

Livres

Autor(en): **Albèra, Philippe**

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Dissonance**

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

Heft 83

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.

Hector Berlioz : Critique musicale, vol. 4 (1839-1841)
 Buchet/Chastel, Paris, 2002 (695 pages).

SOUVENT LA MUSIQUE, COMME LA JUSTICE, N'EST PAS JUSTE

« C'est une tâche tant soit peu fastidieuse et ingrate que de raconter toutes les années les mêmes concerts composés à peu près des mêmes chefs-d'œuvre toujours rendus avec la même perfection par les mêmes exécutants. J'ai déjà fait une quarantaine de variations sur ce thème-là, et je sens que les expressions de l'éloge venant à me manquer, je dois considérer cette campagne admirative comme la dernière, m'avouer vaincu, sans voix, sans haleine, et céder enfin l'an prochain à de plus robustes poumons les fanfares et les bravos. » (p. 421)

Le quatrième volume de l'édition complète des critiques musicales de Berlioz, dite « édition du centenaire », laisse transparaître une relative lassitude ; mais le compositeur continue, à travers la tâche alimentaire, d'y défendre une éthique artistique que son siècle commençait, majestueusement, d'écarter. Les quelques lignes ci-dessus, écrites le 14 janvier 1841 à la suite d'un concert du Conservatoire, sont significatives, même si demeure l'envol du style. On sent, tout au long de ce quatrième volume, que Berlioz a épuisé ses arguments en faveur des symphonies de Beethoven, toujours programmées de façon régulière par Habeneck : il va jusqu'à laisser des points de suspension suggestifs à leur sujet dans certains articles : tout a été dit ! Mais l'enthousiasme demeure, et la bataille en faveur de Gluck ou de Weber n'est pas achevée. À propos du premier : « Non, on se prosterne, on frémit d'admiration devant une telle musique, parce que le cœur, les sens, l'esprit, l'imagination et le raisonnement, tout vous dit que sa beauté est vraie, grande, poétique, forte, éternelle. » (p. 444) Sur le second, dont il loue « la plus sévère unité de pensée, le sentiment le plus juste de l'expression, des convenances dramatiques, unis à une surabondance d'idées musicales » (p. 509), il s'exclame à partir de la même figure rhétorique : « Non, non, il faut le dire, il n'y a point de si bel air [l'air d'Agathe du *Freischütz*]. Jamais aucun maître, allemand, italien ou français, n'a fait parler successivement dans la même scène la prière sainte, la mélancolie, l'inquiétude, la méditation, le sommeil de la nature, la silencieuse éloquence de la nuit, l'harmonieux mystère des cieux étoilés, le tourment de l'attente, l'espoir, la demi-certitude, la joie, l'ivresse, le transport, l'amour éperdu ! Et quel

orchestre pour accompagner ces sublimes mélodies vocales ! Quelles inventions ! Quelles recherches ingénieuses ! » (pp. 511-512).

Ces critiques de combat ne sont pas seulement aimantées par l'admiration des grandes œuvres présentes ou passées, ou par l'éclat prodigieux des rares concerts donnés par Liszt, dont Berlioz souligne en 1840 qu'il « n'a jamais eu plus d'entraînement dans la passion, plus de charme et de mélancolie dans la rêverie, et son émotion est aujourd'hui d'autant plus active qu'elle est plus contenue, et qu'il sait mieux la maîtriser » (p. 314) ; elles sont aussi tournées contre l'académisme, la bêtise et la cupidité de ses contemporains, contre la forfanterie des chanteurs et la paresse des directeurs d'institutions. Berlioz fustige les compositeurs mus par le seul désir du succès ; il leur oppose les modèles de Gluck et de Mozart : « Aujourd'hui, ... on se préoccupe des applaudissements avant tout, et pour les obtenir le système des codas s'est développé jusqu'à devenir un art spécial, sans la pratique duquel, au théâtre du moins, on ne saurait obtenir que des succès d'estime » (p. 259). Il s'en prend aux « formules », qu'il retrouve trop souvent dans la musique italienne : « Les plus belles pages des grands maîtres ne contiennent pas de formules, et voilà pourquoi elles seront toujours aussi belles. Gluck les a soigneusement et partout évitées ; Piccini, au contraire, en avait une qui a causé la mort des sept huitièmes de ses productions. [...] L'école italienne actuelle en est couverte [...] » (p. 233).

