Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2001)
Heft: 68

Buchbesprechung: Livres
Autor: Starobinski, Georges / Albèra, Philippe / Waeber, Jacqueline

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: 09.12.2025

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

Quinze analyses musicales. De Bach à Manoury
Claude Helffer
Genève, Contrechamps, 2001 (224 pages)

UNE GRANDE LEÇON DE PIANO

Claude Helffer, et qui s'en étonnera, pense en pianiste et s'adresse en premier lieu au pianiste. Comme il l'annonce d'entrée de jeu dans son introduction, c'est selon une démarche que l'on peut qualifier de pédagogique qu'il a entrepris les analyses qui suivent. Et nous ne pouvons que nous en réjouir. Car c'est la voix d'un grand pédagogue que l'on perçoit tout au long du livre. Un pédagogue dont le talent ne saurait se limiter au répertoire sur lequel il a bâti depuis longtemps déjà sa grande réputation d'interprète. On s'attendait bien à lire les conseils de Claude Helffer sur quelques classiques du XXe siècle qu'il a marqués de son empreinte – Debussy, Schoenberg, Webern, Boulez, Stockhausen – voire sur l'une des œuvres qui lui a été dédiée (*Cryptophonos* de Manoury). On découvre combien il a à nous dire sur Bach, Mozart, Beethoven, Schumann et Chopin.

Il est indéniable que les pages consacrées à la musique contemporaine sont les plus enrichissantes. Elles portent sur des partitions difficiles d'accès, pour lesquelles un bon maître épargne bien des errances. Or Helffer a le don rare de simplifier sans méconnaître la complexité. Il en reconnaît même toute l'étendue avec une humilité admirable. « Je n'aurais pas compris les grandes lignes de la construction de ce *Finale* sans les explications orales de Boulez » déclare-t-il à propos de la *Première Sonate* de Boulez (p. 163). Nous voilà doublement rassurés, sur nos propres compétences autant que sur la pertinence des conseils que l'on s'apprête à lire. Ces témoignages recueillis par le pianiste auprès des compositeurs apportent une contribution absolument essentielle à la compréhension des œuvres. Ils comptent assurément au nombre des grandes qualités de l'ouvrage.

Toujours dans le but d'en faciliter la compréhension, Helffer sait établir des liens entre une partition complexe de notre temps et des œuvres familières que la plupart des pianistes connaissent bien. Dans cet esprit, un thème de la *Première Sonate* de Boulez est mis en regard des mesures initiales de la *Sonate* opus 2 n° 1 de Beethoven. Jouer ces deux œuvres avec le même naturel est un des buts auquel tend l'enseignement de Claude Helffer.

Si la tradition classico-romantique est évoquée pour nous aider à comprendre, par analogie ou par contraste, les classiques de la seconde moitié du XXème siècle, à l'inverse, Helffer n'oublie pas son expérience des musiques contemporaines en abordant les œuvres du passé. Certains éléments précurseurs sont mis en évidence, des formes de pensée apparentées sont rapprochées au travers des siècles. Il est certain que l'interprète de Schoenberg a tendance, à l'instar de ce que faisait déjà un Rudolph Réti, à privilégier la dimension diastématique des œuvres tonales, à discerner des facteurs d'intégration motivique dans des structures mélodiques qui pourront sembler parfois insuffisamment spécifiques (un segment de gamme diatonique dans l'opus 10 n° 3 de Beethoven, par exemple). Il reste que Claude Helffer ne succombe jamais à la tentation de l'analyse « sur le papier » trop souvent pratiquée par les commentateurs éloignés de la pratique musicale. « J'essaie toujours de fonder mes analyses sur ce qu'il est possible d'entendre » précise l'auteur à l'occasion de son commentaire du *Klavierstück IX* de Stockhausen (p. 193).

