

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2001)
Heft: 69

Artikel: À l'écoute de la musique du temps : Max Nyffeler s'entretient avec Reinhold Brinkmann
Autor: Nyffeler, Max / Brinkmann, Reinhold
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927790>

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: 06.02.2026

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

À L'ÉCOUTE DE LA MUSIQUE DU TEMPS

Max Nyffeler s'entretient avec Reinhold Brinkmann

Né en 1934 à Wildeshausen, au nord de l'Allemagne, le musicologue Reinhold Brinkmann enseigne à l'Université de Harvard depuis 1985 et a reçu cette année le prix international de musique Ernst-von-Siemens. Son premier ouvrage¹ sur les « Trois pièces pour piano op. 11 » de Schoenberg date d'une époque où l'on polémiqueait encore contre Schoenberg et où la musique moderne était accusée de manquer d'« humanité ». Vers la fin des années 1960, Brinkmann fut un de ceux qui, avec Carl Dahlhaus et Rudolf Stephan, participèrent à la revalorisation de la musique moderne, sur laquelle la science avait fait l'impasse jusque-là, et qui allait devenir bientôt un objet de prédilection des recherches musicologiques universitaires.

Votre carrière de musicien et d'historien de la musique a été fortement marquée par la situation spécifique des années 1950. Quels sont aujourd'hui vos souvenirs de cette époque, de votre situation personnelle et du contexte qui entourait la musique contemporaine ?

Je viens d'une toute petite localité où la musique moderne n'existait tout simplement pas. Il y avait une fanfare où mon père tenait le baryton, et ce sont là mes premières expériences musicales. C'est par lui que je suis venu à la musique. Il a d'ailleurs été l'un des derniers musiciens à avoir suivi la formation des anciens fibres municipaux : internat auprès du titulaire, apprentissage des trois groupes d'instruments – cordes, bois et cuivres – pour pouvoir être employé à toute sorte d'occasions, du culte matinal au bal nocturne, en passant par le concert de midi sur la place du marché ! J'ai donc reçu une formation très traditionnelle de pianiste et ai étudié la pédagogie musicale, parce que cela semblait promettre une carrière sûre. Je me suis aperçu alors que la science m'intéressait beaucoup. La musicologie de l'époque était totalement braquée sur la Renaissance et l'âge baroque, le Moyen-Âge était aussi très prisé des spécialistes, particulièrement à cause de son apparente neutralité politique, ce qui était un facteur important pour des savants qui venaient de participer activement à ce qu'ils croyaient être la construction d'un Reich millénaire. Les grands noms de la musique contemporaine étaient Hindemith et Stravinsky. Les compositeurs de la Deuxième école de Vienne étaient des *outsiders* complets, ce qui tenait à l'histoire de la musicologie allemande sous le nazisme et à l'interruption de la réception de la musique moderne pendant les douze ans du régime nazi. Je suis entré au Conservatoire supérieur de

musique de Hambourg, où j'ai chanté Orff et Stravinsky. Puis soudain, au début de mes études, j'ai été confronté à la musique de Schoenberg et Stockhausen lors d'un concert des *Alpbacher Hochschulwochen* en Autriche. Le pianiste américain Paul Jacobs y jouait l'intégrale des œuvres de Schoenberg et quelques pièces de piano de Stockhausen. J'en fus bouleversé. Je n'oublierai jamais comment, le lendemain du concert, l'aimable artiste expliqua au jeune étudiant que j'étais le *Klavierstück XI* de Stockhausen et la *Suite* op. 25 de Schoenberg. Je me jetai aussitôt sur ces morceaux, les étudiai et rédigeai un article. La seule autre expérience de ce genre a été pour moi le « Ring du Centenaire », à Bayreuth, où la mise en scène de Patrice Chéreau m'a touché encore une fois au plus profond. Pourtant, cette révélation de Schoenberg a accompagné, d'une certaine manière, toute ma carrière de musicologue.

Dix ans après, cela a abouti à votre thèse de doctorat sur les *Trois pièces pour piano op. 11* de Schoenberg¹, ouvrage aujourd'hui réédité. Dans la préface du second tirage, vous décrivez les vives disputes dont Schoenberg était encore l'objet à l'époque, en 1967. Les choses ont changé : Schoenberg est désormais accepté loin à la ronde.

