

# "Croyez-moi, j'expie tous mes péchés" : arrangement, par Tilo Medek, du fragment de la "Symphonie de Leipzig" de Hanns Eisler

Autor(en): **Schweinhardt, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 61

PDF erstellt am: **20.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927882>

## **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.

# «CROYEZ-MOI, J'EXPIE TOUS MES PÉCHÉS.»

PAR PETER SCHWEINHARDT

Arrangement, par Tilo Medek, du fragment de la «Symphonie de Leipzig» de Hanns Eisler

PRIX D'ÉTUDES DE MUSIQUE

KDG  
PREISFRAGE  
Nr. 5



Le catalogue de Hanns Eisler fourmille d'œuvres fantômes, soit qu'elles aient disparu, soit – fait moins tragique, mais souvent plus intrigant – qu'elles n'aient jamais existé que dans des lettres, des contrats ou des déclarations attestées du compositeur. Entre ces deux catégories se situe son fragment le plus célèbre, le projet d'un opéra *Johann Faustus*, dont on ne possède, à part le livret remarquable de la plume du musicien, que quelques rares esquisses musicales – ce qui n'a pas empêché Wolfgang Hohensee de le recomposer en s'inspirant de musique d'Eisler, sous prétexte que l'opéra avait disparu<sup>1</sup>. Un autre projet datant de la dernière période d'Eisler est allé un peu plus loin: c'est une symphonie commandée par l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig. A l'occasion du centenaire de Hanns Eisler, le compositeur Tilo Medek a complété les fragments existants et en a tiré quatre mouvements, exécutés le 8 octobre 1998 (par l'orchestre du Gewandhaus sous la direction de Rolf Reuter) sous le titre «Symphonie de Leipzig – arrangement Tilo Medek». Pour différentes raisons, j'estime que cette tentative de reconstitution est un échec. Et comme mes objections concernent non seulement la manière dont on traite actuellement Hanns Eisler, mais aussi les fragments en général, je tiens à m'expliquer en détail.

## CONTRIBUTIONS D'EISLER AU GENRE DE LA SYMPHONIE

A trois reprises, Eisler a achevé des compositions qu'il estimait dignes d'être intitulées «symphonie». Les trois fois, des circonstances historiques et personnelles, mais aussi des prétextes très variés, ont abouti à des solutions différentes du problème. Grâce à elles, enfin, Eisler a fourni trois contributions importantes au genre symphonique du XX<sup>e</sup> siècle.

1<sup>o</sup> La *Petite symphonie* op. 29 (1931/32) est un essai – typique non seulement de l'époque, soit la fin de la République de Weimar, mais aussi des procédés stylistiques qu'appliquait alors le compositeur – de mettre en question, avec une technique habile, le genre noble hérité du XIX<sup>e</sup> siècle et les tentatives de le ressusciter au XX<sup>e</sup>. C'est pourquoi elle est «petite» et qu'elle s'écrit avec «i» et sans «ph» [allemand: *Sinfonie* au lieu de *Symphonie*, ndt]. A son sujet, Eisler remarque en 1960: «C'est pour me reposer de mes autres travaux que j'ai écrit ce morceau en quelques jours. Qu'on le prenne comme il a été conçu: une protestation contre l'en-

flure de la musique néo-classique.»<sup>2</sup> La *Petite symphonie* compte quatre mouvements. Ceux du milieu proviennent de musiques de scène protestataires qu'Eisler venait d'écrire, les autres sont des compositions dodécaphoniques *ad hoc*. Par sa combinaison de musique politique et de musique dodécaphonique, l'œuvre est un produit précoce du projet qu'Eisler poursuivra ultérieurement, notamment pendant les années d'exil européen, soit de réconcilier le matériau musical exigeant avec le goût d'un auditoire sans formation musicale. Malgré toutes ses litotes ultérieures, on réalisera l'importance de la *Petite symphonie* pour la vision qu'Eisler se faisait de lui-même à l'époque grâce à une lettre qu'il écrit de Moscou à Bertolt Brecht, peu après la première audition à Londres. Eisler y parle de l'accueil favorable fait à l'œuvre par un fonctionnaire soviétique de la culture et s'y sent confirmé dans ses exigences de compositeur: «il faut fermer la gueule à ces vieux bonzes en leur en mettant plein la vue»<sup>3</sup>.