L'esprit d'ouverture duquel procède le dialogue entre les modernités d'hier et d'aujourd'hui se manifeste également dans une volonté d'éclairer le répertoire pianistique par les enseignements que nous offrent d'autres genres musicaux. « Le travail d'une pièce de piano de Mozart ne peut se concevoir sans qu'on acquière de façon parallèle une connaissance profonde des genres musicaux où Mozart a mis le meilleur de lui-même : l'opéra et le concerto » (p. 29). Bien souvent, Helffer invite le pianiste à instrumenter en pensée la partition afin de prêter à son toucher la diversité des couleurs de l'orchestre. Pour mieux saisir le sens d'une œuvre, Helffer en rappelle le contexte culturel et même politique, mentionne les œuvres les plus significatives composées dans les mêmes années, les événements qui ont marqué la politique et l'histoire des langages artistiques.

Un vaste paysage musical est ainsi proposé à notre attention, dans lequel on ne regrettera que la rareté et l'imprécision des références à des études existantes. La bibliographie sommaire, qui ne rend il est vrai pas entièrement compte des références faites au cours du texte, a manifestement été établie dans un souci de ne retenir que des textes en français. Cela exclut évidemment d'importantes études en anglais et en allemand qui ont marqué l'histoire de la réflexion musicologique. Claude Helffer, il est vrai, ne prétend nullement pratiquer l'analyse dans la tradition musicologique, comme une discipline qui a son histoire et ses historiens, ses théoriciens et ses auteurs auxquels l'on se doit de se référer. Répétons-le, il ne s'agit pas ici de démontrer la pertinence d'une hypothèse théorique ou d'un enjeu esthétique selon une démarche systématique – même si les nombreux graphiques et tableaux analytiques de Claude Helffer sont d'une précision et d'une lisibilité extrême – mais bien d'en arriver, plus ou moins explicitement, à des conseils d'interprétation. Si le chapitre consacré à la *Fantaisie* op. 17 de Schumann nous laisse quelque peu sur notre faim à cet égard, il apporte cependant une contribution originale à la lecture de cette œuvre riche en allusions à caractère autobiographique en démontrant l'importance d'une citation de *Fidelio* qui jusqu'alors n'avait, à ma connaissance, pas retenu l'attention de ses nombreux commentateurs.

Le quinzième et dernier chapitre n'est pas consacré à l'analyse d'une œuvre spécifique[1]. Il constitue une leçon de méthodologie destinée à « l'approche d'une nouvelle partition », que l'on aurait aussi bien pu placer en guise d'introduction. C'est aussi une leçon d'humilité. « J'enseigne toujours à mes étudiants : supposez *a priori* que vous travaillez un chef-d'œuvre ; taisez vos critiques jusqu'à ce que sachiez complètement votre texte et que vous en ayez fait le tour » (p. 215). Lorsqu'un livre communique un tel savoir avec une telle modestie, on ne peut qu'en oublier les rares imperfections de détail pour n'en retenir que les précieux enseignements. Gageons que le recueil des *Quinze analyses musicales* de Claude Helffer deviendra un classique de la littérature musicale pédagogique dédiée au piano. *Georges Starobinski*

1. Il y a donc en vérité quatorze analyses musicales. Quinze sonne mieux. Et l'on pense aux *Inventions* de Bach.

Le Concert: enjeux, fonctions, modalités
Françoise Escal et François Nicolas (éd.)
L'Harmattan, Paris, 2000 (253 pages).

