

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

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

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 26.11.2024

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

The Cambridge Companion to Ravel

Édité par Deborah Mawer
Cambridge University Press, Cambridge, 2000 (294 pages).

« NO MASK : NO RAVEL »

La série Cambridge Companions to Music possède quelques ouvrages de référence devenus au fil des ans incontournables : ainsi du *Cambridge Companion to Berlioz* édité par Peter Bloom, de celui consacré à Britten (éd. Mervyn Corke) ou encore à Chopin (éd. Jim Samson). Le principe est d'une simplicité évidente : réunir une dizaine de spécialistes parmi les plus qualifiés, essentiellement du monde anglo-saxon, structurer le volume autour d'un triple axe de base permettant de traiter du paysage culturel, de l'aspect plus spécifiquement musical et analytique, et enfin des questions de réception et/ou d'exécution. C'est ainsi que ces *Cambridge Companions* deviennent d'excellents vade-mecum à recommander tant aux néophytes qui seront d'emblée parfaitement orientés, qu'aux spécialistes qui trouveront les informations les plus à jour sur le sujet.

Afin d'élargir le panorama des recherches ravéliennes, le *Cambridge Companion to Ravel* a fait appel à des personnalités dont les domaines d'études ne sont pas forcément centrés sur le compositeur, apportant un éclairage nouveau sur Ravel et la modernité : ainsi de Mark DeVoto, spécialiste de l'œuvre d'Alban Berg, de Robert Orledge, auteur de travaux sur Fauré, Satie et Charles Koechlin, ou encore de Deborah Mawer et de Barbara L. Kelly qui ont toutes deux travaillé sur Milhaud ; et parmi les debussystes, Roger Nichols et Richard Langham Smith, qui a notamment reconstitué son opéra inachevé *Rodrigue et Chimène*.

Ce *Cambridge Companion to Ravel*, publié en 2000 à l'occasion du 125^e anniversaire de la naissance du compositeur, a fourni à Deborah Mawer, éditrice du présent volume, l'occasion de combler un vide pour le moins criant concernant ce compositeur. En effet la musique de Ravel n'a jusqu'à présent pas encore reçu une étude suffisamment détaillée ; et en dépit des contributions de Roger Nichols (*Ravel*, Londres : 1977) et Arbie Orenstein (*Ravel, Man and Musician*, New York : 1975, 2^e 1991), on compte très peu d'ouvrages donnant une approche ex-

haustive et synthétique de sa musique. Symptomatique aussi, l'absence en ce moment d'un projet d'édition critique complète de ses œuvres comme l'édition Debussy actuellement en cours.

La première partie de l'ouvrage (*Culture and Aesthetic*) propose trois contributions traitant de l'esthétique de Ravel, notamment mise en rapport avec certains aspects biographiques. Barbara Kelly démontre la position de Ravel entre héritages français et germanique, sa relation avec ses prédécesseurs immédiats (Fauré et Saint-Saëns), mais aussi celle entretenue avec Chabrier, Debussy et Satie, sans oublier les écrivains (Edgar Allan Poe, Huysmans, Mallarmé...). Au-delà de ces figures, se dessine l'attitude d'un compositeur qui se définissait comme « nationaliste » et plus encore « classiciste », et qui sur le plan musical revendiquait un engagement qu'on pourrait presque définir comme stylistique avec certains maîtres anciens, comme Rameau et Couperin.

Le goût de Ravel pour le secret et le second degré font certainement de lui l'un des plus insaisissables compositeurs qui soient, rendant son étude d'autant plus ardue. À ce propos, V. Jankélévitch, pour qui Ravel était l'« ami du trompe-l'œil », avait remarquablement utilisé l'image du masque, ou plutôt des masques, dont le compositeur aimait à affubler sa musique, et par là-même, sa propre personnalité. Fort justement, Deborah Mawer pose dans son introduction le problème majeur qui se pose à tout chercheur ravélien. Vouloir traquer Ravel derrière ses masques et autres miroirs déformants a en effet tout de l'impossible quête, tant ses déguisements font indéniablement partie de l'essence même de son art : « no mask : no Ravel », tel serait le résultat de cette quête. Sans doute que l'une des études les plus éclairantes concernant cet aspect est celle de Deborah Mawer, toujours en première partie de l'ouvrage : « Musical Objects and Machines ». L'auteur revisite intelligemment la question de l'attirance de Ravel pour l'artifice, traitée dès le vivant de Ravel par Louis

