

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Son carnet

Gilles Marcotte

Volume 38, Number 2 (224), April 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32394ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marcotte, G. (1996). Son carnet. *Liberté*, 38(2), 44–49.

L'AMATEUR DE MUSIQUE

GILLES MARCOTTE

SON CARNET

Entendu, à l'OSM, le *Concerto pour piano* de John Corigliano. Qui est John Corigliano? Le fils de John Corigliano, qui fut pendant plusieurs années l'élégant chef d'attaque du Philharmonique de New York. John Corigliano fils est donc compositeur, et compositeur célèbre, puisqu'il est l'auteur du premier opéra créé au Metropolitan depuis vingt-cinq ans, *The Ghosts of Versailles*. Un tel succès laisse entendre assez clairement qu'il n'est pas un musicien exagérément moderne, et qu'il aurait quelque difficulté à se faire inscrire aux concerts de la Société de musique contemporaine. Le *Concerto pour piano*, qui date de 1967, commence de manière assez violente mais, quelques minutes plus tard à peine, un thème lyrique repris tour à tour par toutes les sections de l'orchestre rassurera les auditeurs de la salle Wilfrid-Pelletier. On pensera à Rachmaninov, très brièvement; puis à une musique de film très hollywoodienne, agréable et un peu vulgaire. Suit un bref *Scherzo*, violemment emporté, puis un mouvement lent, *Appassionato*, peut-être le plus beau de l'œuvre, qui entre en complicité, de façon assez troublante, avec le silence. Enfin un brillant et bruyant *Allegro* met un terme à l'affaire, mené à un train d'enfer par le pianiste Barry Douglas, le chef d'orchestre Zdenek Macal et un

orchestre à qui le compositeur donne toutes les occasions de montrer sa virtuosité.

Je suis un peu gêné, parce que tout en reconnaissant le peu de substance du *Concerto*, je ne m'y suis pas ennuyé. Je pense à Pierre Boulez jeune, attaquant furieusement le néo-classicisme d'un Honegger, dont la musique pourtant est d'une originalité folle auprès de celle de Corigliano. Il est vrai qu'interrogé par une intervieweuse de la télévision, qui lui demandait s'il n'était pas un peu sectaire, Boulez répondait : « Non, madame, je suis *tout à fait sectaire!*... » Le petit problème que je soulève ici, et qui ne vaut peut-être pas la peine qu'on en parle, je ne sais trop, est celui de l'œuvre contemporaine *moyenne*, utilisant avec modération les innovations techniques de son temps (notamment, pour ce qui est de Corigliano, le sérialisme), mais voulant par-dessus tout plaire à un public qui aime bien se laisser chanter des choses à l'oreille. L'univers musical, à cet égard, est plus difficile à vivre que celui de la littérature, où des romanciers respectés continuent à raconter des histoires sans s'attirer les foudres de la critique. L'amateur de musique est-il condamné à passer des chefs-d'œuvre consacrés aux dernières productions de l'avant-garde la plus exigeante, sans un regard (une oreille) pour celles qui, tant bien que mal, tentent de combler le fossé entre la proposition musicale contemporaine et les attentes un peu médiocres de l'auditeur moyen ?

*

En écoutant le début de la *Fantaisie pour piano à quatre mains*, éprouvé le caractère essentiellement résigné de la musique de Schubert. La mort est là, tout près ; on peut presque la toucher. Alors, en attendant,

dans l'intervalle, on s'occupe un peu, on chante, on fait de la musique.

*

Quand je pense à Mikhaïl Bakhtine – et cela m'arrive assez souvent car je le tiens pour un des critiques les plus originaux et les plus profonds du XX^e siècle –, je pense aussi à Maria Yudina. Tous deux faisaient partie, aux environs de 1925, de ce qu'on appelait le Cercle de Leningrad, un petit groupe d'intellectuels et d'artistes qui se réunissaient régulièrement pour parler d'un peu de tout, de théologie aussi bien que de sociologie. Maria Yudina était pianiste, une des plus grandes de son temps. Un jour qu'elle jouait à la radio un *Concerto* de Mozart, Staline lui-même se trouvait à l'écoute ; séduit – oui, même les dictateurs les plus féroces peuvent être séduits par la musique, ce qui ne les empêche pas d'être féroces –, il téléphona au poste pour demander l'enregistrement. On n'en avait pas. Il fallut donc réunir de nouveau les musiciens, pour enregistrer le *Concerto*. Nerveux, extrêmement nerveux (vous ne l'auriez pas été, vous ?), le chef d'orchestre dut se désister ; il fut remplacé par un autre qui eut une défaillance semblable et fut remplacé à son tour par un troisième qui avait sans doute des nerfs d'acier. Quant à Maria Yudina, c'est sans aucune nervosité qu'elle exécuta sa partie. Staline fut si content de l'enregistrement qu'il envoya à la pianiste une assez forte somme d'argent. Maria Yudina le remercia, annonça à Staline qu'elle avait donné l'argent au prêtre de son église et ajouta : « Je prierai pour vous jour et nuit, et je demanderai au Seigneur de vous pardonner les grands péchés que vous avez commis contre votre peuple et votre pays. » Le dictateur, semble-t-il, en resta coi. Ce

qui est sûr, c'est que Maria Yudina ne fut ni emprisonnée ni assassinée, et qu'elle continua de n'en faire qu'à sa tête, c'est-à-dire de jouer du Stravinski et du Stockhausen comme si c'était la musique favorite du régime, d'honorer de ses attentions amicales et musicales les Mandelstam et les Pasternak.