LES ENJEUX DU CONCERT

Réfléchir la forme du concert, c'est, pour François Nicolas, se demander à quelles conditions celui-ci acquiert «la consistance d'une unité». À l'analyse des œuvres présentées, se substitue alors «l'analyse musicale du concert» en tant que forme en soi, saisie du point de vue de l'auditeur dans une approche non pas tant descriptive que «normative et prescriptive». L'auteur se livre à une tâche empirique de comparaison entre plusieurs concerts parisiens, avant de formuler une série de thèses articulées par des impératifs: «Un concert est avant tout un moment de rapprochement entre des œuvres. (...) Pour qu'il y ait vraiment de la musique, (...) il faut qu'il y ait au moins deux œuvres qui entrent en rapport et constituent un *entre-œuvres*». (...) Un concert "réussi" est un concert qui a apporté à chacune des œuvres qui le composait autant que celles-ci lui ont apporté. (...) L'unité d'un concert, pour être telle, doit être de nature sensible.» Etc. La réflexion portée sur quelques concerts auxquels l'auteur a assistés ramène curieusement ces exigences théoriques à une forme de critique subjective bien conventionnelle, où le «contenu de vérité» des œuvres, pour parler comme Adorno, est escamoté. Ainsi le quatuor à cordes de Luigi Nono apparaît-il comme une «œuvre aphasique, trouée de silences stériles et de bouffées d'expressivité nostalgique signifiées par de brèves incursions diatoniques... Œuvre à mon sens de l'impuissance et de l'échec et qu'il n'y a guère de sens à indexer d'une quelconque mystique sauf à confondre ennui et extase». Il en va de même de jugements lapidaires sur le thématisme à partir du deuxième *Quatuor* de Bartók, dont la «rhétorique» serait «convenue». Il n'est rien de plus dangereux qu'une théorie qui masque ses impulsions subjectives *a priori* par des axiomes «normatifs». La contribution de Françoise Escal en fin de volume, tentative d'une «approche esthétique» du concert, n'est guère plus convaincante. Ce qui fait l'intérêt de cet ouvrage, en réalité, ce sont bien plutôt ses études concrètes sur quelques expériences historiques de diffusion musicale, comme l'étude de Corinne Schneider sur les concerts du XIXe siècle où s'articulent la présentation des tendances nouvelles et la mémoire historique: ceux de la *Société Baillot* entre 1814 et 1840, ceux de la *Société des Concerts du Conservatoire* entre 1828 et 1870, et les *Concerts historiques* organisés par François-Joseph Fétis en 1832-33. Où l'on apprend que le célèbre musicologue que Berlioz fustigea si souvent avait inventé, bien avant Harnoncourt, le concept d'authenticité musicale et l'importance des instruments d'époque: «J'ai cru devoir pousser le scrupule jusqu'à représenter ces curiosités musicales *[les œuvres de Lulli, Keiser, Haendel ou Pergolèse par exemple]* avec l'instrumentation et le système d'exécution qui fut dans l'intention de leurs auteurs, afin que l'illusion pût arriver à ce point qu'un auditoire du dix-neuvième siècle crût assister à un spectacle du seizième siècle dans le palais d'un noble Florentin». Reconstituer «l'oreille de l'époque», c'est déjà entrer en guerre, comme l'explique Corinne Schneider, contre une «jeune génération pour laquelle la beauté est trop abusivement synonyme de nouveauté»: «S'il était vrai, explique Fétis, qu'il n'y eût dans la musique d'autre mérite que celui des formes nouvelles, s'il était vrai que ce qui a fait palpiter ces cœurs aux siècles passés doit nous trouver indifférents dans celui-ci, l'art ne serait point de l'art, et le génie ne serait rien...». L'étude des formes du concert permet de situer la naissance du classicisme, la notion de patrimoine que l'auteur étudie par ailleurs avec les concerts du Conservatoire (qui propageront les symphonies de Beethoven ou les œuvres de Mozart), et avec les concerts de musique de chambre organisés par Pierre Baillot, pionnier en la matière. Cette relation entre le passé et le présent, ou cette conscience du passé dans le présent, qui s'incarne dans les expériences de diffusion, est encore évoquée à propos de la *Société musicale indépendante*, au début du siècle, qui défend la musique française, et à propos des premiers concerts du *Domaine Musical*, où les références anciennes soutiennent la modernité des œuvres nouvelles. L'excellente étude d'Alain Poirier sur les concerts de la *Société viennoise d'exécutions musicales privées* dirigée de façon dictatoriale par Schoenberg, des essais sur la naissance du concert payant (par Michelle Biget-Mainfroy), sur l'art de la claque (par Peter Szendy) ou sur les enjeux du concert dans les années soixante (par Radosveta Bruzaud) complètent ce volume. *Philippe Albèra*

