

Livres

Autor(en): **Weid, Jean-Noël von der / Albèra, Philippe / Nanz, Dieter A.**

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 81

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Olivier Messiaen : **Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992) en Sept Tomes**
Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris 1994-2002, tome I (375 p.), tome II (530 p.), tome III (407 p.), tome IV (203 p.),
tome V (657 p.), tome VI (203 p.), tome VII (334 p.).

TOUT CE QU'IL FAUT SAVOIR DES AMPHIMACRES



Ce gigantesque traité, Messiaen mit quarante-trois ans à l'écrire. Dix ans de labeur furent nécessaires aux Éditions Alphonse Leduc pour l'éditer : le septième et dernier tome vient en effet de paraître, qui aborde le problème des modes (chinois, hindous, grecs...), celui de la liaison son-couleur (la mystérieuse synopsis), et qui se clôt sur une « analyse succincte » des *Trois Petites Liturgies de la Présence divine*, et sur l'emploi des « Accords tournants » ou « à résonance contractée ».

Dans la conférence qu'il prononça à l'Exposition internationale de Bruxelles en 1958, Messiaen souhaitait aux « surréalistes électronistes », aux « dodécaphonistes sériels » et aux « stéréophonistes », seulement « de ne pas oublier que la musique fait partie du Temps, qu'elle est un découpage du Temps comme notre propre vie – et que la Nature, toujours belle, toujours grande, toujours nouvelle, la Nature, trésor inépuisable des couleurs et des sons, des formes et des rythmes, modèle inégalé de développement total et de variation perpétuelle, la Nature est la suprême ressource ! ». Ces disputes, ces lacunes l'atterraient, aussi œuvra-t-il à cette somme de savoir ; pour le dispenser (v. aussi *Dissonance* n^{os} 43, 48 et 54).

Le tome I est consacré au Temps (et à l'Éternité, Temps superposés, Temps bergsonien...), au Rythme, à la Métrique grecque (dochmienne, amphimacré...), à l'analyse des 39 chœurs du *Printemps* de Claude Le Jeune, aux rythmes hindous. Le tome II traite des « rythmes non dégradables », des « pédales et canons rythmiques », des « personnages rythmiques » ; y sont analysés *Le Sacre du Printemps* de Strawinsky, la *Turangalila-Symphonie* et les *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* de Messiaen lui-même. Le tome III s'occupe des « permutations symétriques », analyse d'autres pièces du compositeur-théoricien : *Chronochromie*, *Quatre Études de rythme*, *Livre*

d'orgue, *Visions de l'Amen*, *Harawi*. Dans le tome IV, Messiaen nous présente son étude du Plain-Chant, de l'Arsis et Thésis, analyse sa *Messe de la Pentecôte* et les Concertos pour piano et orchestre de Mozart. Le volumineux tome V est consacré à l'ornithologie (« J'ai toujours pensé, écrit Messiaen en exergue, que les Oiseaux étaient de grands maîtres et qu'ils avaient tout trouvé : les modes, les neumes, la rythmique, les mélodies de timbres et même l'improvisation collective... ») : y sont décrits les chants des oiseaux de divers pays dans le monde, analysés et examinés au vu de leur application dans les œuvres de Messiaen. Dans le tome VI, Messiaen décrypte certaines œuvres de Debussy (dont *Reflets dans l'eau*, *La mer*, *Pelléas et Mélisande*), Debussy « qui a brisé la tyrannie des temps égaux et des figures rythmiques régulières », Debussy « qui a ouvert la porte à la couleur sonore, aux complexes de sons et de timbres ». Au regard de cet imposant Traité, on peut raisonnablement poser cette question : Qui restera dans l'histoire : le Messiaen théoricien-pédagogue ou le compositeur du *Saint-François d'Assise* ?

Jean-Noël von der Weid

Dominique Jameux : **L'École de Vienne**
Fayard, Paris 2002 (747 pages).