Combattre le mauvais goût ; mais combattre aussi l'esprit académique. Berlioz épingle non seulement l'outrecuidance de ceux qui pensent « améliorer » les chefs-d'œuvre de Mozart ou de Weber en les adaptant, la bêtise des critiques qui ne savent pas reconnaître l'évidence des grandes œuvres, mais aussi le toupet de ceux qui limitent par la règle l'invention du génie. À propos d'une fugue non conventionnelle de Beethoven, Berlioz demande : « Lequel des deux raisonne le mieux ou du grand compositeur qui viole votre règle parce qu'elle est sans but et qu'elle détruirait un bon effet, ou de l'entêté scolastique sans idées qui, en rencontrant une par hasard, y renonce parce qu'elle contrarie la règle ? » (p. 190) Débat central du romantisme musical, en partie lié à la transmission du savoir

et du métier, désormais confié aux conservatoires, et fondé sur une théorisation parfois bien réductrice : « On n'entend plus parler aujourd'hui que de rythme, de carrure, de symétrie, de mélodie, d'harmonie, de modulations, d'instrumentation ! Il n'y a que cette pauvre, touchante et noble expression qu'on oublie et qu'on méprise. Et voilà pourquoi souvent encore la musique, comme la justice, n'est pas juste. » (p. 368) N'oublions pas que pour les « savants du dilettantisme parisien », Beethoven était encore « ce musicien sauvage qui écrivait de la musique inabordable pour les plus habiles exécutants autant qu'incompréhensible pour les plus illustres maîtres. On admettait qu'il avait quelques éclairs par-ci par-là, mais tout le reste n'était qu'un gâchis de notes hurlant de se trouver ensemble. » (p. 309) Les « autorités musicales du temps » n'imposent-elles pas à Habeneck, au grand dam de Berlioz, des coupures dans la Symphonie en ré ? La *Neuvième* ne fait-elle pas fuir les « habitués des premières loges » ?

Enfin, Berlioz s'attaque au système de l'Opéra, relevant la « disette de bonnes partitions », la disparité scandaleuse des rémunérations entre compositeurs et chanteurs (déjà !), le manque de respect de ceux-ci vis-à-vis des partitions (Berlioz relève les modifications apportées aux courbes mélodiques chez Mozart, l'introduction d'interjections dans les phrases, les coupures, les transformations, ornements et autres coquetteries qui défigurent le texte original) : « Tout, à les en croire, doit se prêter aux exigences et mêmes aux habitudes de leur talent. S'ils ont à faire à un auteur vivant, ils l'obligent à changer selon leurs idées une foule de passages de leurs rôles. Si l'auteur est mort, ils font eux-mêmes les modifications. » (p. 487) Faisant le compte rendu d'un récital de M^{lle} Garcia, jeune chanteuse prometteuse qui s'attaque à un air de Gluck, Berlioz s'exclame : « Ce ne sont pas les cavatines et les duos boursoufflés, autant que faux d'expression, de la plupart des opéras italiens modernes qui pouvaient la mettre sur la voie qui conduit à ce qu'il y a, suivant moi, de plus élevé dans l'art. » (p. 40) À plusieurs reprises, Berlioz reprend l'idée selon laquelle l'opposition n'est pas entre les œuvres du passé et celles du présent, mais entre la bonne et la

moins bonne musique, une distinction qui va jouer un rôle de plus en plus essentiel à partir du XIX^e siècle. Berlioz se plaint ainsi de n'entendre toujours que les mêmes symphonies de Haydn (« Haydn a écrit un nombre prodigieux de symphonies, et chacun se demande pourquoi, depuis quatorze ans qu'elle existe, la Société des concerts n'en a fait entendre que quatre ou cinq tout au plus » – un propos qui reste d'actualité !), ou lorsqu'il loue les *Psalmes* de Marcello et se plaint d'un « accompagnement d'orchestre à la moderne » qui a été ajouté : « Quand donc serons-nous délivrés de cette manie d'habiller toutes les époques comme la nôtre, de corriger les grands maîtres, de leur manquer de respect de les insulter par une protection d'autant plus ridicule que les gens qui prétendent la leur accorder sont ordinairement fort loin de pouvoir les comprendre et d'être à leur hauteur ? » (p. 316)