2<sup>o</sup> La *Symphonie de chambre* op. 69 (1940) remonte au projet de musique de film grâce auquel Eisler et Theodor W. Adorno gagnaient un peu d'argent lors de leur exil américain. La nouvelle démarche envisagée exige l'autonomie du son par rapport à l'image, sans qu'il faille conclure pour autant à leur absence de rapport. Dans le sillage de cette idée naquirent quelques partitions de cinéma également utilisables au concert; celle qui emploie l'effectif le plus vaste est la *Symphonie de chambre*. Elle compte cinq mouvements et accompagnait à l'origine le documentaire *White Flood*, composé d'un montage rythmique de scènes naturelles (glaciers en mouvement, etc.). L'ambition de la composition ressort d'une remarque d'Eisler dans *Komposition für den Film* (Composer pour le cinéma), rapport final du projet, rédigé avec le concours d'Adorno: «Le compositeur a cherché à se compliquer la tâche dramaturgique en recourant encore à la technique dodécaphonique. Chaque séquence [...] est donc soumise à plusieurs exigences: en tant qu'élément concret de la forme musicale, elle doit avoir un sens musical indépendant; elle doit se conformer au système des douze sons sans devenir mécanique; elle doit être synchronisée au film, sans équivoque et avec la plus grande précision.»<sup>4</sup>

3<sup>o</sup> La *Symphonie allemande* op. 50 (1930–58), note Eisler en 1961 – non sans coquetterie –, résulte d'un «caprice», c'est-à-dire de sa lassitude, lors d'une tournée aux Etats-Unis en 1935, à râbacher sans arrêt la même conférence sur «la

1. Voir à ce sujet l'entretien de Hohensee avec Irmgard Schartner dans: I. Schartner, «Hanns Eisler, Johann Faustus. Das Werk und seine Aufführungsgeschichte» (= *Musikleben, Studien zur Musikgeschichte Österreichs. Veröffentlichungen des Instituts für Musikgeschichte an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien*, éd. par Friedrich C. Heller, vol. 7), Francfort-sur-le-Main et al. 1998, pp. 158–169. Je ne cacherai pas avoir préparé moi-même un fragment d'Eisler – l'essai d'opéra sur le temps *150 Mark*, de 1927, texte de David Weber – et de l'avoir complété sur la base d'une analyse structurale. L'exécution, au Conservatoire supérieur Hanns Eisler de Berlin en été 1998, a eu lieu dans un cadre scientifique qui ne laissait aucun doute quant à l'état de la source et du degré de l'adaptation. N'ont été exécutées que les scènes reconstituables selon des critères scientifiques et musicaux. Il n'en a pas été tiré d'extrapolations valables pour l'œuvre complète.

2. Hanns Eisler, *Gesammelte Werke*, éd. par Stephanie Eisler et Manfred Grabs à la demande de Académie des Arts de la RDA, série III, Leipzig 1968 ss. (abrégé par la suite EGW III), vol. 2, p. 457.

3. Lettre du 20.7.1935 aux Archives Bertolt Brecht. BBA 479/16.

4. EGW III/4, pp. 195/96.



Exemple 1  
 Hanns Eisler: esquisse  
 de la symphonie  
 comportant le motif  
 initial légèrement  
 modifié de la musique  
 de scène de  
 «Guillaume Tell».  
 Archives Hans Eisler,  
 de l'Académie  
 des Arts de Berlin  
 HEA 723, fol. 1r.

*Andante molto*

barbarie culturelle de l'Allemagne». C'est ainsi qu'il aurait décidé de s'attaquer à cette nouvelle composition «pour avoir de nouveau un peu de vrai travail»<sup>5</sup>. Entamé sous le titre de «Symphonie du camp de concentration» pour régler son sort à l'histoire, le projet se révéla, lors de sa première audition, un quart de siècle plus tard, «nécessaire par rapport au passé» – pour reprendre une déclaration d'Eisler à propos de ses *Chants sérieux*<sup>6</sup>. La symphonie embrasse plusieurs phases de l'écriture d'Eisler et peut donc être parfaitement comprise comme le miroir de tout son œuvre. En regroupant trois mouvements instrumentaux et huit parties vocales de genre différent, parfois très indépendantes, en une sorte de grand oratorio, Eisler trouve une forme musicale qui répond bien à son titre ambitieux.