Laloy (au sujet des *Histoires naturelles*) et par Calvocoressi qui se fit l'écho des critiques de Debussy quant à certains aspects qu'il jugeait trop artificiels dans la musique de Ravel, sans oublier l'important article de Roland-Manuel sur son esthétique de l'imposture (*Revue Musicale*, 1925), thème qui sera ensuite largement repris et commenté par Jankélévitch. Le texte de D. Mawer met en avant certains aspects compositionnels chez Ravel faisant apparaître l'idée de cristallisation et de détachement — en connexion avec les notions symbolistes de l'imagerie et des plans spatiaux et temporels des cubistes, et en étudiant l'attirance de Ravel pour les machines, attitude mise en regard avec les positions des constructivistes et des futuristes italiens.

Partant d'une évocation des origines dix-neuviémistes de l'attrait pour des contrées aussi lointaines que le plus souvent imaginaires, l'étude de Robert Orledge « Evocations of Exoticism » renoue quant à elle les fils entre cette tradition et Ravel. Ce faisant, l'auteur réévalue aussi quelques lieux communs qui prolifèrent autour d'un Ravel voyageur imaginaire dans l'in vraisemblable pot-pourri stylistique de son salon japonisant, entouré de ses chats siamois. Au sujet de sa fascination pour l'Espagne, Orledge tient compte tant des facteurs de l'héritage génétique (ses origines maternelles basques) que de la fascination pour une Espagne longtemps idéalisée (le premier voyage de Ravel en Espagne ne se fera qu'en 1911). Le croisement qui résulte de cet héritage maternel et d'une Espagne rêvée explique le jugement de Manuel de Falla, pour qui Ravel possédait un hispanisme subtilement authentique, le plaçant aux antipodes de cette « vérité dépourvue d'authenticité » que donne Debussy de l'Espagne dans *La soirée dans Grenade*.

Ravel a de fait évité un contact par trop direct avec l'Orient et ses clichés exotiques. Les partitions de Ravel dont la « surface » (tant l'aspect modal de certains thèmes mélodiques que les titres qui ont parfois valeur de fausse piste)

semble renvoyer sans équivoque à l'exotisme ou le passé plus ou moins imaginaire, ne sont justement pas conçues plus ou moins expressément comme « exotiques » (à l'instar du *Désert* de Félicien David, pour prendre un modèle romantique), mais ont recours à l'exotisme en tant qu'élément perturbateur non seulement de la structure musicale (cf. le « pantoum » malais du *Trio* pour piano, violon et violoncelle) mais également de sa signification.

La deuxième partie de l'ouvrage (*Musical Explorations*) n'ignore pas non plus cette question de l'exotisme : c'est l'un des thèmes traités par Peter Kaminsky (« Vocal Music and the Lures of Exoticism and Irony ») dans ce chapitre dédié au corpus ravélien vocal, constitué de trente-neuf mélodies. En scindant la production vocale de Ravel en trois périodes, l'auteur démontre la trajectoire du compositeur depuis ses premières œuvres de jeunesse, marquées par un langage harmonique audacieux, jusqu'à la suggestion et au symbolisme décaféinés qui traversent les *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, les *Chansons madécasses* ou encore *Don Quichotte et Dulcinée*. Entre deux, la « tentation de l'exo-

tisme » aura fait office de période expérimentale par excellence, tentation par ailleurs reliée à l'attraction pour les jouets mécaniques et l'univers de l'enfance (*Noël des jouets, Histoires naturelles*). Outre la musique orchestrale (Michael Russ) et l'harmonie dans la musique de chambre (Mark DeVoto), deux chapitres traitent plus spécifiquement des ouvrages scéniques de Ravel (Deborah Mawer : « Ballet and the Apotheosis of the Dance » ; Richard Langham Smith : « Ravel's Operatic Spectacles : *L'Heure and L'Enfant* »), la dernière particulièrement riche sur la question de l'ironie et du pastiche dans ces deux ouvrages lyriques.