BIOGRAPHIES CROISÉES : CHRONIQUES ET BRODERIES

L'idée d'un livre sur les trois compositeurs qui composent l'École de Vienne – Schoenberg, Berg et Webern – est judicieuse : on ne trouve guère, parmi la bibliographie que Dominique Jameux définit justement comme à la fois « envahissante et lacunaire », des ouvrages traitant simultanément de ces trois compositeurs. Par ailleurs, les grandes biographies Fayard ont jusqu'à présent omis Berg et Webern de leur riche catalogue (de même que Bartók et Janáček d'ailleurs...). L'ambition de l'auteur est donc de

réaliser une synthèse et de combler un manque. Il pose d'emblée l'École comme un « phénomène à la fois *intégré* et *différencié* », faite d'individualités « qui ne marchent pas toujours ensemble, mais ont avancé tout de même dans la même direction », et qui partagent moins une même « technique d'écriture » qu'une même « conception de la musique ».

Dominique Jameux a pris son sujet de haut ; il s'est mis à bonne distance des lourdes exégèses des musicologues assermentés, comme des

idées reçues (fort nombreuses) qui embarrassent depuis toujours l'approche des trois compositeurs ; il a mis de côté, également, la perspective adornienne, avec toutes les questions qu'elle pose. Jameux fait ici œuvre de chroniqueur : il évoque le contexte, suit la biographie croisée des trois auteurs, signale les relations psychologiques complexes qui existaient entre eux, donne quelques aperçus sur les œuvres, sur les idées, et tout cela d'un ton léger, non exempt d'humour, dans un style vif et élégant.

À ceux qui ne connaissent pas grand-chose au sujet, et qui désirent une introduction à la musique des Viennois, le livre apportera une somme d'informations bienvenues, sans qu'ils soient rebutés par les éléments techniques, lesquels sont rares (la présentation des principes sériels est faite avec une grande simplicité). À ceux qui cherchent des approfondissements sur la question, l'ouvrage paraîtra un peu superficiel : Jameux ne va jamais très loin, ni dans la réflexion esthétique, ni dans celle sur le langage musical et l'approche des œuvres. On est ainsi frustré que des opéras comme *Wozzeck* ou *Moïse et Aaron* soient traités aussi succinctement. C'est d'autant plus regrettable que l'auteur semble avoir digéré l'abondante littérature sur son sujet, et qu'il paraît le mieux informé, dans le contexte francophone, pour fournir un effort de synthèse.

En cherchant à éviter ce qui fait la singularité de la réception des Viennois, et en particulier de Schoenberg, à savoir une réflexion engagée sur les questions fondamentales du langage musical, Dominique Jameux est contraint d'aborder la musique de l'extérieur : les liens bien connus entre les artistes et intellectuels de la scène viennoise, par exemple, sont traités de manière purement analogique. Ainsi, lorsqu'il compare la rupture tonale inaugurée par Schoenberg et celle de « l'énoncé convenable des rapports humains » provoquée par Freud : l'harmonie

classique (concept bien trop général) devient un « système d'orthodoxie, d'interdictions, de stipulations impératives. Certains enchaînements d'accords, des dissonances non résolues, les mouvements parallèles, sont autant de perversions ». Et Jameux insiste : « la dissonance est la perversion de la consonance. [...] La suspension de la tonalité, à partir de 1905, c'est l'aval donné à l'idée d'un système pervers polymorphe qu'il s'agit alors d'organiser. » La conclusion s'impose : « L'École de Vienne nous fait assister, en 1905, à l'enfance de son art : parce que la musique, perverse polymorphe, est un art de l'enfance. » Pourquoi la date de 1905 est-elle choisie, lorsqu'on sait que la *Symphonie de chambre* opus 9 fut composée en 1906 dans un cadre tonal ? Ces analogies superficielles, qui ont lieu au niveau du langage davantage que de la pensée, ont peut-être quelque chose de séduisant, mais elles induisent en erreur plus qu'elles n'éclairent le sujet. Et dire que les *Trois Essais sur la sexualité* de Freud « constituent à leur manière un 'traité d'harmonie' », ou comparer l'économie du mot d'esprit, relevé par Freud, aux aphorismes musicaux des Viennois – « les partitions des années 1910 sont, de ce point de vue, autant de traits d'esprit » –, c'est poursuivre un jeu des correspondances purement imaginaire, qui n'est pas éprouvé dans la chose même. À ce point, tout est possible, mais le discours musicologique n'est plus qu'une fantaisie, une broderie

à partir d'éléments dont le lien le plus sûr est d'être plus ou moins contemporains, et situés dans un espace géographique restreint...