## LA «SYMPHONIE DE LEIPZIG»

En 1959, peu de mois après la première audition de la *Symphonie allemande*, Eisler accepta la commande d'une symphonie pour l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig. Mais la composition lui donna beaucoup de souci. En 1961, il remarquait: «Croyez-moi, j'expie tous mes péchés. Car a) pour qui est-ce que j'écris cela? Pour l'orchestre du Gewandhaus, qui se compose de spécialistes hors pair. b) Qui sont mes auditeurs? Ce sont les gens de la RDA, qui ne connaissent guère les traditions de la musique classique. Je dois donc offrir quelque chose de neuf et sauter par-dessus la musique classique. Croyez-moi, je suis souvent assis le matin à ma table, à me prendre la tête entre les mains pour résoudre ce problème, puisque je ne veux pas m'exprimer moi-même – je m'ennuyerais d'ailleurs monstrueusement, n'ayant absolument rien à dire –, pour produire quelque chose de pratique, d'utilisable, mais quand même de neuf, tout en respectant les normes de ma pensée musicale. Cela est extrêmement compliqué pour moi.»<sup>7</sup> Ce passage reflète clairement le problème qui accompagne le créateur Eisler presque toute sa vie et dont il a déjà été question à propos de la *Petite symphonie*: la volonté de lever l'opposition entre intelligibilité et exigence artistique – encore qu'il serait intéressant de discuter des différents critères appliqués par Eisler. Etant donné les contingences sociales et politiques de ce dilemme bien connu, les solutions qu'Eisler y apporte vers la fin de la République de Weimar et lors de son exil différent forcément de ce qu'elles seront après la Deuxième

Guerre mondiale. Les trois symphonies achevées portent d'ailleurs les marques de cette tension, chacune à sa façon. Pour Eisler, les genres prestigieux de la vie musicale de la bourgeoisie, soit la symphonie et l'opéra, redevenaient *théoriquement* discutables après l'instauration de l'ordre socialiste; mais il n'y a pas entrepris de nouvelle incursion dans sa dernière période, car même la *Symphonie allemande* appartient en fin de compte à la période de l'exil, malgré la date tardive de la première audition.

Reconstituer la *Symphonie de Leipzig* serait donc d'un intérêt exceptionnel, tant pour l'histoire de l'œuvre d'Eisler que pour celle de la musique aux débuts de la RDA. De quoi se compose donc le matériel fragmentaire? Les archives Eisler, déposées à l'Académie des Arts de Berlin, comprennent un dossier contenant dix-sept feuilles d'un matériel assez hétérogène, qui doit avoir appartenu d'une façon ou d'une autre à la composition projetée<sup>8</sup>. En détail, ce sont:

- une esquisse de six mesures comprenant le motif initial, légèrement remanié, de la partie vocale centrale du prélude de la musique de scène écrite en 1962 par Eisler pour *Wilhelm Tell* (exemple 1);
- une page d'esquisses très vagues et de notices, avec le titre *Leipziger Symphonie*. C'est là qu'on trouve aussi – mais d'une autre main que celle d'Eisler – la date du début supposé du travail à la symphonie: 24.X.1959;
- la partition d'un numéro intitulé *Andante con moto*, extrait de la musique composée en 1957 pour le film *Les Sorcières de Salem* de Raymond Rouleau (exemple 2);
- une esquisse, accompagnée partiellement de texte, du début de l'«Epilogue» des *Chants sérieux*. (Avant d'être inséré dans les *Chants sérieux*, l'«Epilogue» ultérieur – qui, à part le passage vocal esquissé dans le fragment de symphonie, comprend encore des interludes repris des partitions d'Eisler pour Hollywood – a été donné lors de la commémoration du 70<sup>e</sup> anniversaire de Johannes R. Becher, sous le titre *Nänie auf den Tod eines Dichters* (Nénie en souvenir de la mort d'un poète). Mais même un troisième emploi dans la *Symphonie de Leipzig* ne serait pas exceptionnel dans l'œuvre d'Eisler.);
- quelques esquisses et la partition d'un mouvement intitulé *Con moto*, qui s'interrompt abruptement après 217 mesures (exemples 3 et 4).

5. EGW III/7, p. 226.

6. EGW III/7, p. 266.

7. EGW III/7, pp. 154/55.

8. Cote: HEA 723.

9. Désormais, les titres de mouvement de Medek figurent toujours entre guillemets, ceux d'Eisler en italiques.

10. Medek fait allusion à *Vorspiel und Gesang* «Es lächelt der See» (Prélude et chanson «Le lac sourit»), édité dans: Hanns Eisler, *Lieder und Kantaten*, tome 10, Leipzig 1966, pp. 95–128. La musique de scène complète compte encore sept numéros.