Les problèmes de l'époque tenaient d'une part au style de composition de sa musique, à sa complexité, mais aussi, naturellement, au fait que Schoenberg était juif et qu'il avait dû émigrer. A la fin des années 1950 et au début des années 1960, ce contexte politique pesait encore fortement sur la réception. Une personnalité comme Adorno, qui défendait Schoenberg, n'était pratiquement pas écoutée, du moins pas dans les milieux musicologiques. Récemment, j'ai lu dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* le compte-rendu d'un recueil d'articles où figurait Adorno, et l'auteur, un musicologue de la nouvelle génération, y nommait Adorno l'un des saints patrons de la musicologie allemande. Cela m'a d'abord étonné, mais j'ai réalisé ensuite que la jeune génération n'a naturellement aucune idée de la situation pendant les années 1950 et 1960. Adorno n'était alors pas le moins du monde un vénéré patron de la musicologie, mais un *outsider* total, presque maudit, pourrait-on dire. A lire l'article Adorno dans la douzième édition du dictionnaire musical de Riemann de 1962, on s'aperçoit que tous les préjugés anti-intellectuels qui régnaient entre 1933 et 1945 y sont réunis. L'engagement d'Adorno en faveur de Schoenberg y revêtait donc une dimension politique. C'est une chose qu'on ne peut plus comprendre aujourd'hui. A moi, on me disait : « Si tu tiens à

1. Arnold Schoenberg : *Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schoenberg*, Wiesbaden : Steiner, 1969.

passer ton doctorat sur Schoenberg, réfléchis à ta carrière ! » D'avoir vu la situation basculer en peu de temps et d'être devenu soudain un connaisseur demandé de Schoenberg est presque une ironie de l'Histoire. On ne pouvait prévoir à l'époque cette reconnaissance rapide, qui a été préparée essentiellement par Adorno et quelques autres.

CRISE DE LA VIE MUSICALE

Ce changement de perspective tient certainement à la mutation de la notion de culture dans les années 1960 et au début des années 1970. Mais, comme vous venez de le dire, c'est déjà une époque très lointaine pour la nouvelle génération. En ce qui concerne un personnage comme Adorno, on observe fréquemment une sorte de lassitude. La vie culturelle actuelle est marquée par les paillettes du spectacle, et les maîtres à penser semblent n'avoir guère la cote. La critique tend de plus en plus, elle aussi, à privilégier l'information divertissante, quand ce n'est pas la réclame pure et simple. La confrontation critique avec l'objet musical semble en perte de vitesse. Dans quelle mesure les positions d'Adorno sont-elles encore d'actualité ?

Le tableau que vous venez de brosser plaide en faveur d'Adorno ! Quant à savoir si les contenus sont les mêmes, c'est une autre question. Mais ce genre de commentaire critique de ce qu'il faut appeler la crise de la culture fait malheureusement défaut, de nos jours. Indépendamment d'Adorno, je voudrais souligner un autre aspect de votre question : toute la crise de la musicographie et de la réflexion sur la musique trahit une crise plus profonde ; celle de la culture musicale classique. Cette crise peut être prouvée par la statistique. Tous les dix ans, une institution officielle des États-Unis, le *National Endowment for the Arts*, publie un rapport sur l'évolution des salles de concert, des musées et des théâtres. Dans le dernier rapport, on peut lire que le nombre des auditeurs de concerts classiques a diminué massivement et que la vente de CD et de vidéos a fortement reculé, alors que les théâtres connaissent une fréquentation légèrement en hausse, et les musées des affluences record. Ces chiffres concernent surtout les gens dans la trentaine et la quarantaine, c'est-à-dire la classe d'âge déterminante pour l'avenir de la culture ces trente prochaines années. Ce sont ces gens qui soutiennent aussi financièrement la culture, car on sait qu'aux États-Unis, la vie culturelle est financée en majeure partie par les particuliers. À l'heure qu'il est, le nombre des auditeurs de concerts et celui des donateurs diminuent rapidement. C'est là une évolution fatale. La jeune génération se tourne vers d'autres domaines, qui ne sont d'ailleurs même pas éloignés de la culture classique : les théâtres et les musées, où elle trouve une ambiance artistique mieux organisée. Il faut que nos managers musicaux empoignent ce problème aujourd'hui. Si l'on fait venir à Berlin un monsieur Ohnesorg à grand renfort de publicité, on doit pouvoir exiger de lui qu'il redonne à la Philharmonie une certaine actualité. Mais ce travail de modernisation ne peut consister simplement à accentuer le côté divertissant du concert. Organiser des concerts *pop*, saupoudrer les programmes symphoniques de musique légère ou mettre au point de nouvelles formes de présentation ne sert à rien.

