Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2004)
Heft: 85

Buchbesprechung: Livres
Autor: Albèra, Philippe / Weid, Jean-Noël von der

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

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

Dictionnaire Berlioz, sous la direction de Pierre Citron et Cécile Reynaud
avec Jean-Pierre Bartoli et Peter Bloom
Fayard, Paris, 2003 (613 pages).

ALPHABET BERLIOZ

La bibliographie berliozienne s'est fortement enrichie à l'occasion du bicentenaire de la naissance du compositeur ; à la fin de l'édition de la correspondance et à la poursuite de celles des critiques musicales (signalées dans un précédent numéro), s'ajoute désormais un *Dictionnaire Berlioz* à la tête duquel on retrouve l'infatigable Pierre Citron. Ce genre d'ouvrage est à double tranchant : on ne sait comment le lire, l'ordre alphabétique n'étant pas très inspirant ; et il peut nous égarer dans une compilation érudite plutôt lassante. Il n'en est rien ici. Les différents articles sont traités avec une belle hauteur de vue, mais aussi avec sobriété, et ils offrent des angles d'approche très variés sur l'œuvre berliozienne ; on y trouve tous les renseignements nécessaires sur les mille et une questions que l'on peut se poser à son sujet. Berlioz fut si impliqué dans son siècle, sa vie fut si romanesque et ses écrits si abondants, qu'il n'est pas inutile de leur imposer un ordre rigoureux et objectif, où l'on peut trouver des informations précises souvent disséminées aux quatre vents. Ainsi les biographies des collègues, compositeurs, chanteurs, chefs d'orchestre, musicologues, peintres, écrivains, tantôt amis, tantôt ennemis, ainsi que celle des égéries, apparaissent-elles sous des formes ramassées, munies des renvois nécessaires aux textes de Berlioz lui-même. On peut y faire des découvertes ou rafraîchir une connaissance diffuse qui provient de la lecture des *Mémoires* notamment (où la réalité est parfois bien romancée !). Les œuvres sont analysées finement, comme les différentes relations aux modèles. L'histoire des institutions est retracée de manière convaincante. On appréciera aussi des articles plus techniques, comme par exemple celui que Jean-Pierre Bartoli consacre à l'harmonie berliozienne, sujet classique de discussion chez les musicologues : il constitue une synthèse éclairée de la question et ouvre des pistes de réflexion fécondes. Rien n'est plus difficile que de dire en quelques lignes, ou en quelques pages, l'essentiel sur une œuvre aussi touffue. *Philippe Albèra*

Piotr Kaminski : Mille et un opéras
Fayard, Paris, 2003 (1819 pages).

LE SÉSAME DE L'OPÉRA

Les ouvrages consacrés aux opéras du répertoire ont vieilli (Kobbé, Tranchefort...). C'est sans doute ce qui a conduit Piotr Kaminski, journaliste connu des auditeurs de France Musiques, à se lancer dans un travail de titan pour les remplacer tous d'un seul coup. Mille et un opéras ! Pourquoi pas mille et trois (*mil e tre*), qui eût mieux symbolisé le genre ? De toute façon, c'est une gageure ! On n'ose imaginer l'amas de documentation nécessaire, les milliers d'heures passées à écouter des œuvres qu'on ne peut pas toutes aimer à la folie, la tâche laborieuse de résumer des livrets souvent rocambolesques, et de noter les dates et les protagonistes des créations, et enfin, mais peut-être était-ce le meilleur moment de cette folle entreprise, l'effort de synthèse nécessaire pour commenter les œuvres une à une. Ce livre épais a donc l'allure d'une bible. Il n'est pas seulement conçu avec une grande clarté — le livret, l'historique, l'œuvre — il remet au jour des œuvres et des compositeurs qui ont sombré dans les tréfonds de l'histoire. L'auteur ne se gêne pas pour envoyer quelques piques ici ou là à de précédents commentateurs, et ce ton presque familier, subjectif, donne du rythme à la lecture. Certes, Kaminski ne s'avance guère dans l'analyse des langages musicaux : il décrit les situations, l'utilisation des voix, les caractères, l'orchestration, etc. Mais son texte fourmille de renseignements très précis, de citations souvent bienvenues, et qui témoignent d'une belle connaissance des sujets. S'il ne parle pas la langue de bois musicologique, Piotr Kaminski donne parfois des éléments d'analyse judicieux : parlant du premier finale de la *Fedeltà premiata,* « le plus long jamais échafaudé par Haydn », Kaminski signale que le compositeur « reprend chez Cimarosa la progression tonale par tierces descendantes, exception faite de deux épisodes en *sol* mineur où s'exprime l'exaspération de Celia ; quant au second finale, nous y entendons une parodie du Chœur des Furies de l'*Orfeo* de Gluck qu'on connaissait bien à Eszterháza » (p. 644). Á propos de l'*Isola disabitata* du même Haydn, l'auteur peut écrire que «éperonné par un scénario adéquat, Haydn répond avec une imagination théâtrale dont il fait rarement preuve dans ses autres opéras, produisant son ouvrage lyrique le plus original» (p. 642). S'agissant de *l'Enlèvement au* sérail de Mozart, Kaminski avance sa vision de l'œuvre en style direct : « Un joyeux vaudeville strophique et un dernier "dzing-boum" de célébration achèvent l'opéra. Inutile de chercher ici quelque profonde vérité humaine. C'est la musique, et non pas le drame qui est l'élément naturel de ces personnages. Aussi individuels et attachants qu'ils soient, ils ne font que chanter tout leur soûl... L'*Enlèvement*, sublime spectacle de marionnettes vocales, constitue un pas en arrière par rapport à *Idoménée* » (p. 1026).

