

Pfitzner et Busoni, Palestrina et Faust

Pfitzner und Busoni,
Palestrina und Faust

Pfitzner et Busoni, Palestrina et Faust

Musicologue anglais, chef d'opéra en Allemagne, Antony Beaumont est un spécialiste de la musique du tournant du siècle, à cheval sur le romantisme et le modernisme. Auteur d'une biographie de Busoni et d'un ouvrage (en préparation) sur Zemlinsky, il a été frappé par les similitudes entre deux opéras qui constituent les testaments de leurs auteurs: le «Docteur Faust» de Busoni et le «Palestrina» de Pfitzner. Quoique poursuivant des buts entièrement différents, ces deux compositeurs sont, à leur insu, tributaires d'une même esthétique, qui recherche dans la musique d'avant le classicisme les germes d'un renouveau de leur art. Ils ouvrent au fond la voie qu'emprunteront Hindemith, Britten et Frank Martin, entre autres.

Pfitzner und Busoni,
Palestrina und Faust
Der englische Musikwissenschaftler Antony Beaumont, in Deutschland als Operndirigent tätig, ist spezialisiert auf die Musik der Jahrhundertwende, die zwischen Romantik und Moderne steht; er hat Biographien über Busoni und über Zemlinsky (in Vorbereitung) verfasst. Im nachfolgenden Text geht es um Ähnlichkeiten zwischen zwei Opern, die als Testamente ihrer Autoren anzusehen sind: Busonis «Doktor Faust» und Pfitzners «Palestrina». Obwohl die beiden Komponisten gänzlich verschiedene Ziele anvisieren, sind sie insofern der gleichen Ästhetik verpflichtet, als sie in der vorklassischen Musik die Keime für eine Erneuerung ihrer Kunst suchen. Damit öffnen sie den Weg, den später Hindemith, Britten, Frank Martin u.a. einschlagen werden.

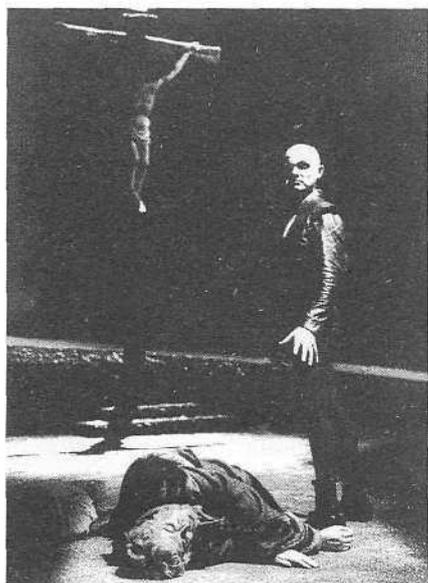
par Antony Beaumont

Les noms de Hans Pfitzner et Ferruccio Busoni sont liés par une controverse célèbre, surgie en 1916 à propos de la publication d'une édition révisée bon marché de l'*Ebauche d'une nouvelle esthétique de la musique*¹ de Busoni, contre laquelle Pfitzner rédigea une réponse polémique, *Le danger futuriste*². A première vue, le sujet en était un désaccord quant à l'esthétique musicale, mais Pfitzner allait plus loin, stigmatisant les allures cosmopolites de Busoni, condamnant violemment les tendances progressistes, et montant à la défense de la musique allemande contre les hordes barbares dont il considérait Busoni le héraut.