Exemple 2  
Hanns Eisler: début  
et fin de l'«Andante  
con moto» de la  
musique du film  
«Les sorcières de  
Salem», HEA 723,  
fol. 3v et 5r.  
Dans la partie de  
trompette (mes. 1  
et 2), on relève  
des traces de  
l'adaptation  
destinée à la  
symphonie:  
le trait de violon est  
inscrit au stylo-bille  
sur l'autographe au  
crayon. La  
remarque finale  
(«Pour le  
conducteur»...) indique qu'il s'agit  
d'une partition de  
musique de film.

1 *Andante con moto* M. 1

après le Timpani pleurs Fanny

## L'ARRANGEMENT DE TILO MEDEK

Voici comment s'articule la tentative de Tilo Medek de recoller les fragments pour en tirer une symphonie:

1. Prélude et Idylle (arrangement du prélude de *Wilhelm Tell*)
2. Con moto I (composition originale complétée)
3. Con moto II (Andante con moto tiré des *Sorcières de Salem*)
4. Marche sans paroles (arrangement de la *Marche de gauche*)

Premier mouvement («Prélude incluant une idylle»<sup>9</sup>). Dans le programme de la première audition, Medek écrit que la musique de scène de *Wilhelm Tell*<sup>10</sup> «découle de l'esquisse "Andante molto" de la symphonie – une cantilène de violon de six mesures est à l'origine du texte» et que le pré-

lude aurait été «ramené dans la symphonie comme premier mouvement, c'est-à-dire amputé de son texte»<sup>11</sup>. A part la présence de l'esquisse dans la liasse de la symphonie, c'est surtout une remarque de Nathan Notowicz comme quoi Eisler aurait voulu utiliser le prélude de *Tell* qui indique que la mélodie en question était destinée à la symphonie<sup>12</sup>. Or il est impossible de retrouver qui a constitué le dossier contenant le matériel présumé de la symphonie, et il n'est pas invraisemblable que ce soit Notowicz lui-même qui l'ait fait lors du premier rangement des archives musicales d'Eisler. Il se peut donc que le classement du matériel dispersé se soit superposé inconsciemment à ses souvenirs de remarques orales d'Eisler concernant la forme de la symphonie.

Il convient donc d'être prudent avant d'«interpréter» cette liasse comme un produit fini. Il n'est pas du tout sûr, non plus, que la musique de scène découle vraiment de ces six mesures. La majeure partie des huit numéros qu'Eisler a livrés pour la mise en scène de *Tell* au Deutsches Theater

11. Programme du Gewandhaus de Leipzig, concerts des 8/ 9.10.1998, p. 11.

12. Voir à ce sujet Ingeborg Allihn: «Eisler Bühnenmusik zu Friedrich Schillers WILHELM TELL. Bemerkungen zu einem musikästhetischen Problem», in: *Hanns Eisler heute. Berichte-Probleme-Beobachtungen* (=Akademie der Künste der DDR, *Arbeitsheft 19*, rédaction Manfred Grabs), Berlin 1974, pp. 94-99.

Exemple 3  
Hanns Eisler: début  
du «Con moto» de  
la symphonie,  
HEA 723, fol. 7v, 8r.

Berlin provient d'anciennes musiques de scène et de film; le seul élément «original» est la partie vocale du milieu du prélude<sup>13</sup>, pour le début de laquelle Eisler a employé la mélodie de six mesures. La question de l'antériorité reste donc incertaine: il se peut qu'Eisler ait noté les six mesures pour la symphonie et s'en soit servi pour le passage de la musique de scène; mais l'inverse pourrait aussi s'être produit, c'est-à-dire qu'il aurait trouvé que le motif du berger se prêtait bien à un passage tranquille de sa symphonie<sup>14</sup>. Quoiqu'il en soit, il est impossible d'élucider si le prélude de *Tell* aurait reparu dans la symphonie et, si oui, sous quelle forme (et à quel endroit).

Deuxième et troisième mouvements («Con moto I» et «Con moto II»). Comme mouvements médians, Medek insère les deux partitions largement élaborées du dossier, le *Con moto* qui s'arrête abruptement et l'extrait de la musique du film *Les Sorcières de Salem*. Mais quand il écrit que les deux mouvements se basent sur de la musique du film<sup>15</sup>, c'est à la fois trompeur et simplificateur. L'*Andante con moto* («Con moto II» chez Medek) est en effet une séquence de musique de film presque intacte qui figure dans le dossier; en

revanche, le *Con moto* («Con moto I») est selon toute vraisemblance une composition originale, conçue exclusivement pour la *Symphonie de Leipzig*, même si elle cite naturellement – et parfois textuellement – des passages d'œuvres antérieures ou contemporaines – ce qu'Eisler a toujours fait, et de plus en plus vers la fin de sa vie. Et même si le fragment *Con moto* d'Eisler contient des passages de la musique des *Sorcières de Salem* (passages qu'il avait d'ailleurs déjà utilisés dans la musique de scène de *La Tempête*, sans que cela signifie que cette dernière se base sur la musique du film), il importe surtout de souligner son autonomie compositionnelle par rapport au numéro de musique de film existant.