Une telle dérive du commentaire n'est pas étonnante : les propos de Dominique Jameux ne sont pas enracinés dans une analyse et une réflexion poussées sur les œuvres elles-mêmes et sur leurs implications – à partir de quoi, et seulement ainsi, il est possible d'établir des liens avec d'autres domaines. C'est là, dirons-nous, où le bât blesse. L'auteur est nettement plus à l'aise avec des considérations historiques ou psychologiques qui permettent de situer assez clairement la position des trois Viennois. Le livre fourmille par ailleurs de citations qui constituent des documents importants : certaines sont connues, d'autres beaucoup moins, étant tirées d'ouvrages spécialisés en allemand ou en anglais et de sources non encore traduites. Cette biographie croisée des trois Viennois est ainsi un ouvrage grand public qui pourra servir d'introduction à une aventure musicale essentielle au XX^e siècle, et dont les répercussions se sont prolongées jusqu'à aujourd'hui ; il sera complété utilement par les textes d'Adorno, de Boulez ou de Dahlhaus qui, dans le domaine restreint de la bibliographie française, offrent des approches différenciées et approfondies de la musique de Schoenberg, Berg et Webern. *Philippe Albèra*

Edgard Varèse, André Jolivet : **Correspondance 1931-1965**
Christine Jolivet-Erlh (éd.)
Éditions Contrechamps, Genève 2002 (230 pages).

VARÈSE (ET JOLIVET), GRANDEUR NATURE

Si, pour ce compte rendu de l'édition de la correspondance Varèse-Jolivet, ce dernier a été mis entre parenthèses, cela tient au simple fait que le recueil ne comporte, sur les 108 lettres et cartes postales représentées, qu'une petite dizaine émanant de la plume de Jolivet. Il est pourtant certain que la correspondance entre les deux musiciens fut réciproque. Les causes de l'asymétrie involontaire de l'édition ne seront peut-être jamais élucidées. L'archive new-yorkaise de Varèse ne contiendrait qu'un petit nombre de lettres de Jolivet, toutes datant de la période de l'après-guerre. Varèse aurait-il, comme il l'avait fait avec ses partitions de jeunesse, détruit aussi une partie de sa correspondance ? Toujours est-il que l'approche de l'éditrice, la fille du compositeur André Jolivet, est centrée sur la tentative d'un portrait personnel et intimiste de Varèse. Le pari est magnifiquement réussi.

Dans une introduction de quelque vingt pages, Christine Jolivet-Erlh évoque Varèse tel qu'elle l'a connu et tel qu'il fut dans la pensée de son père, image palpable dans la vie familiale où il

était quasiment un mythe vivant. Récit limpide et d'une sincérité touchante qui prépare à la rencontre du « Varèse vivant » (comme dirait Alejo Carpentier), du Varèse de tous les jours. Dans ses lettres, il parle en effet de sa vie personnelle, de ses maladies aussi bien que de ses exaltations, et il partage avec l'élève devenu ami ses colères et ses espoirs avec la même franchise.

Pendant une courte période de sa carrière, vers la fin des années 1920, Varèse envisagea de s'établir en tant que professeur de composition. Pourtant, il ne consacra jamais son temps à la recherche d'élèves. En le contactant, la plupart de ses quelques élèves suivaient une recommandation d'un premier professeur. Ainsi, Colin Mc Phee frappa à la porte de Varèse sur le conseil de Henry Cowell. Quand Varèse s'établit à Paris entre 1928 et 1933, c'était son vieil ami Paul Le Flem qui lui envoya son élève André Jolivet. Plus tard, Chou Wen-Chung, deuxième élève fidèle de Varèse après Jolivet, dira sur le caractère de l'enseignement varésien qu'il n'était

point question d'une quelconque méthode didactique. Il accompagnait plutôt les travaux de l'élève sans lui imposer ni sa technique, ni sa propre pensée, et le laissait à son tour partager le processus de son propre travail. Ainsi, une amitié liera bientôt non seulement Varèse et Jolivet, mais les deux familles ; cette amitié durera jusqu'à la mort de Varèse en 1965. La présente édition de leur correspondance constitue un événement à plusieurs égards. D'abord, le simple fait même de l'édition est remarquable. À l'aube du cent vingtième anniversaire de sa naissance (et le quarantième de sa mort), il s'agit en effet de la première publication sérieuse d'un recueil de textes de Varèse. Et comme s'il continuait à brouiller les pistes et à nous jouer des tours, celui qui détestait le « bavardage » et les « anecdotes » des « passions humaines » livre ici un visage ordinairement caché, très personnel. Mais peut-être est-ce justement cela dont nous avons besoin aujourd'hui pour nous approcher de l'un des compositeurs les plus captivant du XX^e siècle ? Varèse était un grand pragmatique. Il