Dans mon ouvrage *Busoni the composer*, j'ai examiné cette querelle à la lumière des deux chefs-d'œuvre lyriques de Pfitzner et Busoni, *Palestrina* et *Docteur Faust*. En comparant des passages de leurs livrets, j'avais été surpris de constater que «tous deux avancent plusieurs opinions identiques»³. De les avoir dirigés tous deux à quelques mois d'écart m'incite aujourd'hui à les comparer et les opposer en plus grand détail. Les deux ouvrages sont des tentatives monumentales dans la grande tradition allemande de la *Künstleroper*, l'opéra consacré à un artiste. Dans la mesure où ils étudient la question du progrès artistique et du conservatisme, ainsi que de la survie de l'art en milieu hostile, ils se situent à mi-chemin entre *Les maîtres-chanteurs* et *Mathis der Maler*. Comme *Tannhäuser* et *l'Élégie pour de jeunes amants*, ils posent des questions troublantes quant aux rapports de l'artiste et de la société.

Avec plus de trois heures et demie de musique, *Palestrina* est une œuvre de dimensions wagnériennes; sa forme générale, celle d'un ample triptyque, rappelle étonnamment celle de *Parsifal*. Pfitzner le sous-titre «légende» – au sens de biographie idéalisée d'un saint. L'opéra distingue nettement la vie contemplative du salon de musique de Palestrina à Rome (actes 1 et 3), où il compose en une nuit la *Messe du pape Marcel*, et la vie active brutale du monde extérieur, illustrée par les machinations politiques du concile de Trente. Un seul personnage, le cardinal Borromée, intervient dans les trois actes, qui sert à introduire dans la solennité des actes 1 et 3 le bouillonnement de la musique «active», tandis que son calme marqué tranche sur le brouhaha de l'acte 2.

Docteur Faust est une suite de scènes brèves, mises bout à bout: une ouverture d'orchestre, deux préludes (Vorspiele) scéniques, un intermède scénique, un intermède d'orchestre et trois scènes (Bilder), qui constituent ensemble l'action principale (Hauptspiel). Busoni désigne ce «poème musical» comme *mystère*. Il raconte la légende de Faust dans l'esprit du drame populaire médiéval, passant librement d'un épisode actif à une scène contemplative, du théâtre pour un public choisi à celui de masse. La pièce est donc sublime et spectaculaire à la fois, intro- et extrovertie. Plusieurs commentateurs récents relèvent que la forme nouvelle de *Docteur Faust* pourrait avoir influencé Brecht par l'intermédiaire de Kurt Weill, lui-même élève de Busoni.



«Docteur Faust» à l'opéra de Zurich en 1972

Bien que la «légende» de *Palestrina* soit basée sur celle de la *Messe du pape Marcel*, censée avoir été composée en réaction à une interdiction envisagée par le pape concernant l'emploi de la musique polyphonique dans la liturgie, la pièce est davantage qu'un récit du triomphe de l'art sur l'adversité. Pfitzner étudia l'arrière-plan historique avec beaucoup de soin, mais modifia les faits, inventant personnages et épisodes qui convinssent à ses besoins. Il vaut mieux voir en son ouvrage une allégorie où le compositeur, sauveur des arts, devient le dernier lien d'une chaîne historique. «Maintenant forge-moi, dernière pierre de l'un de tes mille anneaux, ô Dieu!», tels sont les derniers mots de *Palestrina*. Dans l'épilogue de *Docteur Faust*, Busoni emploie aussi l'image du cercle achevé, mais à une fin toute différente: la mort de Faust, au moment de sa plus grande lucidité, symbolise le début d'une nouvelle ère où «en avançant l'esprit s'ajoute à l'esprit; alors la ronde se ferme en cercle complet.» Comme je l'écrivais, Faust est «la projection idéalisée du moi du compositeur»⁵; cela vaut certainement aussi pour *Palestrina*⁶. Il est curieux que Pfitzner, écrivant un opéra consacré à la supériorité de la musique allemande, ait choisi comme protagoniste un compositeur italien; mais cette idée n'est pas moins audacieuse que celle de Busoni: comme porte-parole de ses idées sur l'avenir de la musique et de l'humanité, il choisit un charlatan déjà immortalisé par le plus grand poète allemand.