Car Berlioz est attentif, on le sait, aux équilibres sonores, aux conditions concrètes de l'exécution musicale. Il ne manque pas de signaler l'erreur qu'il y a de jouer certaines œuvres dans des salles trop grandes, ou la singularité de la musique de Chopin, réservée à une écoute intime – la critique du célèbre concert public

donné huit jours après celui de Liszt (le 26 avril 1841) par Chopin est trop belle pour ne pas être citée partiellement : « [...] ses productions, par leur caractère naïvement étrange, par la hardiesse des rythmes et des harmonies, par un style mélodique capricieux, fugitif, insaisissable [...] « demandent » [...] une attention extrême pour saisir au vol cette multitude de pensées délicates et fines dont l'ensemble constitue le style de Chopin, et dont plusieurs doivent nécessairement passer inaperçues dans les grandes salles et devant le grand public. [...] Il redoute les assemblées tumultueuses et mélangées ; ne se sentant pas appelé à les dominer, à leur tenir tête, le silence et le recueillement d'un auditoire choisi lui sont indispensables. » (p. 505)

C'est aussi dans ce volume que l'on voit apparaître les premiers chapitres, publiés en feuilleton, de l'ouvrage théorique de Berlioz sur l'instrumentation. Ce texte célèbre complète les critiques faites d'ouvrages semblables, où Berlioz ne manque pas de relever les failles et les erreurs. Une partie importante de ce quatrième volume de critiques est toutefois encore consacrée aux productions d'opéras – la grande affaire de la vie musicale parisienne. Berlioz y détaille les scènes, la dramaturgie, le style des chan-

teurs, sans toujours s'avancer sur la qualité d'ensemble de la composition, généralement faible : les œuvres ont pour la plupart trépassé ! Ces critiques ont *a posteriori* une dimension sociologique, mais on se lasse un peu de sujets qui nous échappent. Demeure l'émerveillement d'un style toujours enlevé, de traits d'esprit et de pensées profondes, et cet enthousiasme articulé au véritable savoir, luttant pour la vérité, s'exaspérant parfois des résistances et des froideurs d'esprits bornés, du succès des fausses valeurs, du pouvoir de la mode. *Philippe Albèra*

P. S. Notons rapidement la publication du dernier volume de la correspondance de Berlioz, engagée sous la direction de Pierre Citron depuis de nombreuses années aux éditions Flammarion (Paris, 2003, 856 pages). Ce huitième tome regroupe des lettres inédites couvrant toute la carrière de Berlioz, lettres retrouvées après la publication des précédents volumes. Il contient aussi la liste des manuscrits dans les collections privées ou publiques, des errata concernant les volumes précédents, et un index général de l'ensemble de la correspondance (outil de travail indispensable). *Philippe Albèra*

Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM
(contribution historiographique à une musicologie critique)
Célestin Deliège
Pierre Mardaga éditeur, Sprimont, 2003 (1 024 pages).

UN LOURD VOLUME POUR DE LONGUES RÉFLEXIONS

L'ampleur de cet ouvrage est telle qu'elle découpe la critique : comment parler en détail de ces mille pages grand format – un format d'ailleurs peu pratique à la lecture ? Comment discuter concrètement les nombreux points qui sont ici abordés ?

Ce livre a été conçu, nous dit l'auteur, « comme un manuel d'histoire » et comme un « outil pédagogique permettant de rectifier un certain nombre d'idées fausses et parfois péjoratives répandues à l'encontre de la musique contemporaine ». L'auteur revendique les droits du « témoin » (qu'il a été) à une forme d'intervention personnelle et à une approche critique. Toute la démarche est fondée sur un présupposé énoncé dans l'avertissement liminal : pour Deliège, dans la musique moderne, l'idée précède le style. L'histoire de la modernité musicale, dit-il, « a généré des œuvres dont les racines se trouvent dans les concepts qui les ont motivées. [...] Le concept théorique a donc généralement précédé l'œuvre pendant la seconde moitié du XX^e siècle, une situation qui a engendré une somme *d'a priori* sous des formes algorithmiques contemporaines de la cybernétique, elle-même inconsciemment entrevue dans le dodécaphonisme schoenbergien ».

Dans son approche des différents courants musicaux de l'après-guerre, laquelle suit globalement la chronologie, Célestin Deliège met en œuvre cette idée fondamentale, et il privilégie l'exposition et la discussion des écrits théoriques des compositeurs. Il en donne des résumés plus ou moins subjectifs, plus ou moins sélectifs, dans lesquels sont introduites des remarques critiques ; la méthode est discutable dans la mesure où l'objectivité apparente masque un point de vue qui ne se dit pas toujours très clairement. Certains textes souffrent ainsi d'une présentation réductrice ; d'autres sont bien mieux rendus. La synthèse de *Penser la musique aujourd'hui* de Boulez est par exemple remarquable, même si Deliège ne mentionne pas le contexte intellectuel de l'ouvrage (et notamment l'influence des ouvrages mathématiques lus par Boulez dans les années 1950 avec enthousiasme, et qui apporteront l'idée d'un principe de déduction généralisée). Le compte rendu des idées spectrales ou de celles de Ligeti est en revanche moins convaincant. Il est probable que les penchants de l'auteur aient eu une influence sur son propre travail : Boulez occupe, avec Stockhausen, une place centrale dans le livre – une centaine de pages lui sont dévolues !