Cette crise frappe aussi mon métier de plein fouet. Si la musicologie ne redresse pas la tête pour s'attaquer à ces questions et intervenir, d'une manière ou d'une autre, elle n'aura plus de rôle à jouer et sera engloutie dans ce processus de disparition. En tant qu'historien, je dois ajouter que nous savons que la culture musicale classique a à peu près deux cent cinquante ans. Elle a surgi un certain jour, et l'idée qu'elle finira par disparaître ne m'effraie pas. Il se pourrait que dans cent ans, ce genre de culture musicale n'existe plus

du tout, qu'une nouvelle génération ait mis au point des choses toutes nouvelles, dont nous ne pouvons encore rien savoir. Il se peut que nous soyons en ce moment au début de ce processus, et il se pourrait que, plus tard, on ne voie plus qu'un petit groupe d'élite se soucier de l'ancien canon, tandis que la masse des personnes avides de culture aura émigré vers d'autres lieux.

Voilà un plaidoyer véhément en faveur d'une musicologie qui intervienne dans les problèmes brûlants de la vie musicale. Avez-vous toujours conçu votre tâche de musicologue de cette façon ?

Non ! Et j'ajoute aussitôt que les possibilités d'intervenir directement sont moins nombreuses que l'on imagine. Mais il est évident que la nouvelle génération des musicologues doit apprendre à publier dans les médias qui jouissent d'un vaste public. Moi-même, pendant ma période allemande, j'ai fait de nombreuses émissions radiophoniques. C'étaient évidemment des programmes de fin de soirée, mais il me paraissait important d'aborder des sujets d'une manière qui ne fût pas aussi spécialisée que dans les publications académiques. Je crois qu'il faut aussi que notre formation change sur ce point, en particulier en ce qui concerne le langage : nous avons souvent de la peine à nous exprimer de façon compréhensible. Rendre compte d'une chose en termes concis et exacts, capturer l'attention de l'auditeur, etc., ce sont là des techniques que la nouvelle génération devra apprendre – se mouvoir davantage en public et ne pas agir de façon trop académique.

LA SCIENCE ET LA COMPOSITION ACTUELLE

La légitimation future de la musicologie consisterait donc à s'ouvrir à d'autres disciplines et à un public plus vaste ?

Je voudrais revenir encore une fois sur l'article de la *Frankfurter Allgemeine*. Il se référait à une publication parue dans *Archiv für Musikwissenschaft*, où des musicologues allemands réfléchissaient à l'avenir de leur métier. Un des collègues – une sommité – voit le salut de la musicologie dans un retour à l'étude accrue de la Renaissance et du Moyen-Âge. Je tiens cette perspective pour totalement erronée. La question n'est pas de savoir si ces périodes de l'Histoire ne sont plus étudiées et s'il faut y revenir ; il s'agit à mon avis de modifier l'attitude des musicologues vis-à-vis de la musique contemporaine. Tel est le sujet dominant depuis les années 1950. Le malheur de la musicologie provient aussi, en partie, de ce qu'elle n'a pas de rapports avec la création musicale actuelle. Aux États-Unis, la situation est différente, parce que la composition s'étudie aussi dans les universités, et que dans mes cours, j'ai des étudiants qui font non seulement de l'histoire ou de la théorie musicale, mais aussi de la composition. Les historiens de la musique y ont donc d'emblée pour condisciples des compositeurs, avec qui ils discutent des dernières tendances de la musique contemporaine. Cela diffère foncièrement de la perspective – ou plutôt de l'absence de perspective – qui règne dans les universités allemandes, où l'on reste séparé de la pratique musicale. En Allemagne, les compositeurs se forment dans les conservatoires, les musicologues à l'université. C'est pour cette raison que j'avais accepté mon dernier poste allemand à la *Hochschule der Künste* de Berlin, l'ancien Conservatoire supérieur de musique. Je m'étais juré que s'il était possible d'établir un enseignement fort de la musicologie dans cet établissement à la charnière de la composition et de la pratique musicale, il en sortirait un nouveau type de musicologue.

Quelle place le contact avec les compositeurs vivants occupe-t-il pour vous, comme musicologue et historien ?