En 1909⁷, Pfitzner attaqua le livret par la scène des neuf maîtres de l'acte 1. Comme il le relève dans une lettre à son ami Willy Levin, «c'est un projet qui me préoccupe déjà depuis quinze ans, et pour l'exécution duquel j'ai déjà sollicité plusieurs poètes, mais en vain»⁸. Il y a donc quelque vingt-deux ans entre l'idée initiale et l'achèvement de la partition (1916). Le projet *Faust* de Busoni prit exactement autant de temps – peut-être même un peu plus – pour arriver à maturité; lui aussi s'adressa à d'autres écrivains (y compris d'An-

nunzio et Hofmannstahl) avant de décider d'écrire lui-même son livret.

Les deux ouvrages reflètent le début de la guerre de 1914. A la fin de l'acte 2 de *Palestrina*, la violence latente du concile de Trente éclate quand des soldats abattent une foule de serviteurs qui se disputent; Pfitzner termina l'esquisse musicale de cette scène brutale le 25 décembre 1914. Busoni acheva le livret de *Docteur Faust* le jour suivant, marquant ainsi le premier Noël de la Première guerre mondiale de ce qu'il considérait sa réaction personnelle à la rechute de l'Europe dans la barbarie.

A partir de ce moment, les deux compositeurs travaillèrent parallèlement. Pfitzner acheva la partition de son opéra le 24 juin 1915; la première audition en eut lieu à Munich le 12 juin 1917. Echoué en Amérique jusqu'en automne 1915, Busoni ne se mit à la composition du *Docteur Faust* qu'en 1916, après s'être installé à Zurich. La première mesure de sa partition est datée du «vendredi 13 juillet 1917» (les interprètes superstitieux y verront une explication de son incapacité à terminer l'œuvre). Peu après la polémique ouverte avec Pfitzner, il resta stoïquement à la maison alors que le Théâtre municipal de Zurich donnait la production origi-

la mort du Faust historique vers 1540 – quelque vingt-cinq ans plus tôt) et l'incorporation qui en résulte du plainchant, d'éléments Renaissance et néo-Renaissance dans les langages musicaux⁹. Il y a également des analogies de structure. Dans *Palestrina*, le long crescendo des chœurs d'anges pendant la composition de la messe est une réplique frappante de la grande progression du Credo choral qui accompagne la scène du pacte dans *Docteur Faust*; chez Busoni, la querelle entre étudiants protestants et catholiques de Wittenberg est une trouvaille qui vaut la bataille entre domestiques espagnols et italiens de Pfitzner. Le soliloque de *Palestrina* à l'acte 1, «Le dernier ami», qui débouche sur l'apparition des neuf maîtres appartient à la musique la plus élevée, tout comme le monologue de Faust, «Rêve de jeunesse», qui culmine dans l'apparition d'Hélène de Troie. Ces deux visions sont d'ailleurs les charnières de leurs drames respectifs. La comparaison musicale n'est pas possible, puisque Busoni n'eut pas le temps de composer la sienne, mais on verra Pfitzner tomber d'accord avec Busoni «qu'à un moment de lucidité particulière, un homme particulièrement doué pourrait percevoir un individu d'une «autre» époque, non



«Palestrina» à l'opéra de Zurich en 1968

nale munichoise de *Palestrina* (les 23 et 24 novembre 1917) devant un public enthousiaste. Cette brève chronologie parallèle se termine par un dernier détail piquant: quatre semaines après la création mondiale posthume de *Docteur Faust* à Dresde, le 21 mai 1925, Pfitzner rompit les relations avec Thomas Mann, son plus fidèle supporter. Le 21 juin 1925, dans une lettre écrite – avec son manque habituel de cérémonie – pour le cinquantième anniversaire du célèbre écrivain, il faisait part de ses objections aux sympathies gauchistes de Mann. Les deux hommes ne devaient jamais se revoir.