Ce qui est problématique dans l'approche de Deliège, c'est que les œuvres apparaissent comme secondes, comme une conséquence des idées, et presque comme des démonstrations. L'auteur avance parfois des jugements à l'emporte-pièce à leur sujet, mais surtout, il ne leur consacre le plus souvent qu'un commentaire superficiel, comme si l'étude du texte n'avait pas été requise. Or, si la musique moderne se soutient le plus souvent d'un substrat « théorique », d'une formulation de lois ou de principes permettant une sorte de généralisation du langage, elle ne se forme comme pensée *musicale* qu'au travers des œuvres (ne différant en rien, sur ce point, de la musique ancienne !). Et il faut toujours partir de celles-ci, car leur déploiement réel tord, transforme, annule parfois, et déborde toujours les idées qui les ont fait naître. Certes, il est indispensable de retracer le débat théorique qui a animé la scène musicale contemporaine : mais il s'agirait précisément d'en dégager les limites, de le reprendre à partir des idées strictement musicales qui opèrent concrètement, de le situer à partir d'elles. Il est difficile d'évacuer la poétique du travail compositionnel, sa dimension polysémique, et de réduire les œuvres aux idées qui les accompagnent pour en préciser ou en

rationaliser les enjeux. Surtout, c'est la relation réelle entre idée et réalisation qui nécessite aujourd'hui un travail critique : on ne peut se contenter de présenter les idées d'une part, et de commenter les œuvres d'autre part, sans qu'un lien profond soit établi des unes aux autres. Ainsi, pour prendre un exemple au début du livre, Deliège donne toute une série d'indications fort pertinentes à propos de la première période de Boulez, mais l'attention qu'il porte à l'organisation des hauteurs en parlant de la *Première Sonate* pour piano – un mélange entre engendrement sériel, construction motivique et composition de la texture – ne coïncide pas avec celle qu'il relève, dans les textes du compositeur, un peu plus loin, sur « la nécessité d'un "rythme atonal" » débouchant sur l'invention de canons rythmiques fondés sur des valeurs irrationnelles. La présentation des œuvres est le point faible du livre. Curieusement, elle échappe à la hiérarchie même des pièces énumérées : à propos de Holliger, Deliège peut s'attarder sur *Beiseit* en évoquant la série du premier lied (en réalité sans

grande importance), mais ne consacre à *Scardanelli-Zyklus*, pourtant manifestement tenu comme le grand œuvre du compositeur, que quelques lignes tout à fait anecdotiques. Bien souvent, il semble que Deliège s'appuie sur les commentaires, analyses et textes de présentation à sa portée pour aborder une pièce. D'où un mélange déroutant entre des notations très précises sur un point de détail et l'absence de toute remarque sur l'organisation globale des pièces. Il est bien évident que personne ne peut traverser la totalité de la production musicale des cinquante dernières années en donnant, sur chacune des œuvres de chacun des compositeurs, un éclairage essentiel ; mais pourquoi n'avoir pas sélectionné certaines pièces plus représentatives que d'autres, regroupé des problématiques de langage ou de style, plutôt que d'énumérer des œuvres en leur affectant un commentaire souvent superficiel ?

Certes, Célestin Deliège nous donne une masse d'informations impressionnante sur l'ensemble des mouvements musicaux des cinquante

dernières années, qu'il s'agisse des différentes formes du postséalisme (Leibowitz, Boulez, Stockhausen, Pousseur, Babbitt, etc.), des positions contestataires de Cage, Wolff ou Kagel, du minimalisme, du spectralisme, de la recherche électro-acoustique ou des démarches individuelles de compositeurs comme Lachenmann, Ferneyhough, Manoury, Harvey, Lévinas, Holliger et bien d'autres. C'est un travail de bénédictin ! On regrettera toutefois le style de l'auteur, souvent lourd et maladroit.

