

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2006)
Heft: 94

Artikel: Daniel Barenboim - consécration d'une carrière : éloge de Pierre Boulez à l'occasion de la remise du Prix de musique 2006 de la Fondation Ernst von Siemens = Laudatio auf Daniel Barenboim
Autor: Boulez, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927582>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 12.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DANIEL BARENBOIM — CONSÉCRATION D'UNE CARRIÈRE

Éloge de Pierre Boulez à l'occasion de la remise du Prix de musique 2006 de la Fondation Ernst von Siemens

Laudatio auf Daniel Barenboim

Der mit 150.000 Euro dotierte Ernst von Siemens Musikpreis zählt weltweit zu den begehrtesten Auszeichnungen in der Musik. In diesem Jahr geht er an den Dirigenten und Pianisten Daniel Barenboim. Der 1942 in Buenos Aires geborene Musiker will 100.000 Euro des Preisgeldes für die Sanierung der Berliner Staatsoper *Unter den Linden* spenden und den Rest in seine neue Stiftung für Musikbildung investieren. Barenboims langjähriger Freund und Mitstreiter Pierre Boulez hielt zur Überreichung des Preises am 12. Mai 2006 in Wien die Laudatio, die wir hier im französischen Original abdrucken.

Mesdames, Messieurs, Mon cher Daniel,

J'aimerais commencer ce discours supposé laudatif par une citation de votre autobiographie intitulée *Une vie en musique*, parue il y a une quinzaine d'années, qui garde pour moi toute son actualité, spécialement dans cette circonstance, aujourd'hui. La voici : « Einstein disait que la seule chose inexplicable dans l'univers, c'est qu'il soit explicable. On pourrait presque le paraphraser en disant que ce qu'il y a de plus explicable dans la musique, c'est qu'elle est inexplicable. » J'arrête ici cette citation, et je pourrais également finir ainsi le discours à peine commencé en vous paraphrasant à mon tour : ce qu'il y a de plus explicable dans la personnalité d'un musicien, c'est qu'elle est inexplicable...

Ceci dit, il faudrait quand même explorer un peu votre personnalité et voir comment elle a pris naissance, de quelle façon elle s'est développée pour arriver à ce que, mon cher Daniel, vous représentez aujourd'hui dans le monde musical. Car, si on voit la place essentielle que vous tenez au niveau international, ce n'est pas la rencontre fortuite du don et du hasard qui en est cause. Lorsqu'on lit votre autobiographie, on constate que tout n'a pas été facile et immédiatement acquis. Ce qui m'intéresse, toutefois, ce n'est pas d'entrer dans tous les détails de votre parcours, mais c'est bien de regarder une trajectoire et de voir combien elle s'est affirmée et affermie au fur et à mesure des circonstances provoquées ou rencontrées.

D'abord, la naissance au sein d'une famille totalement consacrée à la musique, dans un milieu propice à la détection du don et à son développement. La langue de l'enfance est donc l'espagnol puisque nous sommes en Argentine, à Buenos Aires ; on dit cette ville la plus européenne des capitales sud-américaines, toutefois, malgré une vie culturelle très active, l'Europe reste loin, surtout si on se rapporte à la guerre et l'immédiat après-guerre. Le premier contact avec l'Europe, précisément, se produit à Salzbourg, ville de Mozart : une sorte de pèlerinage. De là datent quelques rencontres importantes dont celle, capitale, de Furtwängler.

Puis votre famille s'établit en Israël. C'est alors une période d'adaptation, difficile à vivre à cause du changement abrupt de culture et de langage. Il vous faut apprendre l'hébreu ; l'effort que cela vous a certainement demandé vous a donné une virtuosité rare dans les langues dites étrangères, qui me remplit d'admiration. Car vous passez, à la vitesse de l'éclair, de l'allemand à l'anglais, à l'espagnol, à l'italien, au français, à l'hébreu, et même au russe, ce qui aurait pu vous assurer une place de premier plan aux Nations Unies ! Plaisanterie à part, vous continuez à étudier la piano, donnant ci et là des concerts, de ceux qu'on appelle, non sans méfiance, concerts d'enfant-prodige. A vrai dire, une photo argentine de 1951 témoigne du fait que du tabouret à vos pieds la distance est tout juste adéquate.