Le piano, instrument incontournable, fait l'objet d'un chapitre signé Roy Howat, mettant l'accent sur la forme et le traitement motivique de *Gaspard de la nuit*, mais aussi sur des considérations plus stylistiques, comme les « résonances » orchestrales et opératiques de son écriture pianistique et la notion de sophistication dans *Le Tombeau de Couperin*, où Howat retrouve des aspects formels propres au « pantoum » du *Trio*.

La troisième et dernière partie (*Performance and Reception*) traite successivement de l'exé-

cution et de la réception de l'œuvre ravélien. La contribution de Ronald Woodley retrace une passionnante « archéologie » de l'interprétation ravélienne, basée principalement sur des enregistrements de l'entre-deux guerres dont les propres enregistrements sur rouleaux de Ravel de ses *Valses nobles et sentimentales* et de sa *Sonatine*, mais aussi sur le premier enregistrement en 1923 d'Alfred Cortot des *Jeux d'eau* mettant en lumière le lien avec la tradition lisztienne, sans oublier le *Boléro*. L'ouvrage se termine par un texte de Roger Nichols sur Ravel et le XX^e siècle, son influence au-delà de la Deuxième Guerre mondiale tant en France qu'en Angleterre, panorama que vient parfaitement compléter une annexe de textes relatifs à la réception des œuvres de Ravel entre 1899 et 1939.

Au total, ce *Cambridge Companion* n'offre pas seulement une vue d'ensemble sur la musique et l'esthétique de Ravel, mais aussi et surtout une réévaluation majeure de ce compositeur au seuil du nouveau millénaire. *Jacqueline Waeber*

Georges Bizet
Hervé Lacombe
Fayard, Paris, 2000 (863 pages)

PRENDS GARDE À TOI

Un livre de plus sur Bizet? Eh bien non. *Le* livre peut-être, du moins sur le plan de la biographie où l'auteur se cantonne pour l'essentiel. Car Hervé Lacombe a fait ici un véritable travail de fourmi – un travail de chercheur: il épuise les sources connues ou inédites, épiluche les journaux de l'époque, fouille les documents disponibles, scrute les manuscrits... Cette étude minutieuse se place d'emblée sur deux plans étroitement imbriqués: la biographie proprement dite, avec son roman d'apprentissage et son roman familial, et le contexte socio-historique, où défilent les jurés du Prix de Rome, les compositeurs amis ou ennemis, les imprésarios, les librettistes, les directeurs d'Opéras, mais aussi le peuple de la Commune et les filles de petite vertu. Comme toujours dans de tels cas, ce n'est pas la vision globale du compositeur qui en sort bouleversée, mais, grâce à tout un ensemble d'éléments nouveaux, le portrait est précisé, réajusté, approfondi. Lacombe fait apparaître notamment le poids considérable de l'institution lyrique sur le développement créateur de celui qui était sans aucun doute le plus doué et le plus génial des compositeurs français de l'époque. La recherche de reconnaissance sociale est une entrave à l'épanouissement de l'individualité créatrice: Bizet digère et respecte les conventions du grand opéra et de l'opéra-comique, où il ne pouvait faire passer ses idées qu'en contre-