Dans les deux mouvements, Medek procède à plusieurs retouches – d'une portée variable – de l'instrumentation d'Eisler; sans vouloir en rechercher ici les motifs, on notera qu'elles ont toujours pour conséquence d'enfler la sonorité: l'instrumentation est toujours plus épaisse, elle n'est jamais plus claire. Dans le *Con moto* (soit le «Con moto I» de Medek), les interventions vont de purs renforcements du son à l'addition d'une mesure supplémentaire (mes. 112<sup>16</sup>) et de

13. Le «Vorspiel» se jouait au début du drame, jusqu'à l'entrée de Ruodi. Il semble d'ailleurs que cette composition originale n'ait jamais été donnée *in extenso* à l'époque. Du moins, dans un enregistrement en direct conservé aux archives sonores du Deutsches Theater Berlin, la musique s'arrête-t-elle avant l'entrée du berger sur les sonneries de cloches.

14. La présence de l'esquisse dans la liasse milite en faveur de la première hypothèse, tandis que l'indication de Notowicz comme quoi le prélude aurait été réemployé dans la



The image shows a handwritten musical score for a symphony. It consists of several systems of staves. The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), and Cymbals (Cym.). The middle system includes staves for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The bottom system shows a few additional staves, possibly for piano or other instruments. The score is heavily annotated with dynamics such as 'Poco meno', 'Tempo', 'pizz', 'arco', and 'pp'. There are also various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic markings like 'ff' and 'p'. The handwriting is dense and detailed, indicating a complex and expressive musical piece.

nouveaux contrepoints, en passant par des modifications des indications de jeu (contrebasses *col legno* au lieu de *pizzicato*, par exemple) et des hauteurs (cors, mes.167, par exemple). L'intervention la plus audacieuse sur la partition d'Eisler est évidemment l'achèvement du *Con moto* incomplet, travail qui reste conjectural, vu la forme très complexe du mouvement, même si Medek écrit que ce morceau «a dû être achevé selon son élan "pressant" (indication de jeu d'Eisler)»<sup>17</sup>. Medek prolonge le mouvement des dernières mesures d'Eisler de 37 mesures (*exemple 5*), y ajoute encore quelques instruments (marimbaphone, piano, *temple blocks*) et divers ornements, pour conclure lui aussi de façon abrupte. Alors que le troisième mouvement («*Con moto II*») est sans doute le seul élément du dossier auquel s'applique la description que Medek donne de la liasse entière, c'est-à-dire des «blocs bruts à travailler, mais provenant de la véritable carrière [d'Eisler]»<sup>18</sup>, le deuxième est en réalité la vraie sensation de la liasse: un projet presque achevé de mouvement symphonique, pour la présentation duquel il aurait été parfaitement concevable de signaler l'en-

droit où Eisler s'arrête – soit en en restant là, soit en marquant clairement la jointure avec la partie composée par l'arrangeur. Mais pour un fragment aussi intéressant, la solution la plus malheureuse me paraît être de continuer un peu dans le style d'Eisler et un peu dans celui de Medek, et de tomber ainsi au-dessous du niveau d'Eisler (voire de Medek?).

Quatrième mouvement («*Marsch ohne Worte (Linker Marsch)*»). Selon l'anecdote rapportée par l'auteur lui-même, Vladimir Maïakovski a écrit sa *Marche de gauche* en décembre 1918 au cours d'un voyage en voiture de poste qui le menait à une manifestation révolutionnaire de marins à Petrograd. Hanns Eisler a mis en musique ce poème de circonstance en août 1957 dans un hôtel de Salzbourg, pour l'insérer quelques mois plus tard en tête de sa musique de scène de *La Tempête*, épopée révolutionnaire de Vladimir N. Bill-Biélozerkovski. Quant à Tilo Medek – sans être influencé par quelque course en calèche que ce soit, ni par l'air de Salzbourg ni par toute autre source d'inspiration mozartienne –, il décide d'utiliser un nouvel arrangement de ce morceau en guise de conclusion à son adaptation de la sym-

phonie, sous une forme ou sous une autre, étaye plutôt la seconde.