Pour moi, ce contact est devenu une chose essentielle. Je vous parlais du concert où j'ai découvert pour la première fois la musique de piano de Schoenberg et de Stockhausen. Depuis cet événement, je me suis rendu à Darmstadt, j'ai assisté aux concerts de musique contemporaine et j'ai recherché un contact étroit aussi bien avec les compositeurs qu'avec les interprètes. Cela a eu une influence concrète sur mon travail scientifique et, naturellement, sur ma conception de l'Histoire. Avoir fait la connaissance de Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Milton Babbitt, Donald Martino, John Cage, Helmut Lachenmann, avoir gagné l'amitié de Wolfgang Rihm, Dieter Schnebel, Ivan Tcherepnine, Earl Kim, Mario Davidovsky, Luciano Berio, Yehudi Weiner, m'importe davantage que le contact avec certains collègues professionnels. Viennent encore les interprètes : Aloys Kontarsky, Siegfried Palm, Siegfried Mauser, James Avery, Robert Levin et d'autres. C'est pourquoi une partie de mes réflexions porte davantage sur la composition que sur l'histoire. C'était là un défaut de la musicologie quand j'ai commencé : on refusait délibérément la musique moderne. Vous vous souvenez peut-être de la querelle d'alors entre Friedrich Blume, président de la *Gesellschaft für Musikforschung* (qui avait déjà été un musicologue « de pointe » sous le régime nazi) et Karlheinz Stockhausen, et de la manière dont Blume avait attaqué Stockhausen : « Est-ce encore là de la musique ? » Tel était alors le grand titre d'un numéro de *Melos*. Pour moi, ce genre d'attitude – prendre position contre un compositeur – a toujours été incompréhensible. J'ai déjà dit qu'en Amérique, c'est beaucoup plus simple, parce que les musicologues et les compositeurs se côtoient dès leur formation dans les grandes universités. Chose curieuse, il y a un doctorat pour les compositeurs, ce qui fait que ces derniers assistent aussi aux séminaires de musicologie et apprennent donc à raisonner en historiens, tandis que les musicologues – et c'est peut-être encore plus important – sont confrontés directement avec la mentalité des compositeurs. Ils voient par exemple un compositeur analyser et interpréter en séminaire un mouvement de Mahler, ou *Groupes* de Stockhausen. C'est une autre perspective que celle de l'historien de la musique. Il est extrêmement important que la partie scientifique du métier cherche cette proximité avec la composition actuelle.

DE BRAHMS À LEVERKÜHN

Vous avez écrit deux livres sur Brahms et Schumann, et dans votre optique, ces deux compositeurs du XIX^e siècle nous sont étonnamment proches. Dans le dernier chapitre de l'édition américaine de votre ouvrage sur Brahms², vous tirez par exemple un parallèle intéressant entre la « Deuxième Symphonie » de Brahms et la symphonie fictive d'Adrian Leverkühn, le héros du « Docteur Faust » de Thomas Mann. Dans les deux cas, il s'agit du problème de la « retenue ».

A replacer Brahms dans la tradition de la réception de Beethoven, avec ce pathos bourgeois emphatique mis sur la liberté, tel qu'il est même exprimé explicitement dans le dernier mouvement de la *Neuvième* – ce que mes collègues américains appellent l'*archetypal plot*, l'archétype symphonique du XIX^e siècle –, on constate qu'à la fin d'un siècle qui avait commencé avec tant d'optimisme, le compositeur hambourgeois affiche une attitude toute différente : le scepticisme vis-à-vis de l'évolution qui va aboutir au XX^e siècle. Dans ses compositions, ce scepticisme se traduit donc par la « retenue », ce qui donne des liens très étroits avec la

musique moderne du début du XX^e siècle. Voilà ce que j'ai essayé de décrire dans mon livre sur la *Deuxième* de Brahms, notamment dans le chapitre consacré au problème de la mélancolie. (A propos, l'édition définitive de l'ouvrage sur Brahms est l'américaine, qui a été complétée et corrigée par rapport à l'allemande). Si l'analyse y joue un grand rôle, c'est à cause de l'héritage des années 1950 et 1960, qui furent mes années d'apprentissage. Aujourd'hui, je m'y prendrais autrement, j'attacherais plus d'importance aux aspects généraux – à ce que Thomas Mann considérait comme une catégorie médiatrice entre le politique et l'artistique. L'idée de la retenue par rapport à la *Neuvième* de Beethoven est en fait un symbole de ce que le XX^e siècle n'a pas rempli les espoirs que le grand essor de la bourgeoisie y avait mis à partir de la Révolution française. Vu les deux grandes guerres mondiales, il faut plutôt parler d'inversion des signes.

