

Shlonsky, Verdina (1905-1990) : présentation synthétique des écrits

Verdina Shlonsky (1905-1990) fut non seulement la première Israélienne à se consacrer à la composition, dans diverses formes musicales et pour divers ensembles vocaux et instrumentaux, mais aussi la première compositrice israélienne à écrire une symphonie (1937) et la seule à avoir publié des dizaines d'articles de presse sur des sujets variés pendant plus de trente ans, entre les années 1930 et 1960.

Sa personnalité artistique, qui marqua sa musique et ses écrits, était complexe. D'une part, elle était la fille de Tuvia Shlonsky, un hassid de Chabad, et la soeur de l'un des plus grands poètes israéliens, Avraham Shlonsky (1900-1973), qui traduisit en hébreu ses textes initialement écrits en russe. Outre des mélodies, dont certaines ont été composées sur des poèmes de son frère, elle composa également plusieurs « chansons utilitaires », comme elle les définissait elle-même, ainsi que des musiques de scène pour des théâtres locaux. D'autre part, elle suivit non seulement une formation en piano et en composition en Europe auprès de professeurs de renom tels qu'Arthur Schnabel, Max Deutsch et Edgard Varèse, mais elle choisit également d'y retourner et d'y séjourner pendant de longues périodes, bien qu'elle se fût déjà rendue en Terre d'Israël dans les années 1920 et 1930, avant d'y immigrer définitivement en 1944.

De plus, contrairement à d'autres compositeurs locaux, Shlonsky s'abstint d'intégrer des éléments méditerranéens dans ses oeuvres musicales. Son style allie souvent une tonalité élargie à des influences modernistes, incluant la musique dodécaphonique, malgré son objection aux méthodes de composition rigides, comme elle l'exprima dans plusieurs de ses écrits. De même, la plupart de ses textes témoignent de ses affinités européennes, mettant principalement l'accent sur ses rencontres avec des musiciens allemands et français, plutôt qu'israéliens. Elle écrivait généralement dans un style subjectif, personnel et non académique, en recourant abondamment aux métaphores. Malgré cela, ses textes soulèvent souvent des questions esthétiques brûlantes, telles que le rapport à la musique électronique ou les principes du romantisme opposés à ceux du modernisme. Certains sont de courts aphorismes exprimant des réflexions philosophiques concises et évocatrices, regroupés sous des titres tels que « Fragments » ou « Collier », mais la plupart sont plus longs et plus élaborés.

Shlonsky publia principalement dans *Al-Hamishmar*, un quotidien lié au parti des travailleurs, mais dans les années 1930 et au début des années 1940, elle écrivit « Chanson en Israël » (1935), ainsi que l'article « Conférences musicales », paru dans *Davar*, également lié à une organisation ouvrière (1936) ; et, en 1942, « Palestine and Jewish Music », publié dans *The New Judea*, un journal sioniste bimensuel

publié à Londres. Ces premiers textes abordent en effet des questions relatives à la formation de la musique israélienne. Ils considèrent la chanson comme un point de départ ou un outil, non seulement pour les masses, qui s'en serviront pour s'exprimer de manière spontanée et naturelle, mais aussi pour les compositeurs, qui s'en inspireront largement au moment de créer des oeuvres de grande envergure, telles qu'une symphonie ou un oratorio. En 1942, elle insista particulièrement sur la nécessité pour les compositeurs de remodeler leur style en s'inspirant des chants populaires, des mélodies religieuses et de la danse nationale Hora, tout en évitant de recourir de manière excessive aux références méditerranéennes.