15. Programme, p. 11.

16. Les numéros de mesure sont ceux de la partition de Medek, disponible en prêt chez Breitkopf & Härtel.

17. Programme, p. 11.

18. *Ibidem*.

phonie. A part l'extension de l'effectif orchestral par rapport à l'original d'Eisler, l'adaptation se distingue surtout par l'insertion de quelques mesures de transition entre les quatre strophes de la chanson. Dans les strophes mêmes, la voix est remplacée par un chœur de trompettes et trombones. Pour créer un effet de progression et dégager une idée programmatique, Medek recourt à l'instrumentation de plus en plus riche et au raccourcissement successif des interludes (6, 5, puis 4 mesures), mais surtout à l'expansion du chœur des cuivres: la première strophe expose la mélodie d'Eisler à l'unisson, en *do* mineur; la deuxième et la troisième sont accompagnées de *clusters* de plus en plus dissonants; la quatrième reprend la forme originale de la marche (exemple 6).

Medek justifie son parti pris dans le programme: comme Eisler avait songé à utiliser sa *Nänie auf den Tod eines Dichters* en guise de dernier mouvement, mais qu'il l'avait déjà placée comme *Epilogue* de ses *Chants sérieux*, «je cherchai un équivalent, d'autant plus qu'il ne ressort pas clairement des esquisses s'il entendait soumettre la *Nänie* à un traitement instrumental et symphonique»<sup>19</sup>. Il n'est effectivement pas sûr que l'esquisse de thème figurant dans les archives ait été destinée à la symphonie, et si oui, sous quelle forme et pour quel mouvement; il n'est donc pas évident de l'interpré-

ter comme le noyau d'un finale. Medek ne le fait donc que pour la rejeter et s'autoriser ainsi de proposer un «équivalent» – ce à quoi il ne parvient absolument pas. Le choix et l'aménagement du finale obéissent en effet à des motifs tout différents, d'ordre dramaturgique et probablement politique, qu'il est facile d'identifier et qui ont aussi à voir avec la vision personnelle que Medek se fait d'Eisler.

Dans l'article publié dans le programme, Medek cite abondamment l'entretien d'Eisler avec Hans Bunge, où ce dernier demande au compositeur comment progresse sa symphonie. Dans ce passage – lequel, comme beaucoup de déclarations faites dans les interviews brillantes, souvent citées (mais parfois à tort), incite vraiment à la méprise si l'on n'en retranche pas la dialectique et les foucades –, Eisler parle du souci et des frustrations que lui cause l'œuvre: c'est «un enfer»; il ne sait pas du tout pour qui il écrit cette symphonie (sinon, bien sûr, pour le Gewandhaus), car il n'a pas de mandat social<sup>20</sup>. Ces déclarations doivent être mises en rapport avec la situation complexe d'Eisler en tant que créateur dans les dernières années de sa vie: s'il appelait à un nouveau départ esthétique, il nourrissait en même temps des exigences immenses vis-à-vis de la culture populaire, exigences restées d'ailleurs utopiques jusqu'à nos jours. Ces rêves avaient tou-

19. *Ibidem*.

20. Cette citation et les suivantes proviennent de EGW III/7, pp. 265/66.

Exemple 4  
Les six dernières  
mesures du «Con moto»  
de la symphonie dans  
l'autographe d'Eisler,  
HEA 723, fol. 17 r, v.



Exemple 5  
Les deux dernières  
mesures originales du  
«Con moto» ainsi que  
les deux premières de  
l'appendice de Tilo  
Medek, dans son  
arrangement de la  
«Symphonie de  
Leipzig».

© Deutscher Verlag  
für Musik, Leipzig

jours fait partie de sa conception du monde et il avait placé de grands espoirs dans l'Etat socialiste pour les réaliser. Or il constatait qu'ils restaient inaccessibles, tout en refusant de renoncer au marxisme comme condition de leur concrétisation. Voilà pourquoi, dans les entretiens avec Bunge, il oscille entre l'emphase, la prudence, la coquetterie, les sarcasmes – pas la passion; quant au bon sens, il l'économise –, pour parler de la nécessité des normes de la musique absolue (infligeant en passant un démenti aux nombreux compositeurs de mauvaise musique utilitaire qui se réclament de lui), de la stupidité des fonctionnaires de la culture (avec ironie, bien entendu, et en croyant à leur rédemption par l'apprentissage), et de plusieurs maux du présent, à l'est comme à l'ouest – y compris la fragilité physique et intellectuelle qui caractérise sa vie. Or Tilo Medek ne cite que le passage où il est question de l'absence de mandat social pour une symphonie, de la «masse d'auditeurs» qu'il faudrait avoir («à peu

près comme Beethoven») et qu'on n'a pas, et conclut: «[Eisler] n'entendait pas par là l'absence d'une grande salle de concert à Leipzig, mais reniait la classe pour laquelle il s'était voué à la composition». Et plus loin: «En émigrant, il avait emporté avec lui ses visions révolutionnaires, il rentra – tardivement – de l'exil, sans illusions, dans une RDA qui venait tout juste d'être fondée».<sup>21</sup> Medek, qui a suivi sa formation artistique en RDA et y a poursuivi une carrière productive et fructueuse de compositeur jusqu'à l'expulsion du poète-chanteur Wolf Biermann, règle en fait ses comptes avec le régime défunt en décrivant Eisler, son professeur rêvé, comme dissident. Il faut bien le comprendre, car cela aide à expliquer la substance du finale conçu par Medek. D'après ce dernier, le principe d'Eisler de ne pas toujours composer «de la nuit vers la lumière», «avec une voix faible, comme Beethoven» (autre gifle amicale à la doctrine d'alors, qui prônait l'optimisme) et la remarque équivoque qui suit –

21. Programme, p. 10.

Exemple 6  
 Du cluster à l'accord  
 parfait, ou «De la  
 nuit à la lumière»:  
 version de Tilo  
 Medek de la «Marche  
 de gauche» d'Eisler  
 («Marsch ohne  
 Worte», mes. 51–54  
 [trompettes et  
 trombones] et 74–77)

© Deutscher Verlag  
 für Musik, Leipzig

The musical score is arranged in systems. The first system (measures 51-54) includes:

- 1. Flute (Fl.)
- Tv. (Trumpet)
- 2.3. (Trumpet)
- 1. Bassoon (Fag.)
- 2.3. (Bassoon)

The second system (measures 74-77) includes:

- 2 Picc. (Piccolo)
- 2 Ob. (Oboe)
- 2 Kl. (Clarinet)
- 2 Fg. (Bassoon)
- 4.3. Hr. (Horn)
- 2.4. Hr. (Horn)
- 4. Tv. (Trumpet)
- 2.3. (Trumpet)
- 1. Pos. (Trombone)
- 2.3. (Trombone)
- Tb. (Trombone)
- Pk. (Percussion) - *mittl. Schl.*
- 1. Mar. Schl. (Maracas)
- 2. Kl. r. (Clarinete)
- 3. Kl. r. (Clarinete)
- Klar. (Clarinet)
- I. Viol. (Violin)
- II. Viol. (Violin)
- Bv. (Viola)
- Vc. Kb. (Violoncello)

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mfz* (mezzo-fortissimo) are indicated. The key signature is B-flat major (two flats).



«Peut-être que je vais procéder à l'inverse, pour varier un peu, pour mieux satisfaire les oreilles de nos auditeurs» – «paralisaient le projet»<sup>22</sup>. C'est manifestement pour cette raison qu'il a posé une piste indubitablement fautive avec sa conception dramaturgique du finale – quelle que soit sa fidélité à l'original d'Eisler, peut-être même à cause de cette fidélité –, croyant avoir compris la vision tardive d'Eisler en matière de forme symphonique. Car la présence du motif de la *Nänie* dans la liasse d'archives et les déclarations de l'interview indiquent justement la *possibilité* d'une fin calme, évitant tout optimisme béat (ce qui n'allait pas de soi à l'époque). En reprenant un «chant de combat»<sup>23</sup> et en le conduisant symphoniquement de la «nuit» dissonante à la «lumière» éclatante, révolutionnaire, du *do* mineur original, Medek prend le parti du «vieil Eisler», de l'auteur toujours plus consensuel de musique de lutte, comme l'ont bien montré les commémorations de 1998. En faisant allusion à la frustration d'Eisler – et à la sienne – vis-à-vis de la RDA, il balaie une grande partie des éléments passionnants, contradictoires, provocants du dernier Eisler.