La grandeur de Bach: L'amour de la musique en France au XIXe siècle
Antoine Hennion, Joël-Marie Fauquet
Paris, Fayard, 2000 (246 pages)

LA GRANDEUR DE BACH

Le musicologue Joël-Marie Fauquet, auteur l'an passé d'un *César Franck* irréprochable (Fayard), s'est associé au sociologue Antoine Hennion, auteur de l'intéressant *La Passion musicale* (Paris, 1993) pour un ouvrage s'interrogeant sur le culte de Bach tel qu'il s'est forgé en France au cours du siècle romantique: «essayer de penser ce que signifie la grandeur de Bach pour un amateur aujourd'hui et, pour cela, en mener l'archéologie à travers sa formation dans le cas de la France du XIXe siècle» (p. 10). Autrement dit, comment le XIXe siècle – français – a inventé Bach? Ceux et celles qui avant d'avoir lu l'ouvrage pensent que son but est de retracer une histoire de la réception de l'œuvre de Bach au XIXe siècle auraient, selon les auteurs, tout faux. L'un des buts de l'*Avant-propos* (cf. le sous-chapitre «Le piège de l'analyse en terme de "réception"» , pp. 13-14) est de rectifier cette interprétation hasardeuse. Soit: mais cela amène les auteurs à formuler quelques raccourcis saisissants, qui préviennent le lecteur d'un défaut de fabrication majeur de cet ouvrage consistant à ouvrir des pistes sans les mener à terme, se perdant dans des interrogations qui n'ont au fond pas lieu d'être (le sujet n'étant pas nouveau) et se repaissant un peu trop facilement de formules comme: «parler de réception, c'est déjà avoir admis que [l']œuvre [de Bach] est toute constituée» (p. 14). Ce qui est un peu vite dit.
Si le titre de l'ouvrage *La grandeur de Bach: L'amour de la musique en France au XIXe siècle*, semble à vrai dire fort explicite, il n'a toutefois pas été jugé tel par les auteurs qui auront eu besoin de l'*Avant-propos* et du premier chapitre en entier («Pourquoi Bach?»), soit cinquante pages (un bon quart de l'ouvrage), pour le justifier. Le lecteur pressé pourra donc sans autre commencer sa lecture à la page 53... Et ce d'autant plus que ce premier quart non seulement tourne autour du pot mais révèle déjà de manière flagrante un autre aspect rédhibitoire de cet ouvrage, savoir sa langue. Abus de néologismes, emprunts aux vocabulaires de la sémiotique et de la linguistique: un verbiage qui sent à vrai dire bien plus la plume du sociologue que celle du musicologue. Le résultat est à la longue franchement assommant, d'autant plus qu'il n'enrichit guère le sens de ce qui aurait pu être dit plus simplement. Et pourquoi s'obstiner à utiliser le déplaisant anglicisme «performance» au lieu d'«exécution»? Pour ne rien dire de certaines formulations et autres mots-valises se voulant accrocheurs. Un exemple parmi d'autres, livré en pâture: «d'où l'intérêt pour les multiples façons dont le XIXe a "arrangé" Bach: avec ces morceaux en pièces (les musiciens sont très casseurs!), nous suivons à la trace la carrière réelle de Bach-œuvre, en cours de fabrication, pour les raisons mêmes qui font de ces mor-