Ces articles furent inspirés par la rencontre de Shlonsky avec Hanns Eisler (1898-1962), qu'elle décrivit dans une série de textes intitulée *Trois portraits : souvenirs fragmentés du Paris d'avant-guerre* (1945). Les portraits sont ceux d'Arnold Schoenberg, d'Oskar Fried et de Hanns Eisler, mais l'accent est indéniablement mis sur Schoenberg - l'enthousiasme suscité par son arrivée à Paris ; les invités qui lui rendirent visite, tels que Fried, Ernst Toch et Karol Rathaus, tous des compositeurs qui furent marginalisés et fuyèrent l'Europe suite à la montée du nazisme, ainsi que les fréquentes visites de Shlonsky elle-même, qui, comme elle en témoigne, lui rendit souvent visite ; et ses souhaits de fonder un conservatoire en Palestine et de revenir du luthéranisme au judaïsme. Ces rencontres se déroulèrent dans le Paris des années 1933-1934, décrit comme un immense navire envoyant des canots de sauvetage aux personnes en détresse venues de toute l'Europe, alors que, dans le même temps, les autorités françaises ne semblaient ni comprendre ni réagir face à la montée de l'antisémitisme et à l'intensification de la violence en Allemagne. La compositrice rapporta qu'Eisler, lequel était l'élève de Schoenberg, aurait déclaré : « J'ai commencé à écrire des chansons pour le peuple... surtout de nos jours, nous devons créer pour les masses, sinon tout sera perdu... ne voyez-vous pas où mène ce monde de fous ? » Shlonsky témoigna qu'Eisler l'avait encouragée à adopter cette approche et à écrire des chansons pour les masses en Terre d'Israël.

Tzliot (Silhouettes) est un recueil constitué d'une sélection inédite d'articles de Shlonsky, publié sous la direction du musicologue israélien Herzl Shmueli vers 1988. Il tire son nom de l'une des dernières oeuvres de la compositrice, pour mezzo-soprano sans paroles, ou clarinette, et percussions (1977). Cet ouvrage n'est pas exhaustif, mais il offre un large aperçu des principaux thèmes et idées abordés dans ses articles : les concerts auxquels elle assista, tels que la prestation de Yehudi Menuhin à Londres au printemps 1943, ou la Sonate pour deux pianos et percussions de Bartók jouée à Paris en 1938 ; des commémorations d'anniversaires, comme le quatre-vingtième anniversaire d'Arturo Toscanini en 1947, ou d'anniversaires de décès, comme le vingtième anniversaire de la mort de Debussy en 1938 ; ses professeurs, par exemple la description d'un cours avec Schnabel en 1926 ; ainsi que des rencontres avec des musiciens tels que le chef d'orchestre Otto Klemperer ou divers compositeurs français. On y trouve des témoignages concernant l'Allemagne et Londres, mais la France occupe une place centrale dans ses écrits, principalement à travers des entretiens spécifiques avec des musiciens français, tels qu'André Jolivet, Daniel-Lesur, Louis Saguer, Henry Barraud, Henri Dutilleux et Maurice Thiriet. Bien que Shlonsky admirât Schoenberg, qu'elle participât aux cours de musique contemporaine de Darmstadt en 1964 et qu'elle

composât plusieurs oeuvres modernistes tout au long de sa carrière, des articles tels que « Ils se sont trompés : ou l'opposition salutaire d'André Jolivet » témoignent de son hostilité envers certaines caractéristiques de la musique contemporaine, en particulier de son aversion pour la musique électronique. « Nous avons tous les deux étudié avec Varèse », dit-elle, « et nous nous souvenons de ses expériences bruyantes... Jolivet s'y est essayé et en est venu à la conclusion qu'il ne s'agissait que d'effets sonores... la musique est un tout autre univers, ce n'est pas un calcul mathématique de sons ».

En 1957, elle publia « Une lettre de Paris : deux entretiens », transcription de ses conversations avec Pierre Capdevielle et Georges Auric. Elle demanda à Capdevielle son avis sur la musique électronique. Il répondit : « C'est une machine, et seule une machine humanisée peut la percevoir... », et elle remarqua : « La situation des jeunes me semble tragique, avec toute cette précipitation et ces nouveautés industrielles phénoménales... il faut préserver l'authenticité dans l'art et éviter que ces influences ne s'immiscent dans l'oeuvre artistique. » Auric aurait déclaré à propos du groupe des Six, dont il faisait partie : « Je ne sais pas si nous avons raison, mais nous avons évité toute ressemblance avec Debussy ou Ravel... Ce que nous appelons la "musique française" doit être fluide, pleine d'esprit, joyeuse mais dynamique ; nous nous sommes opposés à la tragédie allemande, à sa lourdeur... La musique dodécaphonique est une aventure, c'est une nouveauté dangereuse. » Le musicologue Pierre Souvtchinsky et le compositeur Henri Dutilleux exprimèrent des opinions divergentes. Souvtchinsky affirma que la musique électronique était une nouvelle sensibilité qui devait évoluer parallèlement à la musique classique. Selon Dutilleux, la musique électronique pouvait ouvrir la voie à de nouvelles façons de penser à l'avenir. Il exprima également sa conviction selon laquelle chacun est capable de trouver sa propre voix sans s'asservir à une méthode rigide.