se prononçait sur ses visions, ses conceptions et ses projets dans des interviews de presse et des conférences, et il cherchait des collaborateurs susceptibles de faire progresser leur réalisation. Par contre, dans la correspondance avec son ami compositeur, il ne développe guère ses réflexions sur la « libération du son » ou autres « sons organisés ». La réception de Varèse n'a pas reconstruit et compris ces notions-clés dans leur contexte précis ; en les transformant en slogans à volonté, Varèse risquait de se voir confiné à jamais dans le triste rôle de ce qu'on a convenu d'appeler un « précurseur », prisonnier d'un vague statut de prophète, pris à son propre piège. On se réjouit alors du retour de l'homme concret, simple et réel, « grandeur nature », et on se délecte avec lui des innombrables aperçus tels ces mots écrits à ses amis depuis Madrid : « Je ne pense pas aller dimanche aux Toros. J'irai aux Toreros lorsque la mise à mort existera pour ces derniers. »

On s'interdit de dévoiler d'autres morceaux choisis. Mais il y a évidemment un autre registre. Couvrant une période qui ne fut pas racontée dans le premier et unique tome des souvenirs de Louise Varèse, le présent ouvrage contient des informations et des précisions indispensables à toute recherche sérieuse. Ainsi sont discutés en détail des projets de concerts, des plans de collaborations divers et des travaux et projets d'œuvres. Varèse n'hésita jamais à s'exprimer

sur des personnes et des personnalités, mais aussi sur des événements culturels et politiques. La densité de l'expression ne laisse pas place aux doutes : la crudité et souvent la cruauté des termes exclut le malentendu, le jugement équivoque. La connaissance de Varèse s'approfondit à travers ses nombreuses prises de position, l'observation de leur évolution dans le temps et de leurs tendances souvent contradictoires.

Dans les annexes, plusieurs documents sont publiés pour la première fois. Jolivet gardait des coupures de presse que Varèse lui envoyait. Ainsi, on peut enfin lire dans leur intégralité deux articles de presse relatant les conférences de Varèse à Santa Fe en 1936. S'y ajoutent un essai inconnu jusqu'ici d'Oscar Freed sur *Amériques*, datant des années 1930, et des commentaires de Paul Le Flem, Virgil Thompson et Florent Schmitt sur des œuvres de Jolivet et de Varèse. Quatre textes de Jolivet sur ce dernier – le premier datant des années 1930, les deux derniers étant des notices nécrologiques – et une lettre de protestation à Radio France pour avoir coupé la transmission d'une œuvre de Varèse, reflètent le respect profond que Jolivet éprouvait pour son maître. Au début de leur correspondance, Varèse est encore bien présent en tant que professeur. Là aussi, des nuances intéressantes dépoussièrent l'image convenue du compositeur de masses sonores déchaînées. N'est-on pas

surpris de l'entendre sermonner son élève : « Vous n'avez pas le droit de foutre sur le papier des paquets de notes qui ne résistent pas à l'analyse ! »

Cet enrichissement matériel de notre connaissance de Varèse et, dans une moindre mesure, de Jolivet, constitue un deuxième aspect de l'importance du présent ouvrage. Mais le compte rendu ne saurait conclure sans mentionner l'excellent travail éditorial fourni par Christine Jolivet, ainsi que la présentation soignée du livre. De nombreux fac-similés, souvent en couleur, font oublier le choix de caractères d'imprimerie trop petit, compliquant inutilement la lecture d'un échange de lettres informelles. Résultat d'un travail méticuleux, le recueil dispose d'un appareil d'annotations éditoriales impressionnant. Rien que pour l'introduction, pas moins de 232 notes fournissent des informations détaillées, souvent complexes et introduisant de nouvelles informations. On ne tiendra pas rigueur de quelques très rares erreurs rédactionnelles, telle l'omission d'une note dans le texte 54. Le caractère profondément scientifique de ce travail – ô combien rare dans des publications concernant Varèse ! – se conjugue de façon heureuse avec l'exubérance des lettres. Dieter A. Nanz