Je ne prétends pas avoir lu la totalité des 1800 pages de cet *opus magnum*, mais je dois avouer ne pas avoir trouvé de failles dans les nombreux passages explorés. Toutefois, on ne peut aborder de façon critique ce genre d'ouvrage sans faire le compte des opéras sélectionnés et des opéras éliminés. Si les grands auteurs du passé sont bien pourvus, on ne peut en dire autant des compositeurs du XXe siècle. Pourquoi diable avoir écarté les opéras expressionnistes de Hindemith (*Mörder, Hoffnung der Frauen*, *Sancta Susanna, Das Nusch-Nuschi*) de même que le *Neues vom Tage*, qui sont parmi les meilleures partitions de cet auteur si prolixe et si éclectique ? Comment se fait-il que Berio apparaisse avec deux opéras (pourquoi pas les autres ?) alors que Nono est absent ? N'est-il pas plus

important, historiquement parlant, que Phil Glass, qui possède plusieurs entrées ? Et pourquoi, s'agissant de Schoenberg, écarter *Die glückliche Hand* et *Von heute auf morgen* ? Kagel, Aperghis, Holliger, Maxwell-Davies, Harvey, Manoury, Dusapin, pour citer quelques noms au hasard, n'ont pas été retenus, au contraire de Eötvös et Boesmans. On ne voit pas quelle logique se cache derrière de tels choix ! Sur mille et un opéras, il était peut-être possible de privilégier davantage certains ouvrages du siècle dernier, plutôt que de ranimer des compositeurs de second rang appartenant aux temps jadis... Cela n'enlève rien au prodigieux travail effectué ici, dont sans doute profiteront largement les usagers, fanatiques ou non, du théâtre lyrique.

Philippe Albèra

Notons aussi, chez le même éditeur, la réactualisation du livre de Michel Chion consacré à Pierre Henry, dont la première version était parue en 1980: Michel Chion, *Pierre Henry*, Fayard, Paris, 2003 (279 pages).

Stéphane Goldet : Hugo Wolf
Fayard, Paris, 2003 (934 pages)