Ce gros volume publié par les courageuses éditions Mardaga, dont on salue une fois encore les efforts, constitue malgré tout un bel outil de travail, et une proposition suffisamment forte pour déclencher de multiples débats. Il permettra à bien des gens égarés dans le maquis de la musique dite contemporaine de s'orienter, de trouver des repères, des informations, et des éléments de réflexion, ainsi qu'une très riche bibliographie. *Philippe Albèra*

Avant-programme

Bâle

- 24.10./25.10. GARE DU NORD Ensemble Neue Horizonte Bern, Phil Durrant (electr.), Mark Sanders (perc), Birgit Kempker & Koch, Schütz, Studer, Duo Rhodri Davies / John Bisset 4. Festival für improvisierte und komponierte zeitgenössische Musik «Schichten - Shifts» www.garedunord.ch/spielplan.php
- 26.10. GARE DU NORD Christoph Bösch (fl), Daniel Buess (perc) Buess, Müller-Siemens, Tao Yu, Jia Guoping
- 30.10. GARE DU NORD Ensemble aequatuor, Sylvia Nopper (sop), Matthias Arter (ob), Tobias Moster (vcl), Ingrid Karlen (pno) Oehring, Schmucki, Wytenbach, Meierhans (PA)
- 31.10. GARE DU NORD Swiss Chamber Soloists : Jürg Wytenbach (pno), Consuelo Giulianielli (arp), Asako Motojima (sop), Philippe Racine (fl), Lanet Flores (cl), Raphael Oleg (vl), Martina Schucan (vcl) Beethoven, Scelsi, Wytenbach
- 01.11. GARE DU NORD ensemble für neue musik zürich, Lucas Niggli's ZOOM Niggli
- 19.11. GARE DU NORD ensemble für neue musik zürich, Lukas Langlotz (cond) Cârnci, Fontyn, Gentile, Hisada, Lim
- 22.11. STADTCASINO basel sinfonietta, Fritz Hauser (perc), Johannes Kalitzke (cond) Ligeti, Suter, Gerhard, Guerrero
- 27.11. THEATER BASEL Joachim Schlömer (regie), Ensemble Phoenix Bâle, Jürg Henneberger (cond), Georg Nigl, David Moss, Andrew Watts, Kai Wessel Olga Neuwirth: «Lost Highway»
- 02.12. STADTCASINO Swiss Chamber Soloists: Amar Quartett, Björn Waag (bar), Rudolf Weber (vla), Andreas Wahlbrink (cb) Janáček, Schoeck, Ullmann, Robert Suter (PA) Musik für Bariton und Kammerensemble
- 11.12. GARE DU NORD Ensemble recherche Dufay/Mundry, Kröll, Haas, Spahlinger

Bellinzona

- 25.11. TEATRO SOCIALE v. Bâle 02.12.

Berne

- 07.11. DREIFALTIGKEITSKIRCHE Vokalkollegium Bern, Instrumentalisten, Christian Henking (cond) Christian Henking: « Requiem »
- 08.11. KONSERVATORIUM Siegfried Palm (vcl) Lehmann, Terzakis, Huber, Halffter, Suter, Penderecki
- 09.11. KONSERVATORIUM Ensemble bern modern, Pierre-Alain Monot (cond), Ensemble L'Itinéraire Marti, Andres, Wytenbach, Meier, Frauchiger, Gut, Murail, Darbellay, Tessier, Frischknecht, Zinsstag
- 23.11. KASERNE v. Bâle 22.11.

Bienne

- 19.11. Palais des Congrès Orchestre symphonique de Bienne, Johannes Martin Kränzle (bar), Hans Urbanek (cond) Wolfgang Rihm (« Wölfli-Lieder »), Grieg, Mendelssohn, Massenet
- 10.11. SALLE FAREL Ensemble bern modern, Pierre Alain-Monot (cond) Marti, Andres, Wytenbach, Meier, Frauchiger, Gut, Murail
- 19.11. KONGRESSHAUS Orchestre symphonique de Bienne, Johannes Martin Kränzle (ten), Hans Urbanek (cond) Rihm, Mendelssohn, Massenet, Grieg

Genève

- 24.10. BFM – SALLE THÉODORE-TURRETTINI Ensemble Contrechamps, Daniel Haefliger (vcl), Pierre-Stéphane Meugé (sax), Pascal Rophé (cond) Bartók, Ligeti, Nunes, Kyburz
- 30.10. CONSERVATOIRE v. Bâle 31.10.
- 09.11. BFM – SALLE THÉODORE-TURRETTINI Ensemble Contrechamps, Collegium Novum Zürich, Ensemble Phoenix, Pierre Boulez (cond) Boulez: « Pli selon pli »
- 24.11. CONSERVATOIRE v. Bâle 02.12.
- 09.12. RADIO-STUDIO ERNEST-ANSERMET Ensemble Contrechamps, Olivier Cuendet (cond) Murail, Feldman