Les deux partitions présentent d'évidentes ressemblances: l'emploi presque exclusif de voix masculines; l'écriture contrapuntique fréquente; l'époque de l'action (*Palestrina* se déroule en 1563, *Docteur Faust* – si l'on admet de situer

pas en son fantôme, naturellement, mais ainsi que le moment touche l'individu.»¹⁰

Il y a d'autres concordances remarquables entre les deux compositeurs. Du point de vue musical, la «légende» et le «mystère» commencent tous deux par passer en revue les matériaux anciens qui vont servir à construire le nouvel édifice. Busoni entame son ouverture (*Symphonia*) en rassemblant peu à peu les éléments fondamentaux de l'harmonie diatonique (sous-dominante, dominante, tonique, relatif mineur, médiant) pour aboutir à un premier sommet doux, un accord pan-diatonique de do majeur (*exemple 1*). Le Prélude initial en ré mineur de Pfitzner recourt également aux archétypes syntaxiques en soutenant d'une gamme mineure montante un thème ascendant (leitmotiv de *Palestrina* en tant que compositeur) de

quintes, quarts et octaves (*exemple 2*). Au lieu de la sérénité de Busoni, toutefois, le sommet de sa première phrase est un accord troublant de septième, symbole de la torture mentale et physique tout au long de l'œuvre (*exemple 3*), et ici, par inférence, de l'angoisse inhérente à l'acte même de composer.

A tenir compte de l'arrière-plan de la Réforme commun aux deux opéras, il n'est guère surprenant que le choral de Luther «C'est un rempart que notre Dieu» figure dans les deux partitions. Busoni l'emploie généreusement, sous forme de mélodie de trompette qui accompagne Faust dans un moment d'allégresse (p. 212 et 218 de la réduction chant-piano) et, par la suite, comme contrepoint protestant à la fugue des catholiques (p. 224–226). Pfitzner utilise ce choral plus insidieusement – et une fois seulement – pour illustrer l'allusion de l'évêque de Budoia aux «cochons de luthériens» (p. 246 de la réduction chant-piano). Le thème en est joué par les violoncelles et les contrebasses, mais ils sont presque couverts par une impertinente pédale de trombone (*exemple 4*).

Les deux partitions abondent en sonneries de cloches, réelles ou imaginaires: chez Busoni, au début de l'ouverture, à l'apogée du pacte avec Méphistophélès et (selon son vœu) à la fin de la dernière scène; Pfitzner souligne l'achèvement de la composition de la messe par un puissant crescendo de cloches, passage qui suscita un péan d'approbation de la part de Thomas Mann («Jamais encore en art on n'a imité cet archi-tonnerre de cloches d'église vibrant, sonnante, bourdonnant cent fois...»¹¹) et lui inspira plus tard les premières pages du roman *L'élue*. A l'acte 2, Pfitzner imite une seule fois une cloche, non sans ironie, pour appeler le haut clergé à table. Lorsque de vraies cloches sonnent doucement au début de l'acte 3, Pfitzner utilise un motif que j'ai identifié dans *Busoni the composer* comme celui de la mort, groupe rythmé de trois notes qui figure dans plusieurs ouvrages de la maturité de ce dernier (*exemple 5*). Incarcéré puis libéré, *Palestrina*, son œuvre achevée, n'a plus rien à envisager dans cet acte que sa propre mortalité.

La comparaison des orchestrations de Pfitzner et Busoni donne une idée de l'abîme qui sépare en fait leurs ouvrages. Même aux endroits du plus profond mystère, l'orchestre de Busoni reste lucide et équilibré, tandis que beaucoup de scènes déploient des feux d'artifice de couleur instrumentale. Les sonorités de Pfitzner sont plus denses et moins nettement imaginées, quoiqu'il s'y trouve plusieurs moments d'une beauté poignante (la combinaison des cinq flûtes et des quatre contrebasses accompagnant les neuf maîtres peut être citée comme une de ses meilleures idées). Toutefois, surtout dans les passages les plus intraitables de l'acte 2, on songe aux propos de Busoni sur les «apôtres de la Neuvième symphonie», raillant leur goût de la «profondeur», exprimée «par la prédilection des registres graves»¹².