ECCE HOMO

Le centenaire de la mort d'Hugo Wolf a suscité quelques efforts éditoriaux dans un monde francophone qui jusque-là avait superbement ignoré ce compositeur (on ne disposait que du petit livre de Claude Rostand, épuisé depuis longtemps). Stéphane Goldet, dont les auditeurs de France-Musiques connaissent la passion pour le lied, s'est donc mise à la tâche pour enrichir le volumineux catalogue des biographies Fayard (une institution française désormais !). Son livre n'apporte pas les lumières d'une recherche originale ou un point de vue radicalement neuf, mais elle réalise une bonne synthèse des connaissances actuelles. Suivant les lois du genre, l'ouvrage est divisé en deux parties : la biographie d'une part, l'étude de l'œuvre d'autre part. L'auteur a ajouté une introduction judicieuse, sous-titrée « Un homme », à travers laquelle elle dresse le portrait intérieur de ce personnage inclassable et tourmenté. D'une manière générale, tout au long du livre, Stéphane Goldet tend à rapprocher le « cas » du compositeur de celui de Nietszche, avec lequel il partage bien des traits significatifs (tous les deux sont notamment morts dans la folie). Les pages biographiques, qui suivent fidèlement le parcours en dents de scie de cet éternel vagabond, permettent de dessiner un caractère et de suivre l'alternance des brèves périodes de créativité fiévreuse avec celles, plus longues, d'inertie, et de situer les enjeux d'une époque. On peut notamment suivre à travers ses nombreuses lettres (en particulier celles à sa confidente Mélanie Köchert), ainsi qu'à travers ses critiques, les courbes sismographiques des enthousiasmes et des désespoirs du compositeur. Hugo Wolf avait des passions entières, qu'elles soient positives ou négatives : sa vénération de Liszt et de Wagner n'eut d'égale que son mépris pour Brahms, peut-être lié à la condescendance de celui-ci vis-à-vis du compositeur encore jeune. On connaît les critiques assassines contre Brahms, comme cette critique de la *Quatrième Symphonie* :« Brahms n'a produit autant d'insignifiance, de vide ou d'hypocrisie dans aucune de ses œuvres précédentes. L'art de composer sans idée aucune a trouvé en lui son représentant le plus inspiré » (p. 125). Dans une lettre à Mélanie, il n'est pas plus tendre pour Richard Strauss, dont il vient de déchiffrer *Don Juan* : « Cette mortelle stérilité d'invention et ces spasmes harmoniques inutilement compliqués défient la description. Mais c'est le genre de choses qui est considéré comme nouveau en Allemagne ! Je préfère en tous cas être un poltron sans talent qu'un révolutionnaire de cet acabit » (p. 200).

Confiant ses impressions sur ses propres compositions, comme saisi par un démon créateur subit, Wolf parle de « son habileté » qui lui donne « le sentiment de croître de jour en jour... Jusqu'où irai-je ? Je tremble rien que d'y penser. [...] Ai-je seulement une vocation ? Suis-je parmi les élus ? Je pense que je suis en train de perdre la raison » (lettre de 1888, p. 155-156). Mais juste après cette interrogation, il écrit à Mélanie : « Il est maintenant neuf heures du soir, et je suis heureux comme un roi. Un nouveau lied est achevé, avec succès » (p. 157) ; puis : « Aujourd'hui, j'ai créé mon chef-d'œuvre. *Erstes Liebeslied* est de loin la meilleure chose que j'ai écrite jusqu'à présent. Mesuré à l'aune de ce lied, tout ce que j'ai fait avant n'était qu'enfantillages. La musique est d'un caractère si saisissant, et d'une telle intensité qu'elle lacérerait les nerfs d'une statue de marbre. Le poème est fou – et la musique aussi » (p. 158). Mais le lendemain : « Je retire ce que j'ai dit. *Erstes Liebeslied eines Mädchen* n'est pas ce que j'ai fait de mieux. Ce matin, j'ai écrit *Fussreise* [...], c'est un million de fois meilleur. Quand tu l'auras entendu, tu n'auras qu'un seul désir : mourir » (p. 158). Et cela continue. Wolf écrit avec son sang. Stéphane Goldet relève l'originalité de son projet à partir des poèmes de Mörike : composer un très vaste recueil qui soit comme une mise en musique « intégrale » d'une œuvre poétique. Sur les 116 lieder écrits en moins d'un an, 53 seront de ce poète.