Or la « retenue » est une catégorie qui s'est développée en tant que réflexion sur le XIX^e siècle. Dans la description que Thomas Mann fait d'une composition de Leverkühn, « Doktor Fausti Wehklag », à laquelle se rapporte la notion de retenue, il y a une référence évidente à Mahler. Il y est question d'une tenue de violoncelle (allusion à la fin d'un mouvement de la *Septième* de Mahler) et de l'extinction de tout l'orchestre (la fin de la *Neuvième*). Mais on peut remonter encore plus haut : la première symphonie à se conclure par un adagio, donc par une sorte de fin négative, est la *Sixième* de Tchaïkovsky, la *Pathétique*. Plus haut encore : le premier à avoir parodié le pathos beethovénien en pastichant la superposition des deux thèmes principaux de la *Neuvième* (« Freude, schöner Götterfunken » et « Seid umschlungen Millionen ») est Berlioz. Dans le « Sabbat des sorcières », le cinquième mouvement de la *Symphonie fantastique*, il combine en effet le *Dies irae* et la *Danse macabre*. La critique de Beethoven commence donc très tôt : Berlioz ironise dans un esprit romantique, Brahms prend l'affaire au sérieux et y répond avec un contre-projet, Tchaïkovsky et Mahler abjurent enfin la forme traditionnelle, cet archétype du XIX^e siècle. Voilà ce que Thomas Mann rappelle dans son roman.

Et tout cela à l'intérieur même de la symphonie bourgeoise ?

Oui, évidemment !. Il est intéressant de suivre dans les journaux de Mann – dont on dispose désormais – ce qu'il entendait. Il écoutait chaque soir des disques. Un jour qu'il était en compagnie d'Adorno et qu'il avait atteint une certaine étape du travail sur son roman, étape qu'on peut dater presque au jour près, ils écoutent du Tchaïkovsky. Il devait s'agir de la *Sixième*, car c'est à ce moment qu'il écrit le chapitre sur la retenue. Il écoute aussi du Mahler et consulte Bruno Walter. Thomas Mann dressait ici le bilan de la grande musique bourgeoise et en déduisait l'abjuration du style de la *Neuvième* de Beethoven, en suivant les expériences qu'avaient faites les compositeurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. On sait qu'il existe une biographie de Tchaïkovsky, intitulée *Symphonie pathétique*, de la plume de Klaus Mann, le fils de Thomas. Klaus y note qu'à la première audition de la *Pathétique*, tout l'auditoire frissonnait. Or le froid est l'élément que Thomas Mann décrira plus tard comme attribut du diable, dans son *Doktor Faustus* (le diable jette un froid quand Leverkühn le rencontre chez Palestrina). Je me demande si Thomas Mann a peut-être eu cette idée en lisant la biographie de Tchaïkovsky romancée par son fils. Le motif du froid joue d'ailleurs un rôle dans d'autres passages de Thomas Mann, comme l'interprétation de la *Winterreise* dans *La Montagne magique*. L'engourdissement des espoirs bourgeois dans le froid et la neige est un des grands thèmes de l'art bourgeois.



Dans la préface de la deuxième édition de votre livre sur Schoenberg, vous signalez que beaucoup de vos travaux se penchent sur les processus d'intériorisation dans le média qu'est la musique.

J'ai effectivement eu une sorte de petite idée directrice dans mes publications. L'opus 11 de Schoenberg, les *Bagatelles* de Webern, la *Symphonie* n° 2 de Brahms, certains aspects de la dramaturgie musicale chez Wagner, de Schumann et de la réception de Beethoven – dans toutes ces études, ce sont les processus bourgeois d'intériorisation qui m'ont intéressé, quand l'expérience de la réalité bascule entièrement vers l'intérieur et suscite de nouvelles réflexions, de nouvelles structures. L'actualité de Schumann réside par exemple dans le fait qu'il est vraiment au seuil du modernisme et qu'il devrait être perçu comme tel ; en musique, sa production lyrique (c'est-à-dire ses lieder et ses pièces lyriques de piano) incarne ce que Baudelaire et d'autres poètes représentent en littérature. Comme nous vivons toujours à l'ère bourgeoise et que nous avons nos propres expériences de l'intériorisation de la réalité, la musique de Schumann nous est très proche. Cela est encore plus manifeste chez Brahms. Or il y a deux possibilités de considérer ces processus d'intériorisation. La plus courante est d'y voir un repli face à la réalité, une fuite condamnable. Mais un mot de Henze m'a toujours paru très révélateur : il voit dans la musique de chambre une « possibilité de réfléchir et de progresser ». Cela signifie que, s'il est pensé dans ses dernières conséquences, un genre aussi intérieur que la musique de chambre a un potentiel d'avenir considérable. Tel est le défi que j'ai