Bien des pages sont entachées par une pléthore de parties médianes entrecroisées, de fioritures inutiles et de progressions harmoniques maladroitement. A comparer les idéaux techniques des deux artistes et leurs moyens d'y parvenir, le gouffre s'élargit encore. Pfitzner affirmait trouver ses idées grâce à l'«inspiration», Busoni se décrivait «adorateur de la forme». Certes, l'inspiration divine n'exclut pas la possibilité d'une forme parfaite (et vice versa), mais cette insistance sur l'opposition de leurs desseins illustre on ne peut plus clairement la différence radicale de leurs milieux culturels respectifs. Busoni méprisait l'idée de l'inspiration divine, même à propos de Mozart. Quant à la confiance de Pfitzner en son inspiration, Busoni écrivait à H.W. Draber: «Ici aussi, j'en connais un pour qui tout tombe du ciel – tantôt une simple pluie, tantôt la même, mêlée d'ammoniaque... selon le temps de son humeur créatrice»¹³. Dans son essai «Des proportions», Busoni conclut: «L'inspiration égale le don, la pensée est affaire de caractère, l'orientation une caractéristique de l'époque. Seule la forme élève l'inspiration, la pensée et l'orientation au rang de chef-d'œuvre.»¹⁴

Sur la page de titre de *Palestrina*, Pfitzner cite un passage de Schopenhauer qui donne une idée (assez obscure) de la complexité du message philosophique de son livret. Busoni insistait en revanche qu'il fallait lire son *Faust* non comme de la philosophie, mais simplement de la poésie¹⁵; il écrivait à Philipp Jarnach: «Je voudrais vous prévenir de vouloir mettre en musique une *Weltanschauung*, comme les commentateurs de Pfitzner. Pour parler franchement, je n'ai jamais vraiment compris tout à fait cette notion, et encore moins que la musique puisse l'exprimer.»¹⁶

Alors que *Docteur Faust* se termine sur une note d'optimisme presque intimidant, exprimé dans une langue parfaitement lucide, *Palestrina* s'achève dans cette «sympathie pour la mort»¹⁷ que Thomas Mann trouvait si attrayante, et par un paradoxe déconcertant: demeuré seul avec son fils Ighino, *Palestrina* parle de son dernier élève restant de composition, Silla. Mais – Ighino a à peine le courage de prononcer les mots fatals – Silla a quitté Rome pour se rendre – c'est *Palestrina* qui complète tristement la phrase inachevée de son fils – «chez Bardi à Florence». Or sans l'œuvre de pionnier de Giovanni de Bardi et de sa Camerata florentine, l'opéra tel que nous – et Pfitzner avec nous – le connaissons n'aurait jamais existé. Et sans progrès – pardonnez cette platitude –, l'art est mort.

L'idéal busonien de l'unité de la musique, d'un art musical universel, est lié à sa vision d'un âge d'or où régnerait la liberté parfaite. Les adeptes nazis de Pfitzner voyaient dans ce «cosmopolitisme» une «absence de racines spirituelles». Pfitzner lui-même, dont les idées sur «l'âme allemande» ne correspon-

dent que partiellement au dogme nazi, se méfiait du «monde», même dans les confins de son propre pays. Il semble n'avoir guère observé chez ses congénères que la méchanceté et les intrigues, les dissonances désagréables des hommes luttant entre eux. La musique était son refuge. Il est rare qu'un compositeur se soit barricadé à ce point dans sa tour d'ivoire. Même si sa vision musicale provient de quelque sommet isolé de son âme, Busoni est d'une plus grande actualité pour notre siècle.