Stéphane Goldet cite heureusement de très nombreuses lettres (jamais traduites en français), offrant ainsi une documentation précieuse sur le compositeur. La correspondance apparaît en effet comme le complément d'une activité créatrice éruptive. On y mesure que le corps-à-corps avec la poésie et la musique, qui est un corps-à-corps avec soi-même, conduit Wolf constamment aux extrêmes. Dans son comportement, le compositeur n'était guère plus tempéré : facilement blessant, il était incapable du moindre compromis, et de même qu'il imposait la lecture des poèmes avant de faire entendre ses lieder, il n'hésitait pas à reprendre le chanteur en plein concert s'il ne suivait pas ses instructions à la lettre. Pianiste, il semble avoir ébloui certains musiciens par la qualité et la profondeur de son jeu; il était capable de jouer des actes entiers de Wagner, de mémoire, en chantant les différents rôles d'une voix apparemment expressive. Wolf était conscient de son étrangeté : « Je ne suis pas fait pour vivre en société. Je suis quelqu'un qui n'agit que sur ses impulsions. Quand l'électricité s'est assez accumulée en moi, quelque chose me vient, pensée, parole ou action. Cela peut être bon ou mauvais. Les personnes sensées agissent toujours selon les règles de la logique et de la raison, etc., et sur ce plan, je suis différent d'elles. Je ne vais certainement pas continuer à blesser mes amis par mes actes impulsifs. Je suis donc résolu à fuir... » (p. 174).

Stéphane Goldet, dans la deuxième partie de son ouvrage, suit l'œuvre pas à pas, donnant pour chacun des lieder le texte allemand et la traduction française, ce qui est une excellente idée, ainsi qu'un commentaire succint. Celui-ci, pour sensible qu'il soit, n'en reste pas moins aux formes de la description et de la psychologie; cette partie du livre ne peut guère se lire autrement que de façon ponctuelle. Il est dommage que l'auteur n'ait pas entrepris une synthèse de l'esthétique d'Hugo Wolf, et qu'elle ne soit pas entrée plus avant dans la construction du langage musical, analysant notamment une pensée harmonique qui constitue un lien entre la musique de Wagner et celle des musiciens de l'École de Vienne. Mais cet ouvrage destiné au grand public a le mérite de faire connaître une figure méconnue, dont l'amour est souvent réservé à ceux pour qui la forme intimiste du lied n'est pas un obstacle à l'importance d'un compositeur, à sa force d'expression unique, à sa profondeur et à son ironie si particulière.

Philippe Albèra

Philippe Hersant. Le filtre du souvenir.
Entretiens réalisés et annotés par Jean-Marc Bardot. Préface de Béatrice Ramaut-Chevassus
Cigart Éditions/Éditions Jobert, Paris 2003 (208 p.)

L'USURE CALCULÉE DE MNÉMOSYNE

Philippe Hersant fut le principal convive du festival Présences de Radio France 2004 (du 30 janvier au 14 février). Ce qui attisa quelques chamailleries, ameuta certains de ses confrères post-avant-gardistes du futur, qui se fendirent d'une lettre à Jean-Marie Cavada, fustigeant l'opiniâtreté de direction musicale de la Maison ronde de « privilégier dans sa programmation des esthétiques passéistes ». Ce fut vrai naguère, ce l'est moins aujourd'hui pour Hersant.

Cet opuscule d'entretiens, fort bien menés, au rebours de nombre d'ouvrages de la même farine, nous le démontre, qui dévoile des aspects encore insoupçonnés de ce compositeur à la délectation souvent plus tranchante qu'on ne l'entend. Certes, Hersant ce n'est pas James Dillon non plus que Claus-Steffen Mahnkopf. Mais ses pages, non « des arguments à usage polémique », sont des œuvres « tout simplement » : « J'écris ce que j'ai envie d'écrire et voilà tout. Sans faire risette ni à 'l'homme de la rue', ni aux 'professionnels de la profession'. » Or, toute simplicité est difficile, complexe ; celle d'Hersant ne déroge point à cette vérité.

Les citations (mais jamais le collage) irriguent sa musique, il ne peut même composer sans penser à d'autres musiques. Néanmoins, « il ne s'agit pas de copier servilement, mais de se laisser nourrir par des œuvres anciennes. Cette culture musicale, ajoute-t-il, fait partie de moi-même et, comme l'a dit Borges, on peut s'approprier ce qu'un auteur a écrit il y a trois siècles pour faire son œuvre et apporter sa propre contribution ». *A fortiori* quand une œuvre nous est chère : plus on la respire, plus on la vit, plus elle se détextualise, car nous l'avons déformée et reformée à notre image intérieure (Hersant pense ici à l'état « mythique » d'un thème évoqué par Boucourechliev dans son hommage à Beethoven). « Avec l'horizon s'évanouit la mémoire de la côte », dit le poème de Heiner Müller dans la cantate *Landschaft mit Argonauten* qu'Hersant écrivit en 1991. Il compose bien à partir du sillage mnésique d'une œuvre, non de l'œuvre elle-même.