voulu relever dans mes livres. Mais cette série s'achève, et ce qui passe au centre de mon attention est maintenant le prolongement de ce principe au XX^e siècle, ce que Thomas Mann range dans la catégorie de la retenue et qu'il illustre en interprétant le national-socialisme comme la conséquence de l'histoire allemande. Je reviens maintenant aussi sur des souvenirs d'enfance : le tout premier est l'incendie de la synagogue de ma petite ville natale, Wildeshausen, dans la nuit dite *Reichskristallnacht*. De plus en plus – et, au fond, à mon corps défendant –, cet événement me paraît être un symbole de ma génération, et c'est pour cela que j'ai l'intention de publier mes réflexions sur un sujet que j'ai étudié dans plusieurs séminaires : l'expérience de la musique sous le fascisme.

MUSIQUE ET IDÉOLOGIE

Vous travaillez aussi à un projet de livre qui traite certes d'un phénomène esthétique, mais qui débouche nécessairement sur des considérations politiques : « The Distorted Sublime ». Il s'agit manifestement du renversement et de la perversion des valeurs que la grande tradition bourgeoise a subies sous le national-socialisme. Dans quelle direction vos travaux s'orientent-ils ?

Il s'agit en premier lieu d'une réaction à ce qui s'est passé jusqu'ici dans les recherches sur la musique sous le national-socialisme. Il y a eu des travaux très méritoires, entrepris avec une minutie incroyable, mais ils ont la plupart du temps une perspective individuelle : Richard Strauss et le Troisième

Reich, Furtwängler et le Troisième Reich, Karajan et le Troisième Reich, etc. Ces enquêtes liées à une seule personnalité étaient importantes, à l'époque, et les mérites en reviennent d'ailleurs plutôt à des outsiders, comme Fred K. Prieberg, qu'à des musicologues. Je voudrais désormais me pencher davantage sur un problème de fond, qui est le rapport de la musique avec l'idéologie national-socialiste. C'est là qu'intervient la théorie du sublime. La théorie esthétique de la symphonie avait en effet emprunté les catégories du débat sur le sublime du XVII^e siècle. Ma thèse est que l'idéologie musicale des nazis est une perversion du sublime. Je voudrais combiner cette discussion théorique avec la situation de la musique sous le Troisième Reich – et là, je vois deux angles d'attaque. Il y avait d'une part le vœu pressant de Hitler et de Goebbels de susciter la grande œuvre symphonique qui glorifierait le Troisième Reich. C'est pour cette raison que les compositeurs consacraient des œuvres à la « lutte héroïque » des national-socialistes dans les années 1920 et au début des années 1930, où l'on retrouve les vieux clichés : le combat mène à la victoire, etc. Dans ces œuvres, il faut encore distinguer deux tendances : d'un côté, la grande symphonie dont je parlais, qui ne fut jamais composée, parce que l'époque de la symphonie était en fait passée. C'est un des traits anachroniques des pontes nazis, qui voulaient convaincre les compositeurs d'écrire dans un genre qui ne leur disait plus rien. Dans les années 1920 et 1930, on voulait écrire des suites néo-baroques et non des symphonies dans le style de Beethoven. Pourtant, les archives abritent des quantités d'œuvres qui illustrent ce lignage beethovénien. Elles ont été écrites en partie pour Hitler, par exemple une pièce gigantesque pour chœur et orchestre d'un dénommé Gottfried Müller, qui était un des grands espoirs d'alors, et qu'on a complètement oublié de nos jours, ou une grande symphonie d'un certain Friedrich Jung, également tombé dans l'oubli. Mais comme témoins de leur temps, ces compositions sont extrêmement révélatrices. La deuxième tendance était le culte que les nazis vouaient aux morts. Cela commence par les morts de la Première Guerre mondiale qu'ils comptaient comme étant des leurs, et se poursuit dans les célébrations en l'honneur des camarades tombés lors de la marche sur la *Feldherrenhalle* etc., sans oublier la musique des grandes cérémonies funéraires. Mon projet a un second angle d'attaque, auquel vous avez fait allusion : la volonté de détourner à son profit la grande tradition bourgeoise. C'est une entreprise à laquelle participaient des savants éminents, comme le plus illustre des musicologues allemands de la première moitié du XX^e siècle, Heinrich Bessler. Cet érudit hors pair était hélas extrêmement sensible aux sirènes du nazisme. On lui doit un article sur Schiller et la musique classique, dans lequel l'histoire de la musique, depuis le début du XIX^e siècle, et de toute la culture allemande, en somme, culmine dans l'apparition d'Adolf Hitler. La progression est parfaitement claire : de Beethoven à Hitler. Hitler représente en quelque sorte l'accomplissement du pathos de la symphonie beethovénienne. Bruckner subit un sort analogue. Cette perversion de la tradition bourgeoise dans l'Allemagne nazie sera le sujet de la deuxième partie du livre. Mais on s'y posera aussi la question de savoir si certains aspects de la grande tradition symphonique ne favorisent pas cette « récupération » par l'idéologie national-socialiste.