On veut bien admettre le pianiste, mais que ce si jeune interprète veuille aussi apprendre la direction, cela se heurte à un scepticisme poli. Cependant, vous suivez les cours de Markevitch, toujours à Salzbourg ; là aussi, une photo de 1956 en témoigne : le garçon en culotte courte est, sans aucun doute, le plus jeune élève de la classe ! Suit une période que vous jugerez vous-même difficile, qu'en français nous appelons « l'âge ingrat » : l'enfant — prodige ou non — a disparu ; mais le jeune adulte n'est pas encore au rendez-vous. Il reste donc l'adolescent insatisfait. Vous n'avez quand même pas perdu de temps : lors d'un assez long séjour à Paris — le premier — vous travaillez on ne peut plus assidûment avec « Mademoiselle », comme tout le monde appelle Nadia Boulanger. Vous voilà donc lesté d'un sérieux bagage, qui couvre tout le territoire musical : piano, direction, théorie, composition.

Entre temps, vous avez fait connaissance à Sienne, où vous vous consacrez à travailler la direction, de Claudio Abbado et de Zubin Mehta, avec lesquels vous formez maintenant une illustre trinité, et auxquels vous a lié une profonde et solide amitié. L'heure du chef d'orchestre n'est pas encore venue, mais elle se prépare. C'est le piano qui prend, pour le moment, toute la place : tournées lointaines, petites villes,



Photo :
Charlotte Oswald

tout ce qui est nécessaire pour s'entraîner et s'aguerrir. Pour un temps, votre base sera Londres, et c'est avec l'English Chamber Orchestra que commence vraiment votre activité de chef, sans toutefois abandonner ou négliger l'instrument. A la surprise ou au scepticisme des uns répond l'enthousiasme des autres, car vous dirigez du piano les concerts de Mozart. Vous réservez cependant une place privilégiée à la musique de chambre en vous associant avec Jacqueline du Pré, Itzhak Perlman, Pinchas Zuckerman, et Zubin Mehta, aussi bien, pour le quintette *La Truite* !

Viennent les premiers opéras au festival d'Edimbourg : Mozart, évidemment, avec *Don Giovanni* et *Figaro*. Vous parcourez ensuite le répertoire lyrique qui vous mènera jusqu'à Berg et Elliott Carter. Les invitations abondent maintenant, mais toujours en tant qu'invité, car vous ne vous estimez pas encore assez prêt pour assumer les responsabilités d'un directeur musical, et aussi vous avez peur que le piano en souffre.

Au bout de quelques années, toutefois, suivant le conseil de George Szell, vous acceptez de prendre la direction de l'Orchestre de Paris. Il se produit alors une sorte d'échange des cultures : vous travaillez avec des musiciens français un répertoire germanique auquel ils sont encore étrangers, en échange, vous approfondissez avec eux le répertoire plus spécifiquement français ou apparenté. Ce furent quinze années très fructueuses qui enrichirent énormément la vie musicale parisienne. Dommage, et je le regrette encore vivement, que le projet de l'Opéra Bastille, si bien conçu et si cohérent, ait été engouffré dans un désastreux naufrage !

Mais, comme on dit, la vie continue : la vôtre se voit offrir la Staatsoper à Berlin et le Chicago Symphony Orchestra. C'est vraiment mieux qu'un lot de consolation ! Un superbe bâton de maréchal ! Et voilà où nous en sommes aujourd'hui. Le petit garçon de Buenos Aires s'est passablement éloigné dans le temps, mais il en est resté une indéniable fidélité à ce paysage des débuts dans l'existence et dans la vie professionnelle. Il me reste à mentionner une fidélité encore plus forte

à Israël où, quoique n'étant pas attaché à une position fixe, votre activité musicale s'est souvent déployée, quelquefois dans les circonstances des plus tendues, comme lors de la guerre de 1967 ou, plus récemment, en 1991.