bande. La toute puissance du directeur d'Opéra, celle des librettistes, mais aussi celle du succès public, qui détermine non seulement le choix des sujets, l'esthétique du genre, mais aussi le maintien d'une pièce à l'affiche, impose des normes sévères, que l'on pourrait presque dire mutilantes. C'est au fond le drame d'un compositeur qui aurait fait une toute autre carrière dans le domaine de la musique absolue, comme on le pressent notamment avec la musique de scène de *Arlésienne*, et qui par ailleurs est mort trop tôt. Mais il est significatif que son œuvre la plus personnelle, la plus aboutie, celle qui brise pour la première fois les conventions de l'opéra-comique en y introduisant une morale différente et l'esprit de la tragédie, *Carmen*, ait reçu un accueil mitigé, et plutôt négatif. Il est difficile de dire si ce semi-échec fut la cause de la mort précoce du compositeur; le fait est que, dépressif, il partit trois mois après la création d'une œuvre qui est entretemps devenue le « tube » du répertoire lyrique. Lacombe montre bien, par ailleurs, ce que Bizet y a inscrit de ses propres contradictions et de ses propres pulsions intérieures. Mais là où un Flaubert, auquel on peut penser à différents niveaux lorsqu'on évoque le Bizet de *Carmen*, s'était isolé de la société et jetait sur elle des regards d'une violence et d'une méchanceté extraordinaires, trouvant refuge dans l'absolu du style, Bizet met en scène les conflits qui l'épuisent

avec l'espoir presque naïf de réussir socialement, et son refuge, plutôt que d'être une écriture qui s'assume librement, est transporté dans un ailleurs exotique qui ne masque rien de sa violence intérieure. Bourdieu, dans les *Règles de l'art*, a bien analysé ce mécanisme, distinguant les auteurs pourvus d'une rente, libres de travailler à l'écart de la pression sociale, et ceux qui devaient réussir pour gagner une hypothétique autonomie (tous les compositeurs n'avaient pas l'audace et la détermination de Wagner, son opiniâtreté à réclamer salaire pour son génie, ni sa chance de rencontrer un mécène sous la forme d'un roi de conte de fées).

La seule réserve que l'on peut formuler à l'égard d'un travail aussi remarquable, typique d'une certaine tendance de la musicologie française actuelle, qui se réveille d'un long sommeil, tient à l'abondance des sources qui nous sont révélées. L'auteur s'efface quasiment devant les témoignages qu'il a rassemblés, le livre étant en grande partie fait de citations articulées les unes aux autres. Cela empêche parfois Hervé Lacombe d'aller plus loin dans l'analyse, de proposer un éclairage personnel, et surtout, d'approfondir l'écriture même de Bizet, qui n'est guère abordée. Mais il s'agit d'un travail d'historien, et il offre les bases nécessaires à une réflexion esthétique qui reste peut-être à venir. *Philippe Albèra*

FRANK MARTIN REVISITÉ

Une monographie sur Frank Martin : l'idée est excellente, et on se demande pourquoi personne n'y a songé plus tôt. En effet, les ouvrages de Bernard Billeter (*Frank Martin, Ein Aussenseiter der neuen Musik*, Frauenfeld : 1970) et de Bernard Martin (*Frank Martin ou la réalité du rêve*, Neuchâtel : 1973) se présentent surtout comme des essais sur le compositeur et son œuvre. Alain Perroux sait d'emblée que la tâche n'est pas facile. Pour beaucoup, Frank Martin cristallise bien des clichés sur son « calvinisme » musical, et en offrant ainsi un portrait du compositeur accessible, l'auteur vise juste et remet quelques pendules à l'heure.

On oublie sans doute un peu trop vite aujourd'hui l'activité qu'a déployé Martin au sein du paysage musical genevois des années 20 et 30, période où il accomplit ses premiers pas dans la carrière d'un compositeur qui tâtonne encore sur le plan stylistique, mais qui compose des œuvres comme cette *Messe* pour double chœur a cappella (1922-26) qu'il considérait alors comme un coup d'essai — et qui est actuellement l'une des œuvres les plus populaires du compositeur ! — ou encore *La Nique à Satan*, son premier opus scénique (si l'on excepte ses musiques de scène pour *Cédipe-Roi*, *Armide* et *Cédipe à Colone* de 1922-23). Alors étudiant à l'Institut Jacques-Dalcroze, Martin crée en 1926 la Société de Musique de Chambre de Genève qui donnera quatre à cinq concerts par an au Conservatoire

de la place Neuve. Genève était alors friande de ce type d'associations qui permettaient au public de ce temps de découvrir des pages de musique qu'on disait déjà « ancienne », celle de Marais, Couperin, Mondonville... Et toujours cette même année, Martin prendra la plume du critique pour la *Tribune de Genève*, qu'il tiendra jusqu'en 1936 — on le congédiera sous prétexte qu'il n'est pas assez méchant ! — et où déjà perce cette écriture claire et analytique qui sera celle de ses nombreux textes qu'il rédigera plus tard à l'occasion de ses œuvres.