Cette petite histoire, dont je veux croire qu'elle est vraie – les biographes de Bakhtine, Clark et Holquist, n'en semblent pas tout à fait sûrs –, me reconforte dans les jours sombres.

*

Dans certaines musiques, il y a du pardon : le premier mouvement du *Trio à l'Archiduc*, par exemple. Oubliez la faute, dit Beethoven, avancez sur cette voie tranquille d'un pas confiant, vous ne serez pas trahi, on ne vous prendra pas en faute.

J'imagine Galina Ustvolskaïa comme une sœur en courage de Maria Yudina. Elle ne fait pas partie de cette pléiade de musiciens soviétiques nés au cours des années trente et dont les œuvres ne nous sont connues que depuis la chute du mur de Berlin, les Sofia Goubaïdoulina, Alfred Schnittke et Arvo Pärt. Elle appartient à la génération précédente, beaucoup moins connue ; et bien que Chostakovitch, son professeur au Conservatoire de Leningrad, ait eu pour elle beaucoup de considération, elle s'est enfermée dans une solitude qui était sans doute un jugement porté sur le monde dans lequel elle était condamnée à vivre.

Cette volonté de solitude, on peut la percevoir en lisant l'instrumentation des trois œuvres qu'enregistre récemment l'Ensemble Schoenberg de Reinbert de Leeuw sur Philips. La première « Composition », intitulée « Dona nobis pacem », est écrite pour tuba, piccolo et piano ; la

deuxième, « Dies iræ », pour huit contrebasses (!), un cube (un instrument de percussion) et piano; la troisième, « Benedictus qui venit », pour quatre flûtes, quatre bassons et piano. Quand on écrit pour de tels ensembles, on ne peut pas s'attendre à être joué très souvent. Précisons que ces œuvres, selon le vœu de Galina Ustvolskaïa, devaient être exécutées non pas dans des salles de concerts, mais à l'église.

Cette musique ne correspond, ne ressemble à rien de ce que j'ai déjà entendu. On a parlé à son propos d'Edgar Varèse, mais uniquement à cause de la distance dans laquelle l'une et l'autre, la Russe de Leningrad et le Français de New York, se trouvent par rapport à l'ensemble de la production musicale du XX^e siècle.

J'ai écouté trois ou quatre fois les « Compositions » de Galina Ustvolskaïa, et j'en suis encore à l'étape de la stupéfaction. Les éructations du tuba, dans la première, suivies des éclats aigus du piccolo, puis d'un motif pianistique répété je ne sais combien de fois... L'impression, au départ, est d'une austérité foudroyante, doublée de violence: une musique de catacombes, venant d'en dessous. Violence plus grande encore dans le « Dies iræ », où le chœur glauque des huit contrebasses est comme fouetté, torturé par les coups de la percussion. Enfin, dans le « Benedictus », par la grâce des flûtes et des bassons, quelques suavités, non ce n'est pas le mot, il n'y a pas de suavités chez Ustvolskaïa, plutôt des murmures, à mi-chemin entre l'énonciation musicale et le silence...

Je me demande à quoi peuvent ressembler les quatre symphonies de Galina Ustvolskaïa.

Entendu quelqu'un, à l'extérieur de la maison, siffler le début du premier mouvement de la première *Symphonie* de Charles Ives. Je suis extrêmement étonné. Je croyais être le seul à chérir particulièrement ce thème. On me l'a volé. Ce n'est pas juste.

Ce qui est frappant, chez les grands musiciens, c'est que la coupure, si évidente pour le simple amateur de musique, entre la musique d'autrefois et celle d'aujourd'hui, pour eux n'existe pas. Ils se promènent dans tout le domaine musical comme dans une sorte de présent perpétuel où les œuvres se succèdent moins qu'elles ne coexistent. Ainsi, dans le livre de Jean Boivin sur *La Classe de Messiaen* (Christian Bourgois), on voit celui-ci passer, à partir d'un détail, de *Pelléas et Mélisande* à Moussorgski en aval ou à Monteverdi en amont, d'une antienne de plain-chant au premier thème d'un quatuor de Mozart, de la *Pathétique* de Beethoven à Webern... J'ai entendu Claude Ballif parler ainsi, et Gilles Tremblay. Ce sont eux, bien sûr, qui ont raison. Toute vraie musique est contemporaine.

Jean Boivin est professeur de musicologie à l'Université de Sherbrooke et il nous offre là – nous, c'est-à-dire non seulement les spécialistes mais tous ceux qui ont à cœur de comprendre un peu la vie de la musique – un document précieux, une image précise de l'enseignement d'un grand maître.