N'est-ce pas justement une particularité de la culture américaine de rassembler les influences les plus variées, ce qui fait qu'on ne peut pas parler d'une « identité » au sens des cultures « nationales » du XIX^e siècle ?

C'est assurément le cas. Mais les positions varient quand même. D'un côté, vous avez des jeunes compositeurs qui

affirment que les influences européennes ont apporté la richesse artistique et de nouvelles perspectives, c'est-à-dire ce choix immense de possibilités que nous avons aujourd'hui aux Etats-Unis. D'un autre côté, d'autres jeunes compositeurs, mais aussi de moins jeunes, comme Ned Rorem, déplorent d'avoir subi à leurs débuts tant d'influences européennes qu'ils ont eu de la peine à trouver leur propre langage. La complexité de la situation peut être illustrée par le cas d'un physicien allemand que l'émigration avait forcé à s'installer dans une petite ville du nord de l'Etat de New York. Comme il n'y trouvait pas d'occasion d'exercer son métier et que la localité n'avait pas d'orchestre, le mélomane qu'il était eut l'idée d'en fonder un, d'organiser des concerts et de créer une série d'abonnements. Il fonda donc la vie musicale de l'endroit. Le succès vint, son initiative fut bien accueillie par ses concitoyens et elle dura toujours. Mais il se produisit une péripétie qui a son côté tragique : notre homme était incapable de faire autre chose que des programmes à prédominance allemande ; les œuvres américaines ou françaises n'avaient pas de place chez lui, ou alors seulement une place minime. Cela compromit le succès de la série dans la petite ville, et il lui fallut démissionner. La combinaison de cet esprit d'initiative culturelle, qui enrichit vraiment le pays, et de ce qu'il faut bien appeler une idéologie – celle qui fait de la musique allemande le fer de lance de la culture européenne – aboutit donc à une débâcle. C'est là une nouvelle étape dans le champ d'étude que j'ai ouvert avec *Driven into Paradise*³. Ce volume s'attache essentiellement aux compositeurs. Avec mon collègue Christoph Wolff, j'aimerais y ajouter aujourd'hui un second tome qui traite des cas suivants : qu'est-il advenu du musicien qui jouait au deuxième pupitre des seconds violons de tel orchestre symphonique ? qu'en est-il du chanteur juif qui dut fuir de Berlin à Buffalo ? L'émigration, ou la « migration », comme nous disons aux Etats-Unis, voilà vraiment un des grands thèmes de l'Histoire universelle. Et qui s'adresse aussi aux ethnomusicologues, si l'on veut évaluer les processus d'assimilation dans un contexte international.

LE COMPLEXE WAGNÉRIEN

Lors d'un congrès en Allemagne, vous avez fait un exposé sur la réception de Wagner au temps du Troisième Reich⁴, exposé qui contient une surprise de taille : sous le régime nazi, les grands ouvrages sur Wagner n'ont pas été écrits en Allemagne, mais ailleurs.

Le dernier grand livre sur Wagner à avoir été écrit en Allemagne (ou plutôt dans l'aire germanique) avant la domination nazie est l'analyse, par Ernst Kurth, de l'harmonie de *Tristan und Isolde*. Le principal ouvrage qui lui succède alors sur le plan international est la biographie de Wagner d'Ernest Newman, qui fut publiée en Angleterre et n'a jamais été traduite en allemand. Si l'on avait traduit ce qu'un wagnérien anglais dit tout crûment de son sujet, la réception de Wagner en Allemagne aurait pris un autre cours, j'en suis convaincu. Joachim Kaiser en dit quelque part autant du vade-mecum wagnérien de George Bernard Shaw. Cela est parfaitement juste et s'applique aussi à Newman.