Antony Beaumont
(trad. J. Lasserre)

Sostenuto alla breve 6/4

Arpa Cor Viola

sim.

p dolce

And sempre

Cor Alto

Arpa

stm.

Exemple 1

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Ruhig. (Andante)

p

r. H.

espr.

Exemple 2

© Schott, Mainz

Exemple 3

phil, die lu-the-ri-schen Schweine vom i-ta-lie-ni-schen Kon-zill!

(Hbl. mit *grasso* bassa)

f

Str.

Pos.

Exemple 4

¹ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 2^e édition augmentée, Leipzig (1916).

² Hans Pfitzner, «Futuristengefahr», *Süddeutsche Monatshefte*, Stuttgart, mai 1917.

³ Antony Beaumont, *Busoni the composer*, Londres, 1985, p. 97.

⁴ Luigi Pestalozza, «Busoni e Brecht», *Il flusso del tempo*, scritti su Ferruccio Busoni, Quaderni di Musica/Realtà 11, Milan (1986).

⁵ Antony Beaumont, «Busoni and the Theatre», *Opera* vol. 37 no. 4, avril 1986, p. 384.

⁶ Dans les deux cas, il y a de subtiles allusions à une équivalence autobiographique: Pfitzner a en commun avec Palestrina l'initiale P du nom et le prénom (Hans = Giovanni); Busoni partage aussi l'initiale F (Faust/ Ferruccio).

⁷ A cette époque, les rapports des deux hommes étaient cordiaux – pour autant que ce fût possible avec Pfitzner. Le 8 janvier 1913, Busoni joua son concerto de piano à Strasbourg sous la direction de Pfitzner. Dans sa biographie teintée de nazisme (Hans Pfitzner, Munich 1935, p. 191), Walter Abendroth décrit ainsi la scène: «Pontuel, sobre, objectif, mais conscient de sa valeur, le maître allemand eut assez à souffrir de l'attitude débraillée du cosmopolite vaniteux qui freinait le travail par ses allures d'«artiste», en arrivant trop tard aux répétitions..., en y fumant, en posant son cigare allumé sur le piano et en critiquant de façon arrogante les prestations du chœur... Une querelle à propos de Schumann, pour qui Busoni n'avait pas la moindre estime, ne fut pas de nature à faire germer le désir d'une nouvelle rencontre et d'une meilleure connaissance réciproque.» Busoni exprima sa reconnaissance pour l'invitation à Strasbourg en jouant le trio op. 8 de Pfitzner à Berlin le 12 janvier 1914.

⁸ Walter Abendroth, *op. cit.*, p. 166.

⁹ Avec la couverture des versions CD des deux opéras parues chez DGG, Holger Matthis a créé un nouveau lien entre eux en imaginant un motif en forme de croix, rouge (méphistophélique, sans doute) pour *Docteur Faust*, bleu layette pour *Palestrina*.

¹⁰ Lettre de Busoni à Egon Petri, 7.9.1912.

¹¹ Thomas Mann, «Palestrina», *Essays*, vol. 3, Schriften über Musik und Philosophie, Francfort 1978, p. 46. Publié à l'origine dans *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Considération d'un apolitique).

¹² F. Busoni, *Entwurf...*, p. 30.

¹³ Lettre de Busoni à H.W. Dräber, 1.6.1918.

¹⁴ F. Busoni, «Von den Proportionen», *Von der Einheit der Musik*, Berlin 1922.

¹⁵ Lettre de Busoni à Gisella Selden-Goth, 14.5.1920.

¹⁶ Lettre de Busoni à Philipp Jarnach, 20.6.1917.

¹⁷ Thomas Mann, *op. cit.*, p. 56.

Tantum auf der Bühne (sehr entfernt)

pp

espr.

p Str. m. D

cresc.

Exemple 5a: «Palestrina», début de l'acte 3

dolciss.

sospiro

Con Sonorità

tenuto

Exemple 5b: Busoni, *Fantasia nach J.S. Bach* © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden