

CENTENAIRE DE DÉSIRÉ DONDEYNE

2021 est l'année du Centenaire de la naissance de Désiré Dondeyne.

L'Union des Fanfares de France tient à lui rendre un hommage particulier.

Ce premier article reprend son intervention dans le cadre de la Conférence de la WASBE en 2001 à Lucerne en Suisse (Association mondiale d'orchestres d'harmonie et d'ensembles à vent) où il retrace sa carrière riche en rencontres de toutes sortes.

J'ai grandi dans une famille simple, ouvrière, où la musique était respectée par mes parents qui n'étaient pas du tout musiciens. Quand j'avais 8 ou 9 ans, on n'entendait à la maison que de la belle musique parce que ma mère était flamande et avait une certaine culture. Il ne fallait écouter que des belles choses, voir que des belles choses, c'était le principe de base de l'éducation de l'enfant. Je crois que ça a une influence capitale au départ.



Désiré Dondeyne enfant

À l'âge de 7 ans, j'ai commencé le solfège et la clarinette car mon père estimait que ça me servirait dans la vie militaire. Il ne pensait pas que ça prendrait une telle envergure. Dès l'âge de 8 ans, je jouais dans une harmonie comme 3^e clarinette. J'avais un vieux professeur très gentil qui me faisait travailler, et puis un jour il a dit à mes parents

qu'il ne pouvait plus rien m'apprendre. On m'a alors envoyé chez un autre professeur à Lens qui m'a fait travailler très sérieusement. Grâce à lui, je suis rentré au conservatoire de Lille, au grand étonnement de mes parents qui se demandaient ce que j'allais y faire. C'est là que j'ai travaillé la clarinette avec Ferdinand Capelle. C'est un monsieur qui a formé de grands clarinettistes comme Henri Druart ; Henri Dionet de l'Opéra de Paris ; Ulysse Delécluse, professeur au Conservatoire National Supérieur de Paris ; René Barras, soliste chez Lamoureux et moi-même. J'ai eu mon premier prix de clarinette à Lille à l'âge de 13 ans. Mon professeur voulait m'envoyer à Paris, mais mes parents n'étaient pas d'accord. J'étais trop jeune et je devais continuer ma scolarité. Il m'a alors orienté vers les cours d'écriture et j'ai donc étudié l'harmonie jusqu'à l'âge de 15 ans. J'ai ensuite été pris en main par une organiste, Mademoiselle Nagel qui venait

de Paris, pour le contrepoint et la fugue jusqu'à 17 ans. Ensuite je suis rentré au Conservatoire de Paris où j'ai eu mon premier prix de clarinette dès la première année. Mon père, content de mon premier prix, voulait que je rentre dans la vie militaire. Le 20 juillet 1939, le jour de mes 18 ans, un dimanche, je rejoignis la Musique de l'Air de Paris. J'y ai fait mes classes. J'ai été 3^e clarinette, puis 2^e et 1^{ère} clarinette et enfin clarinette solo.

En octobre 1939, j'avais été admis dans la classe d'écriture de Jean Gallon au Conservatoire de Paris. Suite à la déclaration de la Guerre, il y a eu l'invasion allemande et nous avons été évacués à Toulouse. J'y ai même travaillé un peu l'harmonie avec Aymé Kunc, Prix de Rome, qui était directeur du conservatoire de Toulouse. C'était un très grand musicien à l'époque. Dès l'âge de 20 ans, j'ai eu envie d'écrire avec mes notions de fugue et d'harmonie. Un de mes premiers ouvrages a été le Quatuor de trombones qui n'a été créé que vers les années 60 par le premier quatuor de l'Opéra de Paris. Je l'ai reconstitué puis il a été édité. C'était mon Opus 1 qui a fait le tour de la terre, si je puis dire.



Désiré Dondeyne à la Musique de l'Air de Paris

En 1943, je me suis marié clandestinement dans le Pas-de-Calais, une première fille est née pendant la guerre à Toulouse, puis un fils en 1946.

De retour à Paris après la guerre, j'ai réintégré la Musique de l'Air en tant que clarinettiste. Je suis alors allé voir le directeur du Conservatoire, M. Delvincourt, car en 1939 j'avais été admis dans la classe de Noël Gallon. Il m'a autorisé à reprendre ma place. J'étais de ce fait toujours un peu plus âgé que mes camarades, Roger Boutry, Michel Legrand, Jean-Michel

Defaye, Casterède, Ida Gotkowsky, Claude Pascal, Marcel Bitsch. Tous ces musiciens ont eu des grands prix, ont fait carrière et sont devenus compositeur ou professeur. J'étais le seul clarinettiste.

Ensuite j'étais à la classe de fugue de Noël Gallon formé par son frère Jean. C'était une classe où il fallait énormément travailler, dans une ambiance très tendue, en constante compétition. On me surnommait le roi des basses parce que je faisais très bien les basses données. Michel Legrand ou Roger Boutry savaient mieux réaliser des chants donnés. Ils avaient une oreille beaucoup plus exercée puisqu'ils étaient déjà de remarquables pianistes. Mais du point de vue de la technique d'écriture, je ne me sentais pas dépassé.

J'ai eu mon premier prix de fugue et de contrepoint chez Noël Gallon. Je me suis ensuite présenté dans la classe de Tony Aubin nommé depuis deux ans professeur de composition en succession d'Henri Busser. Ce dernier m'a admis dans sa classe car pour lui j'étais un cas particulier, j'étais le premier instrumentiste à vent qui rentrait dans une telle classe où il y avait essentiellement des organistes et des pianistes. J'étais le seul qui ne jouait pas de clavier mais j'étais bien accepté dans la classe. J'étais pour eux un homme d'orchestre.

Tony Aubin ne nous parlait pas tellement de la composition, il nous donnait quelques conseils sur nos orchestrations. Il pénétrait beaucoup plus les choses du point de vue des formes. C'était un esthéticien très remarquable, un historien, un philosophe aussi, un type très intéressant. Avec lui les cours de composition se passaient beaucoup plus en conversation qu'en devoir technique. C'était une encyclopédie vivante, il savait nous faire apprécier le monde des arts par ses simples paroles. Il nous a beaucoup appris. Peu après, Delvincourt a créé une seconde classe de composition, celle de Darius Milhaud. Roger Calmel et Adrienne Clostre ont été parmi ses élèves. On pouvait assister au cours des deux professeurs. Il y avait une très bonne collaboration entre eux, il n'y avait pas de lutte entre les deux classes. Il régnait beaucoup de tolérance, il y avait ceux qui étaient d'avant-garde et ceux qui l'étaient moins qui étaient plutôt traditionnels. Moi, j'étais plutôt du côté des traditionnels avec des pointes d'avant-garde. En classe, on écrivait assez sériel, c'était la mode. On voulait sortir un peu du contexte de l'harmonie, mais en réalité, c'était déjà dépassé.

Avec Darius Milhaud, c'était aussi la musique sérielle, mais avec un certain modernisme qui n'était pas forcément influencé par le traditionnel, c'était beaucoup plus inventif. Cette collaboration entre les deux classes nous a fait avancer et chacun a trouvé sa voie.

À l'occasion des concours de composition, j'ai commencé à faire un peu de direction pour diriger les travaux des copains qui me confiaient leurs ouvrages. Ensuite, on a fait des orchestrations, puis on a commencé à écrire des ouvrages (des petites choses qui sont tombées dans l'oubli).



Désiré Dondeyne au CNSM Paris Classe de Tony Aubin en 1948

Dans le fond, c'est à l'orchestre que l'on apprend la musique. Avec la clarinette, j'ai eu l'avantage sur mes camarades de jouer tout le répertoire. Ma fonction de clarinette solo me donnait l'occasion d'entendre et de voir comment cela se passait. J'ai à peu près tout joué dans le symphonique, après-guerre en 1946-47, les classiques et les contemporains de ces temps.

Ancien élève de Joël Gallon, Olivier Messiaen a été nommé professeur au Conservatoire de Paris. Il a d'abord eu une classe d'harmonie, du temps où nous y étions. C'était un homme très considéré, mais l'enseignement de l'écriture n'était pas son objectif principal. Alors, Delvincourt a créé pour lui la classe d'esthétique et d'analyse, et nous a obligés, nous jeunes compositeurs, à suivre ses cours.

Olivier Messiaen nous a appris toute la musique, il nous a appris à aimer toute la musique, à ne pas critiquer. Il ne disait jamais de mal des autres. Cependant, il n'y a qu'un compositeur dont il ne nous a jamais parlé, c'était Gabriel Fauré.

Lorsque nous lui demandions pourquoi, il n'en disait jamais de mal, mais on voyait bien que ça ne lui convenait pas. Il était toujours impressionné par ce que faisaient les autres. C'était un homme modeste, mais toujours curieux de savoir ce qui se passait. Il nous a appris à analyser la musique et à la comprendre surtout, sans la critiquer. Il nous a parlé de ses chants d'oiseaux, de ses rythmes, il était très fier de nous en parler même s'il faisait partie des compositeurs dont on ne voulait pas écouter les œuvres. Il nous faisait part de son savoir et de sa tolérance. C'était un très grand esprit. Il nous a appris à aimer les autres musiciens et à être indulgents. Il nous a inculqué cet esprit de tolérance musicale, de science musicale car la musique est un art. Il disait toujours "on ne peut pas cultiver un art si l'on n'a pas la science de cet art".



Enregistrement de la Symphonie funèbre et triomphale de Berlioz avec la Musique des Gardiens de la Paix de Paris

J'ai ensuite beaucoup écrit pour orchestre d'harmonie car j'étais à la Musique de l'Air. C'était un des orchestres d'harmonie les plus brillants en Europe. J'y ai vu tout le répertoire de l'orchestre symphonique, je retrouvais les mêmes partitions puisque nous étions surtout versés dans les grandes transcriptions. Robert Clérissé qui dirigeait cet orchestre faisait de très belles transcriptions. On jouait l'Oiseau de feu de Stravinsky, les Wagner, les

Strauss, etc. Le rôle de la clarinette solo dans l'orchestre symphonique et dans l'orchestre d'harmonie est un peu différent. Il y avait beaucoup plus de travail à l'orchestre d'harmonie.

J'avais rencontré Henri Dutilleux lors de la déclaration de la guerre car il a été incorporé à la Musique de l'Air. Il venait juste d'obtenir son Prix de Rome et m'avait donné quelques conseils. Nous nous étions perdus de vue. Lorsque j'ai passé mon prix de composition, il faisait partie du jury et depuis nous sommes restés amis. Durant la guerre, il avait écrit une pièce qui s'appelait Sarabande et qui commençait par quatre cors. On lui avait demandé de la diriger mais il en était incapable, ce n'était pas un chef d'orchestre. Lorsque j'ai été nommé chef d'orchestre de la Musique des Gardiens de la Paix de Paris, je lui ai demandé cette pièce, mais il n'a jamais voulu me la donner et c'est dommage.

À l'époque, nous, les jeunes compositeurs, étions très influencés par la musique de Debussy ou de Ravel, mais nous avons un peu changé ensuite. Les compositeurs du groupe des Six n'aimaient pas le développement musical, ils voulaient que les idées soient renouvelées. Ils ont gardé cette expression, cette volonté de changer constamment les couleurs. Je trouvais alors la musique de Darius Milhaud toujours vivante d'un bout à l'autre.

J'ai bien sûr été influencé par la musique de Darius Milhaud et par cette forme d'écriture. Je ne développe pas tellement la musique, si, je la développe mais j'aime bien renouveler le thème. On peut mettre dix thèmes dans une œuvre. Quoique, par la suite, je me suis efforcé quelquefois à développer pour avoir un semblant de tradition. C'est une technique qui est quand même importante en composition. Darius Milhaud nous disait que tout était exprimé en deux pages chez certains compositeurs. Il n'y avait pas besoin d'en avoir cinquante, tout est dit, après il faut renouveler ou alors il faut développer. Il faut toujours avoir ce renouvellement thématique, ce renouvellement de la couleur, ce passage d'un tableau à un autre. C'est pour ça qu'on aimait beaucoup écrire sans développement mais avec de constants changements de couleur. On n'est pas toujours obligé d'analyser ce qu'on écrit, laissant plutôt aller ses sentiments sans expliquer.

Tony Aubin, qui nous parlait très souvent des chefs, disait toujours « N'oubliez pas messieurs que plus vous parlez

moins le musicien vous écoute ». Il avait raison. On savait qu'il ne fallait pas trop parler si on voulait faire une carrière de chef, il fallait dire des choses brèves et très claires.

J'ai connu un chef d'orchestre, analyste, qui expliquait à ses musiciens la manière de jouer ; un des musiciens s'est levé et lui a dit « Monsieur, battez la mesure, nous ferons le reste ». Il faut faire confiance à l'interprète. Moi, j'avais vécu les deux côtés de la barrière. En tant que compositeur, j'ai déjà expliqué mes œuvres, je souhaitais les entendre jouer. J'ai aussi accepté les modifications apportées par des chefs. Je trouvais ça bien et il m'arrivait de modifier. Le chef d'orchestre sait aussi vous amener vers des choses auxquelles vous n'avez pas pensé. Et d'un autre côté, le chef a besoin aussi quelques fois du sentiment du compositeur. Le musicien est un interprète. Il faut lui faire confiance.

Ma nomination en tant que chef de la Musique des Gardiens de la Paix de Paris a été une consécration. J'ai pris en main cet orchestre et ma grande passion a été de redonner à la musique d'harmonie ses lettres de noblesse.

Pendant la même période, le président de la Confédération Musicale de France, Albert Ehrman, me demandait chaque année de faire un concert de création à l'occasion du congrès. Je l'ai fait pendant 10 ans. J'ai mis en valeur plusieurs musiques : la 19^e de Miaskowski, la musique russe aussi et celle de certains américains tels que Morton Gould que personne ne jouait en France, le Concerto pour violon de Kurt Weill, créé en collaboration avec Nell Gotkowsky, joué pour la première fois en France avec harmonie. J'ai également enregistré les premières œuvres de Germaine Tailleferre qu'elle m'avait dédiées.

Je n'avais rien de Germaine Tailleferre, et très peu de Francis Poulenc. J'ai trouvé une fanfare de Roméo et Juliette de Poulenc. En ce qui concerne Germaine Tailleferre, je l'ai contacté et lui ai demandé une œuvre pour harmonie pour mon concert groupe des Six. Elle m'a proposé une Partita pour flûte, hautbois, clarinette et orchestre à cordes que j'ai orchestrée au départ pour les anches. Il y avait le Concerto de piano et 13 instruments de Louis Durey, le Palais royal de Georges Auric, la Suite française de Darius Milhaud et la Marche de la Bastille d'Arthur Honegger. Le programme était très intéressant et les quatre compositeurs sont venus au concert à Paris.

À la suite de cette prestation, ils ont décidé de m'écrire quelque chose. Darius Milhaud m'a dédié Musique de théâtre, Germaine Tailleferre m'a demandé de lui orchestrer la Suite Divertimento. Elle m'a écrit Marche militaire qui n'a d'ailleurs rien d'une marche militaire. Louis Durey m'a écrit Obsession une pièce qui n'a jamais été éditée. J'ai donc eu quelques œuvres comme ça en remerciement.



Le Groupe des Six : Poulenc, Tailleferre, Auric, Durey, Honegger, Cocteau, Milhaud

Je suis resté en relation avec Germaine Tailleferre, nous avons travaillé ensemble. Elle m'a fait découvrir l'histoire de l'histoire de la musique de cette époque à partir de 1900. C'est là que j'ai découvert Gabriel Fauré et le fameux Prométhée, ouvrage que j'ai recréé au Théâtre de Lyon avec solistes, chœur, récitant et orchestre d'harmonie.

Un jour, Serge Lancen et Ida Gotkowsky, qui étaient de grands symphonistes, ont assisté à un de mes concerts de création et ont été emballé par cet orchestre d'harmonie. Serge Lancen a commencé à écrire ses premières œuvres que j'ai orchestrées, comme Manhattan Symphony, Festival à Kerkrade, Cap Kennedy, etc. Un jour, je lui ai dit qu'il devait orchestrer lui-même ses œuvres. Ida Gotkowsky a toujours orchestré sa musique ; elle assistait d'ailleurs souvent à mes répétitions des Gardiens de la Paix pour observer l'orchestre d'harmonie.

J'avais toujours essayé de mettre en regard la musique de mes camarades. J'ai même créé les premières œuvres de Roger Boutry, comme Ouverture tableau, son Concerto de piano qu'il a joué au piano et que j'ai dirigé, nous l'avons même enregistré à la radio.

On essayait d'aller plus loin dans la recherche.

Par la suite, j'ai rencontré Frédéric Robert, historien-musicien. Nous avons décidé d'écrire un livre où nous avons relaté toute la musique d'harmonie jusqu'à Messiaen. Nous avons mis quelques années pour l'écrire. C'est le traité d'orchestration.

Le groupe des Six m'a donc beaucoup influencé car j'ai pénétré leurs ouvrages. Lorsque j'écris, beaucoup de gens me disent que c'est de la musique française, c'est sûrement par rapport à cette génération-là. Je ne suis absolument pas influencé par les styles de musique des autres pays. Je suis resté un musicien français, même si quelquefois il y a une pointe de modernisme, cela reste toujours dans un esprit français, tout en ayant des origines flamandes. J'ai toujours composé dans un style d'écriture traditionnelle avec une pointe de supra



Désiré Dondeyne Chef de la Musique des Gardiens de la Paix de Paris

tonalité qui était cher au groupe des Six et que j'ai un peu imité. Il n'y a pas de honte à faire comme eux quand on aime. Je connais des gens qui écrivent de la musique et qui n'aiment pas ce qu'ils font. Je pense qu'il faut laisser la liberté à chacun d'aimer ou de ne pas aimer une œuvre.

Certains compositeurs écrivent la musique sans l'entendre. À ce sujet, Tony Aubin disait qu'il y a de la musique intéressante à regarder, "quand vous la mettez dans un cadre, c'est très joli". On pouvait faire de beaux

tableaux avec la musique et tous ces hiéroglyphes qui se promènent dans la partition. Le graphisme de la musique présente aussi un côté pictural. On voit le mouvement dans le graphisme de la musique comme on voit le mouvement dans la peinture. Il nous expliquait tout ça car c'était aussi un peintre, un sculpteur.

Les gens de ma génération sont encore de cette trempe et nous écrivons ce que nous aimons. Lorsque je dirigeais la Musique des Gardiens de la Paix de Paris, je ramenaient tous les ans des œuvres nouvelles. J'ai transcrit la Suite transocéane d'André Jolivet pour orchestre d'harmonie, ainsi que les Noces de cendres d'Henri Tomasi, avec l'autorisation des éditions Leduc, pour faire entendre qu'on pouvait aussi faire du symphonique avec un orchestre d'harmonie. J'ai demandé à Messiaen s'il ne pouvait pas nous écrire quelque chose, mais malheureusement il n'avait pas donné suite à l'époque.

Henri Dutilleux assistait aussi à mes concerts par amitié. Il venait écouter de la musique d'harmonie qu'il n'aurait jamais eu l'occasion d'entendre. Ces compositeurs de renom drainaient les étudiants des classes de composition qui, de ce fait, venaient vers nous et écrivaient pour nous. Je me rappelle certains élèves sont venus me montrer leurs œuvres pour vents. Raymond Loucheur, ancien directeur du Conservatoire de Paris, m'a demandé si je voulais bien les jouer avec mon orchestre pour le concours de composition. Il y avait donc déjà une relation qui s'établissait entre le CNSM et moi, chef de la Musique des Gardiens de la Paix. Cette relation était fort intéressante et permettait d'enrichir le répertoire pour les orchestres à vent, mais cela n'a pas duré.

Quelle est la situation aujourd'hui ?

Très souvent le compositeur doit vivre de ses œuvres. Ils composent donc des œuvres qui se vendent. Ils ne composent pas uniquement ce qu'ils aiment mais ce qui se vend.

Composons ce que nous aimons !

Voilà 23 ans que je suis à la retraite. Malheureusement les relations que j'avais tissées entre l'enseignement de la composition et les grands orchestres d'harmonie n'existent presque plus. Et c'est bien dommage ! Nous devons tous faire des efforts pour solliciter les compositeurs et les étudiants des classes d'écriture.

En France, malheureusement, les compositeurs ne vont

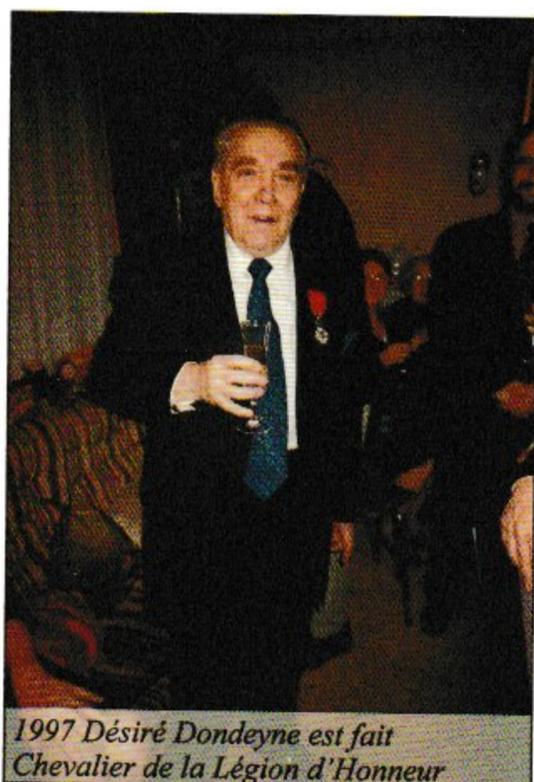
pas d'eux-mêmes vers un orchestre d'harmonie parce qu'ils ne le connaissent pas. Alors que l'image de l'orchestre d'harmonie s'est considérablement améliorée parce que nous avons beaucoup communiqué pour cela, nous devons maintenant communiquer vers les compositeurs et vers les professeurs d'écriture.

Vous connaissez maintenant la vie du compositeur français que je suis, respectueux des grands maîtres rencontrés lors d'échanges très fructueux, témoin d'une grande époque, mais aussi ouvert et attentif au travail de nos collègues plus jeunes que nous devons soutenir.

Aujourd'hui, si je vous raconte tout ça, c'est aussi pour vous dire que, même si la construction de l'Europe est vitale, même si la mondialisation est en cours, de grâce n'oublions pas que nos pays existent avec leur culture, leur patrimoine, leurs traditions.

Par ailleurs, une plus forte collaboration, et non une uniformisation, entre les différents acteurs liés aux orchestres à vent (compositeurs, chefs d'orchestre et éditeurs) serait enrichissante et bénéfique à notre mode d'expression.

Et si on devait oublier tout cela, je compte sur la musique pour nous le rappeler !



1997 Désiré Dondeyne est fait Chevalier de la Légion d'Honneur

L'UFF se joindra à l'Association Désiré Dondeyne pour les festivités qui se dérouleront durant le 4^{ème} trimestre 2021 à Issy-les-Moulineaux si la situation sanitaire le permet.

Distinctions honorifiques, diplômes et médailles de Désiré Dondeyne

- 1956 Chevalier du Bien Public
- 1957 Médaille d'Argent de l'Union des Combattants
- 1957 Chevalier de l'Ordre des Membres des Palmes Académiques
- 1957 Médaille d'Argent de la Prévoyance de la Préfecture de Police
- 1958 Médaille d'Or d'Entraide Sociale et Philanthropique
- 1958 Lettre de Félicitations du Mérite Civique
- 1958 Médaille d'Honneur des Sociétés et Chorales
- 1960 Médaille de Vermeil de la Ville de Paris
- 1961 Médaille Militaire
- 1963 Diplôme de l'Orphelinat Mutualiste de la Police Nationale
- 1964 Médaille d'Honneur de la Police Nationale
- 1973 Médaille d'Argent « Encouragement au Bien »
- 1975 Officier de l'Ordre des Palmes Académiques
- 1988 Officier de l'Ordre des Arts et Lettres
- 1997 Chevalier de la Légion d'Honneur
- 2014 Grand Croix du mérite musical de l'U.F.F. avec Rosette et Palmes d'Or