## TRAITEMENTS POSSIBLES DES FRAGMENTS SYMPHONIQUES

En résumé, Medek proclame: «Nous possédons désormais trois symphonies de Hanns Eisler: la "Petite symphonie" ..., la "Symphonie allemande" ... et la "Symphonie de Leipzig"». <sup>24</sup> L'imprécision ne consiste pas tant à oublier la *Symphonie de chambre* qu'à incorporer avec assurance son propre arrangement de la *Symphonie de Leipzig*. Il est impossible en effet de parler d'un état reconstitué de l'œuvre entière, ce qui justifierait seul le terme de «possession».

Le cœur du problème des «reconstitutions» de ce genre – qui sont en fait des constructions, généralement – me paraît tenir à la vision que les arrangeurs ont de leur fonction, et à leurs méthodes. L'art d'apprêter un fragment musical oscille entre les pôles de la musicologie et de la composition. Pour la première, il faut de la modestie (ou le sens des réalités), pour la seconde, de la créativité; mais il faut en tout cas prendre position entre ces extrêmes. Si, à mon avis, l'adaptation du fragment par Tilo Medek prête le flanc à la critique, c'est qu'il n'a résolu le problème ni d'une façon honnête, musicologiquement parlant, ni de manière convaincante sur le plan compositionnel; il a donc choisi un mauvais compromis esthétique.

L'état général des esquisses n'est pas le seul argument musicologique qui s'oppose à la reconstitution de l'œuvre; il faut aussi tenir compte du portrait initial que nous avons brossé d'Eisler en tant que symphoniste. L'absence, en effet, d'un *corpus* symphonique consistant fait que toute tentative de reconstituer la *Symphonie de Leipzig* se distinguera de celles entreprises sur les «Dixièmes» de Mahler ou de Beethoven, car dans le cas de ces derniers, on peut se référer à un *corpus* plus ou moins homogène, qui offre des exemples de style et de forme.<sup>25</sup> Même si, à l'instar de Medek, Barry Cooper avait eu l'idée de compléter le mouvement de la «Dixième», reconstitué d'après les esquisses de Beethoven, par une version instrumentale de l'air de Florestan, cela aurait moins porté atteinte à l'image du symphoniste Beethoven que ne le fait le remplissage schématisé du concept «Symphonie de Leipzig», étant donné les rapports difficiles d'Eisler avec ce genre musical.

A mes yeux, rien ne s'opposait à ce qu'on exécutât le matériau brut disponible dans les archives, en signalant les ajouts ou, mieux, en ne présentant que les fragments. Rien ne serait non plus opposé à ce qu'on développe les esquisses

d'Eisler de façon productive, c'est-à-dire en laissant Eisler rester Eisler, et Medek Medek – ce qui n'aurait nullement exclu que l'élève s'inspire du maître. Or, avec les meilleures intentions du monde, Medek rend à Eisler un service empoisonné, en retouchant de façon douteuse un matériau dont l'affectation n'est absolument pas élucidée. Donnons-en un seul exemple: Eisler n'avait-il pas de bonnes raisons, dans le *Con moto* et dans sa propre orchestration de la *Marche de gauche*, d'utiliser un effectif réduit de cors, et non d'en exiger quatre d'un bout à l'autre? Sous prétexte de fidélité à l'œuvre, Medek a assemblé une grande forme qui n'aurait jamais été composée telle quelle. Il est compréhensible que le Gewandhaus ait voulu donner la première audition d'une *Symphonie de Leipzig* pour le centenaire d'Eisler. Si – et la chose était possible – l'on avait mis au programme non seulement les fragments identifiants, mais encore les autres essais symphoniques achevés d'Eisler, on aurait donné une meilleure idée du projet de symphonie que ne le fait l'«arrangement» de Tilo Medek. Le fait qu'Eisler n'ait pas terminé sa symphonie a sans doute d'autres raisons qu'une santé délabrée: des problèmes de forme et d'esthétique. Comprendre, grâce au fragment, le caractère insoluble, pour Eisler, de ces questions vaut toujours mieux que le compléter.

22. *Ibidem*.

23. *Ibidem*.

24. *Ibidem*, p. 12.

25. Il est vrai que les sources disponibles pour une 10<sup>e</sup> symphonie de Beethoven sont encore plus maigres que dans le cas de la *Symphonie de Leipzig* d'Eisler, mais Barry Cooper se contente aussi de présenter un seul mouvement et rend méticuleusement compte de sa reconstitution et de la valeur de son travail, ainsi que des motifs qui justifient sa tentative. Quant à la possibilité matérielle de reconstituer une version de la *Dixième* de Mahler, elle est infiniment plus élevée que ce dont nous disposons pour la *Symphonie de Leipzig*.