C'est très précisément durant cette période formatrice et charnière que Martin expérimentera la technique dodécaphonique. « Sans m'attacher de très près à cette théorie de Schoenberg, je me suis essayé à écrire selon son principe, tout en restant fidèle à mon sens musical propre » déclare Martin dans une interview de 1964 : tout y est dit. Désireux d'aller au-delà d'un langage hérité du romantisme et qui lui semble avoir épuisé toutes ses possibilités, Martin aura toujours considéré le dodécaphonisme comme « une fructueuse contrainte formelle » qu'il considère finalement comme « une règle d'enrichissement du langage, comme du reste toutes les règles classiques de l'écriture musicale ». Car en toile de fond, il convient de ne pas oublier que même conquis par certains aspects de la technique dodécaphonique, Martin restera toujours insensible aux sirènes de l'atonalité, et sans au-

cun doute que ce hiatus y est pour beaucoup dans les malentendus sur le compositeur. Néanmoins, Martin l'utilise dans un but symbolique — au même titre que l'accord de do majeur qu'on entend lorsque Wozzeck remet l'argent à Marie — : les enfers du *Mystère de la Nativité*, Caliban dans *La Tempête* évoluent sur des plages sans tonalité.

En suivant pas à pas la carrière de Martin, l'ouvrage d'Alain Perroux opte pour une présentation synthétique de la vie et des œuvres. Les parties consacrées à la présentation des ces dernières se distinguent typographiquement du corps du texte par un liseré gris, donnant à cet ouvrage d'une lecture agréable un aspect de guide, agrémenté de nombreux documents iconographiques (dont ce délicieux portrait de Martin au perroquet en couverture), à l'image des autres ouvrages publiés dans la toute récente collection « mélophiles » des Éditions Papillon dirigée par Jean Gallois (lui-même auteur dans cette même série d'un *Jean-Baptiste Lully*). En se proposant d'offrir à un large lectorat des ouvrages faciles d'accès, cette collection est dans le droit fil de la déjà bien ancienne collection Solfèges de chez Seuil, et dont le *Debussy* par Barraqué, le *Beethoven* par Boucourechliev ou encore le *Fauré* par J.-M. Nectoux sont devenus des classiques à la couverture écornée. On espère le même sort pour ce *Frank Martin*.

Jacqueline Waeber

« EN AVANT VERS DE NOUVEAUX RIVAGES ! »

Les sources musicologiques en français concernant Moussorgsky sont toutes très anciennes: la plupart des livres sont épuisés depuis longtemps, et notamment l'édition de la correspondance parue en 1987 aux éditions Radouga à Moscou. Or les 274 lettres de l'auteur de *Boris* constituent un document de la plus haute importance, et elles sont par ailleurs d'une lecture roborative, tant le compositeur se plaît à y manier le calembour, l'invective, la métaphore, le sarcasme, et tant son style vif, brillant, drôle et profond coule avec bonheur et en abondance. Il faut donc saluer l'initiative de Francis Bayer et Nicolas Zourabichvili, qui présentent une édition savamment annotée de ces lettres. Le matériel des notes est en effet indispensable si l'on veut comprendre les jeux de mots du compositeur, et le contexte où ils prennent sens; si l'on ne sait pas, par exemple, que Smetana signifie en russe « crème fraîche », il est difficile d'apprécier et de comprendre le passage suivant: « Il y a des gens

qui disent que la musique slave n'est pas parvenue jusqu'à l'âme slave parce que Crème-Fraîche l'a fait cailler? Ce n'est pas vrai! Il ne peut avoir mutilé la totalité de l'opéra à un point tel qu'il ne s'y trouve rien de vivant propre à émouvoir un être vivant. C'étaient des cadavres qui se trouvaient au théâtre, c'est un cadavre qui a dirigé un orchestre de morts. [...] Vous étiez un vivant parmi les morts!» (Balakirev, à qui la lettre est adressée, tentait de monter les opéras de Glinka à Prague, et se plaignait des intrigues de Smetana, qui aurait traité la musique de Glinka de «tatare»...).

1862: Moussorgsky écrit à Balakirev: «le développement libre et sans entrave des dons naturels dans leur réalité profonde m'est infiniment plus sympathique qu'un dressage scolaire ou académique (cela revient au même). [...] Deux écoles de caractères absolument opposés se sont constituées à Piter [= Saint-Pétersbourg], tout près l'une de l'autre. L'une est une école

de professeurs, l'autre, une société libre de personnes réellement apparentées à l'art. Dans l'une, Zarembo et Stupidstein [= Nikolai Zarembo et Anton Rubinstejn, les deux premiers directeurs du Conservatoire], affublés de leurs toges professorales et antimusicales, bourrent le crâne de leurs élèves d'abominations diverses, les contaminant par avance. Les pauvres élèves voient devant eux non pas des êtres humains mais deux poteaux immobiles couverts de gribouillages imbéciles qui tiennent lieu de règles musicales.» Etc. On aimerait citer toute la diatribe! Les êtres humains, Moussorgsky les cherche en effet loin du Conservatoire, et la vérité de sa musique, loin des règles académiques.

1868: Moussorgsky compose *Le Mariage*, d'après Gogol («c'est l'une des pièces les plus difficilement saisissables par la musique»); il va composer peu après les *Enfantines*. Il écrit à Ludmila Chestakova le 30 juillet: «Voici ce que

j'aimerais: que mes personnages s'expriment sur scène comme s'exprimeraient des êtres vivants dans l'existence réelle». Dès lors, il traque jusqu'à l'obsession «*les sonorités de la parole humaine*», disant que c'est «la prose même de la vie mise en musique: ce n'est pas le mépris des musiciens-poètes à l'égard du parler simple des hommes, dépouillé de ses oripeaux héroïques; c'est le respect dû au langage des êtres humains, une restitution du simple langage des hommes». Moussorgsky parle de «franchir le Rubicon». *Le Mariage* est pour lui une étape vers la musique qu'il pressent.

Le même jour, il écrit à Rimski-Korsakov: «si l'on renonce globalement aux traditions de l'opéra et qu'on se représente une conversation musicale sur scène, c'est-à-dire une conversation sans arrière-pensée, alors *Le Mariage* est un opéra». Quinze jours plus tard, à Vladimir Nikolski, Moussorgsky dit être investi d'une «mission inédite dans l'histoire de la musique, celle d'exprimer musicalement le langage de la vie quotidienne au moyen d'une prose musicale». La grande rupture moussorgskyenne, qui alimentera l'esthétique de Debussy et de Janáček, est exprimée avec enthousiasme et lucidité. C'est que «l'artiste» doit être «sa propre loi», écrit-il encore à Rimski-Korsakov le même jour. Car «la création porte en elle-même les lois du beau. Leur vérification relève de l'autocritique, leur application de l'instinct de l'artiste». La simplicité se conjugue avec la modernité: une des premières entorses, dans le siècle, à la logique du progrès que fustigent en même temps Baudelaire et Flaubert: il y en aura d'autres par la suite! La rupture avec la tradition germanique, qui conduit Moussorgsky à des saillies virulentes, a pour

base le motif nationaliste; mais dans le sens d'une émancipation. Les compositeurs russes qui prônent le «beau musical absolu», comme Tchaïkovski, sont combattus sans ménagement. L'incompréhension du compositeur du *Lac des Cygnes* pour la musique de Moussorgsky – il l'appelle «Sadyk-Pacha» – donne lieu à l'un des morceaux de choix de la correspondance: «Sadyk-Pacha sommeillait à moitié, rêvant sans doute à quelque sorbet ou à quelque pâte à crêpes de Moscou dont il avait pris l'aspect à l'écoute des fragments de *Boris*. J'observe toujours les auditeurs (c'est instructif), et ayant remarqué chez Sadyk-Pacha une tendance prononcée à l'aigreur, j'attendais la fermentation. En effet, la pâte s'est mise à fermenter, à fermenter, et les bulles crevaient avec un bruit sourd, mou et vilain». Etc. Moussorgsky traite de «cynique» ce contempteur du beau absolu qui lui donne le conseil d'écrire une symphonie dans les formes! Réponse dans une autre lettre: «L'art ne doit pas se contenter d'incarner la beauté».

1873: Moussorgsky correspond désormais beaucoup avec Stassov, qui a pris la place de Balakirev comme confident et conseiller. Mais c'est à Paulina Stassova qu'il s'écrie: «J'ai très envie de composer un drame populaire – oh, *comme j'en ai envie!*». La *Khovantchina* le possède déjà tout entier. «Quelle mine inépuisable que la vie du peuple russe, pour qui veut saisir le réel!» dira-t-il au peintre Répine. Et à Stassov, en 1872: «*L'étude des traits les plus fins de la nature humaine, comme celle des masses*, l'exploration obstinée et la conquête de territoires peu connus – voilà la mission actuelle de l'artiste. En avant vers de nouveaux rivages!». On ne s'étonne pas d'apprendre que Moussorgsky

lit Lavater et Darwin... La correspondance accompagne la longue période de composition de son deuxième opéra: il est donc mieux documenté. Car il y a dans cette correspondance de grands vides. Si elle est riche, par exemple, dans les années 1867-68, elle est totalement lacunaire dans les années de la composition de *Boris Godounov*: deux petites lettres factuelles pour l'année 1869. Voilà qui est bien frustrant!

Au-delà des idées qu'elle révèle avec une force magistrale, cette correspondance constitue un document essentiel pour la biographie de l'auteur, et pour cerner son caractère. Il s'y décrit lui-même comme une nature «indolente», et l'on sent à quel point il est fait d'un mélange explosif de sensibilité exacerbée, de passions absolues, de fragilité psychologique, et d'une grande fermeté intellectuelle: rien ne le détourne de ses objectifs, et il ne craint pas de rompre avec Balakirev lorsque celui-ci émet des critiques sur sa *Nuit sur le Mont Chauve*. Le plaisir de jouer avec la langue, l'humour, mais aussi une certaine méchanceté, additionnée d'un brin d'antisémitisme et de xénophobie, font un portrait complexe de l'homme. Le ton vif des lettres est le pendant de son sens de l'observation, de sa manière de traquer la parole des gens, et d'analyser des «types humains pleins de fraîcheur et non utilisés dans l'art». Il s'applique à lui-même cette lucidité parfois cruelle. Il dit l'essentiel en peu de mots: «J'écris de façon impulsive». Et ses lettres ne laissent aucun doute là-dessus. Rebelle, il a saisi l'essence de la condition moderne, qui veut que l'on soit «*juge de soi-même*», soit «un critique interne», «ainsi que doit l'être un véritable artiste».

Philippe Albèra

Livres en allemand

Les livres suivants font l'objet d'une critique dans la version en allemand de Dissonance # 69 :

«Richard Strauss – Karl Böhm. Briefwechsel 1921–1949»,
Martina Steiger (Hg.)
Schott Musik International, Mainz 1999, 512 S.

Ensemblelieder in der frühen Nachfolge (1912-17) von Arnold Schönbergs Pierrot lunaire op.21. Eine Studie über Einfluß und «misreading»
Andreas Meyer
Theorie und Geschichte der Literatur und schönen Künste (hg. von Aleida Assmann,
Hermann Danuser u.a.), Bd. 100, Wilhelm Fink Verlag, München 2000, 335 S.

Arnold Schönberg und seine Zeit
Manuel Gervink
Laaber 2000, Laaber, 400 S.

Funktionsanalyse: Die Einheit kontrastierender Themen. Gesamtausgabe der analytischen Partituren
Hans Keller
Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien Bd.5, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2001, 496 S.