L'un des paragraphes les plus émouvants de Shlonsky est sa description de l'obscurité qui régnait à Londres pendant le Blitz de 1940, publiée en 1945 sous le titre « Observations depuis un coin sombre ». C'est dans ce contexte qu'elle composa sa première Ballade pour piano seul, pour laquelle elle choisit d'indiquer « Temps de guerre ». La musique n'est pas programmatique, mais le texte aide à comprendre l'atmosphère sombre dans laquelle elle fut composée : « Je me suis souvent surprise à le faire : mes pensées s'adaptent directement à la lumière du moment. Les activités, les mouvements et les aspirations à la lumière du jour semblent se dérouler de manière linéaire, d'un point à un autre, tandis que les pensées nocturnes semblent effacer tous les points, abolir les frontières et obscurcir les mouvements extérieurs... Ces contrastes reflètent la nature même de nos émotions. L'équilibre entre ces contradictions est le secret de la persévérance qui nous maintient en perpétuel mouvement, en recherche constante... Le destin m'a amené à découvrir un troisième état de pensée et de mouvement : dans la nuit la plus noire, sans le réconfort de l'électricité, le ciel déchiré et meurtri au-dessus de moi... C'est pourquoi tous mes souvenirs, et en particulier mes souvenirs musicaux, sont recouverts d'une fine couche de givre qui descend de la nuit noire et du ciel déchiré. »

Dans une interview radiophonique datant du début des années 1980, Shlonsky exprima sa volonté de se détacher de tout drapeau national. Ses textes témoignent d'un attachement particulier à l'Europe, spécialement à la France, mais plusieurs articles ainsi que ses chansons en hébreu montrent clairement ses liens à Israël. Ses contacts européens ne la rendent pas moins israélienne ; au contraire, elle apporta une contribution considérable en tant que compositrice pionnière dotée d'une vision cosmopolite, tant dans ses textes que dans sa musique.

Anat VIKS

16/05/2026

Trad. Matthieu Cailliez

Pour aller plus loin :

Les archives de Verdina Shlonsky sont conservées à la Bibliothèque nationale d'Israël à Jérusalem et aux archives du Centre musical et de la bibliothèque Felicja Blumental, à Tel-Aviv. D'autres manuscrits se trouvent aux Archives de la musique israélienne de l'Université de Tel-Aviv. Les versions en hébreu et en anglais de *Silhouettes* sont accessibles aux Archives Felicja Blumental. Les manuscrits des articles de Verdina Shlonsky, dans leur version originale russe, sont conservés à la Bibliothèque nationale d'Israël. La plupart de ses articles, traduits en hébreu, sont accessibles à l'adresse suivante :

<https://www.nli.org.il/en/discover/newspapers/jpress>

De récentes publications des oeuvres de Shlonsky par Felicja : Musical Arts Center, sous la direction du Dr. Anat Viks, comprennent des informations biographiques et des commentaires supplémentaires.

Voir aussi :

Ronit Seter, « Verdina Shlonsky: The First Lady of Israeli Music », in : *Min-ad: Israeli Studies in Musicology Online* 6 (2007-2008).

Irit Youngerman, « Between Belonging, Alienation and Exclusion: Verdina Shlonsky and the Israeli Musical Canon », in : Malcolm Miller (éd.), *Classical and Popular Music in Israel: Transcultural Dialogues and Contrasts*, Rochester, University of Rochester Press, 2005, p. 163-189.

Pour citer cet article : Anat Viks, « Shlonsky, Verdina (1905-1990) : présentation synthétique des écrits », Notice du *Dictionnaire des écrits de compositeurs*, Dictéco [en ligne], dernière révision le 17/05/2026, <https://dicteco.humanum.fr/person/68165>.