ceaux bâtards tout ce qui doit être disqualifié, réformé par la musicologie de l'*Urtext*-ification de Bach. Autre conséquence, du même ordre: au lieu de ne voir que les partitions, de n'attacher de véritable importance analytique qu'à la musique "elle-même", il faut prêter la plus grande attention à tout commentaire, musical ou esthétique, voire moral, à toute introduction d'ouvrage, à tout travail d'arrangement ou de présentation. Ce matériel est à voir dans la continuité des partitions et de la musique; tout cela nous dit le travail en cours à chaque performance, au double sens d'une exécution musicale et d'une "performation" du goût: d'une production croisée de la musique et de notre compétence à l'apprécier» (p. 28). On aura apprécié dans ce passage la vision fort sublimée qu'ont les auteurs d'une musicologie bien rétrograde, avec sa soi-disant manie de l'*Urtext*. Par ailleurs, il y a belle lurette que l'on sait que ce qui est *autour* du texte est souvent tout aussi, voire plus important, que le texte lui-même...

Pour retracer cette archéologie romantique bachienne, les auteurs ont jeté leur dévolu sur un nombre d'œuvres judicieusement choisies: le *Prélude* en do majeur initial du premier livre du *Clavier bien tempéré*, en suivant les avatars de sa transformation en *Ave Maria* par Gounod, mais également la *Passacaille* pour orgue, dont la problématique orchestration par Saint-Saëns réalisée avant 1885 suscite un intéressant, mais hélas trop bref développement (p. 86), ou encore la *Passion selon Saint-Matthieu*. A partir des documents à disposition, tels qu'éditions, recensions de presse, programmes de concerts d'œuvres consacrés au Cantor, les auteurs *commencent* quelques développements sur la manière dont la figure de Bach a façonné certains aspects de la musique romantique. Commencent, donc, car trop souvent, ces pistes sont rapidement délaissées, ce qui est aisément perceptible au niveau de la rédaction des chapitres, structurés en une multitude de sous-chapitres excédant rarement plus de deux pages. Le comble est atteint par le paragraphe de vingt lignes intitulé «Quels morceaux connaît-on?» (p. 120), qui aurait infiniment gagné à être plus développé, tant la connaissance dixneuviémiste de Bach s'est articulée sur un nombre finalement très restreint de pièces... Quant au sous-chapitre intitulé «Les transcriptions: de la musique de Bach à la musique selon Bach» (pp. 126-130), il ne renouvelle guère un sujet déjà fort bien exploré.

Les manques de la bibliographie sont quant à eux largement révélateurs d'une certaine conception bien franco-française de la musicologie, consistant à ignorer quelques contributions anglo-saxonnes et germaniques plutôt incontournables pour un tel sujet. Aucune référence par exemple aux deux volumes essentiels de *Bach und die Nachwelt* édités par Michael Heinemann et Hans-Joachim Hinrichsen (Laaber, 1997 pour le vol. I: 1750-1850 et 1999 pour le vol. 2: 1850-1900), ni à celui de Katherine Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834–80* (Cambridge, 1995) qui contient d'intéressants documents sur la «réception» — n'en déplaise aux auteurs ! — de la musique dite «ancienne» à Paris. Dommage aussi qu'il n'y ait eu aucun développement, même critique, du chapitre de Charles Rosen: «Mendelssohn and the Invention of Religious Kitsch»[1] offrant un regard original sur la perception de Bach au XIXe siècle. Se pourrait-il que les auteurs, par prudence ou par ignorance, aient soigneusement évité toute confrontation avec certains textes classiques sur la question ? Ainsi de l'ouvrage fondateur de Friedrich Blume *(Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel, 1947, trad. anglaise, Oxford, 1950) et des textes de Carl Dahlhaus, pourtant nombreux sur Bach et sa réception romantique, jamais cités en cours d'ouvrage[2]. Cette *Grandeur de Bach*, avec sa rédaction bâclée et ses problématiques esquivées, montre qu'on peut rater un ouvrage qui avait pourtant tout pour être l'un des événements éditoriaux majeurs de l'année Bach 2000.

Jacqueline Waeber

1. In *The Romantic Generation*, Cambridge MA, 1995, pp. 569–598.
2. La bibliographie mentionne toutefois — mais on se demande bien pourquoi – l'article «Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung». *Bach-Jahrbuch*, 1978, pp. 192–210.

William Ritter, chevalier de Gustav Mahler: écrits, correspondance, documents
Claude Meylan (éd.)
Peter Lang, Bern, 2000 (468 pages).

LE DIEU MAHLER

Critique musical suisse romand établi à Munich, William Ritter eut la révélation de la musique de Mahler à l'occasion d'un concert en 1901. Mais ce ne fut pas sans une âpre lutte intérieure. Comme beaucoup d'autres à l'époque, Ritter, décontenancé, se posa d'abord la question: «Est-ce vraiment de la musique sérieuse, cela?» Il est évidemment choqué par l'hétérogénéité du matériau et du style, lui qui a été élevé à l'ombre de Bach, de Beethoven et de Brahms. Il s'en ouvre rétrospectivement au compositeur dans une lettre de 1908; il y parle de la «terrible lutte de la première année, où je me défendais, où je ne voulais pas me laisser faire par votre musique et où, si j'avais vécu au Moyen âge, je vous aurais accusé de sorcellerie»; et il ajoute, vaincu: «Aujourd'hui, je dis "enchantement"... Cela revient presque au même». La musique de Mahler a «pris possession» de lui. Il la défendra énergiquement à travers toute une série d'articles publiés pour l'essentiel entre 1906 et 1912, éléments d'une monographie annoncée mais qui ne verra jamais le jour. Il décrira Mahler comme «un maigre petit homme à lunettes, noiraud, crépu, jaune, crâne très pointu, tout en noir, en redingote, l'air d'un clergyman, très absorbé», et aussi d'un «grand calme», d'une «absolue simplicité», «sûr de lui-même et dénué de tout charlatanisme». Ritter voit en Mahler le «continuateur de Haydn et de Mozart» (plutôt que de Beethoven), et «le plus grand paysagiste qui ait jamais existé en musique», comme il s'en ouvre au compositeur dans une lettre. Il saisit d'emblée la différence de sa musique, qui se détache de la «bonne vieille Autriche» en exaltant son fond slave, et qui se présente comme un «monde nouveau», marqué par la philosophie de Nieztsche et bouleversant les anciennes notions de style. Évoquant souvent Shakespeare, Ritter perçoit le projet mahlérien d'un dépassement simultané de la symphonie et de l'oratorio: à propos de la *Troisième Symphonie*, il parle d'une œuvre qui «ne finit qu'à bout de forces humaines, et au-delà encore quand elle plane dans le feu dévorant». L'«expression musicale de la mort», dans la *Neuvième,* renvoie *Mort et transfiguration* de Strauss à un «réaliste petit épisode d'hôpital laïque»! Il compare le «modernisme de l'instrumentation» à la peinture «de l'autre grand Viennois, Gustave Klimt, ce byzantino-japono-persan symbolique qui utilise toutes les ressources à la fois de la palette impressionniste et de l'art populaire slave». Il tente de saisir l'équilibre du «démoniaque» et du «classicisme», notamment dans la *Sixième Symphonie*. Mahler lui confie ses désarrois à propos de la préparation de sa *Deuxième Symphonie* à New York (en 1908): «L'Amérique ne sait véritablement pas encore aujourd'hui comment m'aborder; (à mon avis, elle ne sait absolument pas comment aborder l'art en général, et peut-être n'est-il pas prévu dans les plans de l'univers qu'elle puisse le faire)». En rassemblant tous les textes que William Ritter a consacrés à Mahler, Claude Meylan fait resurgir des documents passionnants sur la réception d'une musique qui a mis beaucoup de temps à s'imposer. Si le style du journaliste genevois n'est pas sans reproche, son enthousiasme le conduit à une perception pénétrante, et parfois prophétique, des œuvres du compositeur. La monographie jamais aboutie se retrouve là par bribes, sous la forme de témoignages et d'analyse des symphonies, à quoi s'ajoutent une brève correspondance, des notes de journal, et quelques propos plus tardifs. *Philippe Albèra*