Cette description biographique révèle plusieurs caractéristiques extrêmement frappantes. Tout d'abord, il faut s'attacher à la dualité de l'interprète Barenboïm. Il est significatif que ses réflexions sur le piano renvoient à celles qu'il formulera sur l'orchestre. Il considère, à propos du pianiste, que la polyphonie nécessite, pour ainsi dire, une individualité des dix doigts, et pas seulement des deux mains. Pour lui, la polyphonie orchestrale nécessite également un équilibre maximum entre toutes ses composantes, difficile à réaliser vu le poids sonore respectif des instruments ou des groupes d'instruments. Ce qui, pour lui, différencie totalement le piano de l'orchestre — et il le dit non sans humour — est : l'intonation. Que le piano soit bien ou mal accordé, le pianiste hélas ! n'en peut mais ; cela est, au contraire, une des qualités les plus difficiles à contrôler de la part du chef d'orchestre, car il n'existe pas d'intonation absolue, pour ainsi dire, mais on fait face à ces problèmes avec des compromis acceptables dépendant de multiples paramètres. Quant à la sonorité elle-même d'un orchestre, il est indispensable de tenir compte d'une certaine culture locale pour être à même de l'enrichir par des apports venus d'autres cultures. C'est ainsi qu'un chef d'orchestre peut acclimater dans bien des domaines des éléments qui n'étaient pas nécessairement présents au sein d'une formation donnée.

Vu le rôle que joue un interprète connu dans la vie musicale, il est indispensable pour Daniel de réfléchir au répertoire que l'on propose. Il est si facile — il aurait été si facile pour lui — de se contenter de la même centaine d'années. J'ai constaté au contraire, que, sans négliger ce qu'on appelle le « grand répertoire », il a toujours réservé une place importante à la musique contemporaine. Pour établir une programmation, il faut des options décidées, une vision forte des données culturelles. Partout où Daniel a eu le pouvoir de

décider, il l'a fait dans le sens de la modernité, prenant souvent en charge lui-même les partitions nouvelles.

Sa réflexion est intéressante, aussi, sur ce qu'on est convenu d'appeler l'authenticité, c'est à dire la reconstitution historique sur instruments d'époque, eux aussi souvent reconstitués. Il y attache un intérêt certain sans se livrer à une sorte de fétichisme. Il pense, d'une part, que le texte n'est pas seulement lié à la période ou la circonstance qui l'a vu naître ; d'autre part, que nous ne pouvons pas, même si nous le voulons, faire comme si les musique et les modes d'expression qui ont suivi n'avaient pas existé. Il ne s'attache pas à un dogmatisme rigide et exclusif ; de même que, pour le placement de l'orchestre, il conçoit une certaine mobilité selon les œuvres, sans pour cela changer constamment et radicalement la configuration scénique, ce qui risquerait d'entraîner une véritable déstabilisation du jeu et des équilibres.

Daniel aborde également en toute liberté le problème de la musique enregistrée ; il regrette, d'une certaine façon, que la musique s'écoute ainsi de façon passive, plutôt que de participer activement à une exécution, fût-elle loin du niveau professionnel. Il voit un danger dans le fait qu'on fige la perception sur une image arrêtée et que le concert ne soit plus apprécié à sa juste valeur de phénomène unique et instantané de communication collective. Il est vrai que pour trop tendre vers une perfection irréprochable on risque la stérilité, que la tension, voire l'appréhension en présence du public provoquent une qualité de l'interprétation qu'il est bien plus difficile de reconstituer en studio, où le public est on ne peut plus imaginaire, mais implacable en ce qui concerne les accidents... étant donné la répétition infinie qui est l'objet même de l'enregistrement. Là aussi, le dogmatisme ne s'impose vraiment pas ! La circonstance décide, mais aussi, de plus en plus souvent, le budget !

Cela nous entraîne vers la place et le rôle de l'institution musicale dans la société. Un directeur musical a une grande responsabilité personnelle pour assurer la culture musicale dans son environnement. Naturellement, il ne peut tout faire ni se charger d'une fonction pédagogique générale qu'il ne saurait assumer. Mais s'il peut favoriser le contact entre public, interprètes et compositeur, en ce qui concerne les œuvres nouvelles, tout effort est bienvenu. C'est ainsi qu'à Chicago, chaque fois que cela semble nécessaire, on présente l'œuvre avant le concert, et on peut ouvrir une discussion après le concert. Rien n'est imposé, ce contact est simplement proposé ; car il n'est rien de plus rébarbatif que la pédagogie obligatoire.