Tamisés par le souvenir, ces « emprunts » favorisent la conjonction de différents styles, leur contamination mutuelle, leur symbiose ou leur heurt : « Il y a toujours conflit entre les éléments même du langage, dans cette rencontre que je provoque entre le tonal et l'atonal, le consonant et le discordant, le rythme régulier et ce qui vient le briser. C'est, pour moi, le moteur de l'expression. » Une attitude qui n'a rien de néo-classique ; peut-être doit-on parler de maniérisme — dans le sens, précise Hersant, que l'on donnait à ce terme au XVIe siècle à Florence et à Rome. D'un maniériste à la démarche « contournée et sinueuse », qui suit un parcours plein de détours, au cours duquel on peut s'égarer, un labyrinthe : « Ma trajectoire de compositeur est plutôt à cette image : la ligne n'était pas tracée — en tout cas elle n'était pas droite et il m'a fallu remettre de l'ordre dans cet entrelacs embrouillé. De même qu'il faut assembler les fragments épars d'une œuvre écrite dans le désordre. La composition, c'est précisément cela. »

Jean-Noël von der Weid

Vorschau / Avant-programme

Aarau

02.05. DIDAKTIKUM BLUMENHALDE **Manfred Werder (pno), Julia Eckhardt (vl), Normisa Pereira da Silva (fl), Jürg Frey (cl)** Manfred Werder, Kunsu Shim, George Brecht

Basel

30.03. HANS HUBER-SAAL **Patricia Kopatchinskaja (vl), Werner Bärtschi (pno))** Cage, Bartók, Ravel, Weber u.a. *Zyklus B*

03.04. GARE DU NORD **Trio Atros: Schädler(fl), Hochuli (git), Lorenz (perc)** Kagel, Heisch, Mouthon

08.05. STADTCASINO **basel sinfonietta, Claudia Barainsky (sop), Niclas Oettermann (ten), Katharine Goeldner (mezzo), Helmut Lachenmann (voc), Lothar Zagrosek (cond)** Nono, Lachenmann, Hartmann, Schreker

23.05. GARE DU NORD **E. Streiff (vl), A. Politano (bfl), Y. Miamoto (perc) u.a.** Junghae Lee

28.05. GARE DU NORD **Ensemble recherche** Cornelius Schwehr, Alexander Grebtschenko, Óscar Garrido de la Rosa, Sebastian Claren

Bern

04.03. / 05.03. CASINO **Berner Symphonie-Orchester, Eiji Oue (cond)** Takemitsu, Rimsky-Korsakow, Britten

18.05. KULTUR CASINO **Berner Kammerorchester, Katrin Frauchiger (sop), Johannes Schläfli (cond)** Katrin Frauchiger (UA), Debussy, Mahler

Biel/Bienne

17.03. PALAIS DES CONGRÈS **Orchestre symphonique de Bienne, Elisabeth Leonskaja (pno), Hans Urbanek (cond)** Jost Meier («A l'origine»), Lutosławski, Chopin, Saint-Saëns

21.03. SALLE DE LA LOGE **Daniel Kobyliansky, Sophie Laville (vl), Zoltan Toth (vla), Matthias Walpen (vcl), Heinz Jaggi (perc)** Jost Meier, Heinz Jaggi

18.04. SALLE DE LA LOGE **Orchestre symphonique de Bienne (membres)** Berio, Mozart

21.04. PALAIS DES CONGRÈS **Orchestre symphonique de Bienne** Rudolf Kelterborn («Traummusik»), Haydn, Schumann

16.05. SALLE DE LA LOGE **Ionut-Daniel Stanciu, Jean Sidler (vl), Rolf-Dieter Gangl (vla), Christian Secretan (vcl), Silvia Del Bianco (Harmonium)** Alfred Schweizer (UA «Musik für Viola»), Dvorák

28.05. EGLISE DU PASQUART **Orchestre symphonique de Bienne, Stanley Dodds (vl), Daniel Andres (cond)** Daniel Andres («Sinfonietta» / Violinkonzert), Beethoven