Dans les années 1920, après que la culture du XIX^e siècle se fut effondrée dans les tourments de la Première Guerre mondiale, l'antagonisme vis-à-vis du XIX^e – et donc de Wagner – était très virulent. A en croire les statistiques, on donnait en Allemagne beaucoup plus de Verdi que de Wagner, entre 1920 et 1940, et jusqu'à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, les exécutions de Wagner n'ont cessé de diminuer en Allemagne. On préférerait de loin Verdi à Wagner. Une grande partie du parti nazi était même antiwagnérienne.

3. *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*. R. Brinkmann et Ch. Wolff (éd.), Berkeley : University of California Press, 1999.

4. « Wagners Aktualität für den Nationalsozialismus. Fragmente einer Bestandsaufnahme » S. Friedländer, J. Rüsen (éd.), *Richard Wagner im Dritten Reich*, Munich : Beck, 2000.

Exilés au Paradis:
 José Iturbi,
 Otto Klemperer,
 Richard Lert,
 Henry Svedrofsky,
 Pietro Cimini,
 Bernardino
 Molinari,
 Arnold
 Schoenberg,
 Pierre Monteux
 et William
 Van den Burg
 à Los Angeles



Rosenberg n'était pas wagnérien, Goebbels non plus. Mais Hitler l'était. Dans une certaine mesure, c'est par égard pour Hitler que l'on propagea à tel point l'image d'un Wagner musicien allemand. Pour les mêmes raisons, les nazis ne parvinrent pas non plus à promouvoir de grandes œuvres symphoniques. Comme je l'ai déjà expliqué, les compositeurs n'avaient aucune envie d'écrire de grandes symphonies avec un finale gigantesque. Du point de vue historique, la symphonie n'était pas à l'ordre du jour en Europe, donc pas non plus en Allemagne. Beethoven et Wagner n'étaient pas les compositeurs modèles des années 1920 et 1930, et c'est pourtant à eux que s'est accrochée l'idéologie nazie.

Bayreuth a profité de la propagande en faveur de Wagner.
 Bayreuth en a profité et, comme on le sait aujourd'hui, le festival a aussi bénéficié de la cassette privée de Hitler, qui y a injecté beaucoup d'argent. Bayreuth était en quelque sorte la vitrine où les nazis démontraient qu'ils prenaient l'art au sérieux et qu'ils avaient un visage humain – à leur manière. Hitler s'y rendait chaque année, n'est-ce pas ?

Une dernière question personnelle : du fait de votre travail et de votre cadre de vie, vous sentez-vous entre-temps plutôt Américain, ou avez-vous toujours de fortes racines allemandes ?

Je suis toujours très attaché à l'Allemagne. Sur la côte est des Etats-Unis, tout est quand même très européen, à la différence, par exemple, de Los Angeles, et nous avons beaucoup d'amis américains qui sont branchés sur l'Europe. La communication est donc simplifiée par une sorte d'unité de culture. Mais un jour, j'ai remarqué tout à coup que quand je disais « à la maison », je ne pensais plus à Berlin, mais à Boston. Cela tient aussi simplement à mon travail, au fait que c'est là que j'ai mon grand appartement, tous mes livres, mon bureau et mon piano à queue, donc un certain nombre de commodités. En vieillissant, on perd aussi de vieux amis et on

en gagne à l'endroit où l'on vit le plus souvent. Or je passe huit ou neuf mois de l'année aux Etats-Unis. Entre-temps, mes racines scientifiques sont aussi outre-mer, du fait du contact avec mes collègues ; je ne connais pratiquement plus les jeunes musicologues d'Europe. Je crois pouvoir dire que je resterai là-bas après ma retraite.

Quels vœux faites-vous pour l'avenir de votre discipline ?

La question est difficile. Je lui souhaite l'apparition d'une relève à l'esprit ouvert et critique, qui fasse ce que je ne pourrai plus faire – ou que je n'ai pas fait à cause de ma constitution et de mes limites. Je voudrais une musicologie très ouverte sur le monde, qui se développe en contact avec la production artistique de son temps.