Daniel s'est toujours préoccupé de la place de la musique dans la culture générale. J'ai quelquefois dit qu'un chef excellent n'est pas une denrée excessivement rare, mais qu'au contraire, un véritable directeur musical ne se trouve pas sous le sabot d'un cheval ! Envisager une saison qui laisse des traces non seulement par la qualité des exécutions, mais par les lignes de force qui la sous-tendent, voilà qui demeure une de ses préoccupations urgentes. Pour avoir souvent discuté programmation avec lui, je sais quelle importance il attache à la culture musicale proprement dite, en relation directe ou indirecte avec d'autres champs culturels. Il fait preuve à la fois d'une grande imagination et d'un non moins efficace sens pratique, et aussi d'une mémoire étonnante.

Cette faculté de fusionner l'organisation rationnelle et l'imagination intuitive, il la revendique également pour l'interprète. Certes, l'intuition est indispensable, elle peut même suffire dans des pièces que je qualifierais, en

caricaturant un peu, de courtes et simples. Mais dans des œuvres plus complexes et plus étendues, l'intuition ne lui suffit pas, et il revendique la rationalité pour organiser l'illusion. De fait, la véritable spontanéité est celle qu'on acquiert par l'analyse et l'oubli de l'analyse.

J'ai parlé du rôle de Daniel dans l'institution musicale en général. Mais je voudrais en évoquer une, en particulier, celle qu'il a créée de toutes pièces et qu'il maintient à bout de bras, ce qui montre, s'il en était besoin, son courage et sa détermination. Il s'agit de l'orchestre du Divan occidental-oriental (West-östlicher Divan), titre se référant à Goethe et à Weimar où cet organisme prit naissance. J'avais parlé plusieurs fois avec lui de cet orchestre qui met en présence Juifs, Musulmans et Chrétiens de divers pays du Moyen-Orient et d'Espagne/Andalousie dans une sorte de fusionnement musical. L'été dernier, me trouvant, à Bayreuth, disponible dans un jour où je n'avais pas de représentation, j'ai regardé à la télévision, retransmis en direct depuis Ramallah en Cisjordanie, le concert donné par le Divan à la mémoire d'Edward Saïd, fondateur avec Daniel de ce regroupement, si je puis dire. On aurait pu craindre une œuvre strictement caritative. Mais, grâce à Daniel, la qualité de l'exécution était exceptionnelle, les jeunes solistes de premier ordre, l'orchestre faisant preuve à la fois d'ardeur et de discipline, toutes origines et nationalités confondues. Je me souviens de l'interview qu'il a donné à l'entr'acte du concert, manifestant sa satisfaction que ce concert ait pu être donné ici et maintenant, mais affirmant que l'accomplissement de son action ne serait une réalité que lorsque toutes les frontières s'ouvriraient. Il ne prétend pas donner une leçon aux hommes politiques ou aux combattants engagés, mais il montre qu'un rapprochement est possible grâce à la qualité de l'engagement personnel. Oui ! J'ai admiré ce concert qui nous donnait une parfaite leçon de civisme sans aucunement prétendre la donner autrement que par la qualité.

Je pourrais ajouter encore un certain nombre de choses qui m'ont frappé dans sa réflexion sur la musique, comme : « la musique part du néant et retourne au néant ». Et plus loin : « pour moi l'élément le plus puissant dans le son est précisément le silence qui le précède et lui succède ». J'aurais plutôt attendu cette réflexion de la part d'un Webern, et j'ai beaucoup aimé pouvoir lire cela sous sa plume. Je lis un peu plus loin : « Il n'y a rien dans la vie de comparable à ce que j'éprouve, en tant que musicien, à travers les sons ».

J'ai décrit les multiples aspects de la vie de Daniel, si riche et si totalement dévouée à la musique. La dernière phrase que j'ai citée implique une passion absolue. Mais pourquoi cette passion ? Pourquoi ne cesse-t-elle de nous fasciner ? J'en reviens à ma citation du début : ce qui est de plus explicable dans cette passion, c'est qu'elle est inexplicable !