

Le retour au catalogue du *Doktor Faust* de Busoni

Marc-André Roberge

L'opéra allemand au XX^e siècle compte trois œuvres qui partagent les trois caractéristiques suivantes : (1) il s'agit de *Künstlerdramen* (littéralement « drames d'artistes »), c'est-à-dire d'œuvres qui ont pour thème les conflits intérieurs auxquels peut faire face l'artiste créateur ; (2) elles vivent en marge du répertoire bien qu'elles aient toujours suscité l'admiration des connaisseurs ; et (3) il n'existe de chacune qu'un seul enregistrement dont la parution s'est fait attendre de nombreuses années. Cette constellation d'œuvres uniques à bien des points de vue se compose de *Palestrina* (1917) de Hans Pfitzner (1869-1949), de *Doktor Faust*, BV 303 (1925) de Ferruccio Busoni (1866-1924) et de *Mathis der Maler* (1938) de Paul Hindemith (1895-1963). Les enregistrements de la première (DG 2711 013) et de la dernière (Angel SZX-3869) de ces œuvres ont été mis sur le marché en 1973 et 1979 et figurent encore au catalogue ; celui de la deuxième (DGG 139 291/3, DG 2709 032), pour sa part, a été réalisé en 1970 pour disparaître cinq ans plus tard, créant ainsi une grave lacune dans la discographie, que la Deutsche Grammophon a enfin comblée à la fin de 1982 en le repiquant dans son édition de collectionneurs (DG 2740 273). La réduction pour piano, qui a été introuvable pendant quelques années, a quant à elle été rééditée en 1979 par la maison Breitkopf & Härtel (Wiesbaden).

Un peu comme ce fut le cas pour le *Ring* de Wagner, le *Doktor Faust* de Busoni — et non, comme on le lit parfois, *Doktor Faustus*, qui est le titre d'un roman de Thomas Mann publié en 1947 — est un *magnum opus* dont la conception et la réalisation se sont étendues sur de nombreuses années. L'idée originale d'un traitement de la légende de Faust remonte au plus tard à 1910. Ce n'est cependant qu'en 1914 que Busoni en écrit le premier jet et en 1918 qu'il le publie dans *Die weißen Blätter*, périodique littéraire dirigé par l'écrivain alsacien d'expression allemande René Schickele (1883-1940). Le texte, pour lequel il s'est tourné non pas vers le chef-d'œuvre de Goethe mais vers les versions médiévales de théâtre de marionnettes, a eu l'honneur d'être lu publiquement à la Goethe-Haus de Weimar en 1920, témoignage non négligeable de sa valeur littéraire. Sa publication sous forme de livre la même année a été suivie par celle de deux longs essais dans lesquels l'auteur s'exprime d'une façon théorique sur sa conception de l'opéra en général et sur le *Doktor Faust* en particulier. Ses préoccupations littéraires se sont aussi concrétisées dans un prologue de 82 vers du poète au spectateur, récité après la *Symphonia* d'ouverture, et dans lequel Busoni justifie le choix de son sujet, de même que dans un épilogue de 16 vers. Il est regrettable que les metteurs en scène omettent le plus souvent, sinon toujours, ces poèmes dont on peut trouver une remarquable traduction anglaise (en vers) d'Edward J. Dent (1876-1957), qui a publié en 1933 une biographie de Busoni encore inégale¹, dans le livret accom-

pagnant le coffret original (livret qui, pour des raisons inconnues, manque dans la nouvelle édition).

La composition de l'opéra, tout comme la rédaction du texte, a occupé Busoni pendant plusieurs années, plus précisément de 1916 à 1924. Il n'a d'ailleurs pas pu la terminer, tâche qui fut confiée après sa mort à son disciple Philipp Jarnach (né en 1892). Le *Doktor Faust* est une œuvre qui fait la synthèse de la période de maturité de Busoni de la même façon que le *Concerto pour piano, orchestre et chœur d'hommes*, op. 39, BV 247 (1904), l'avait fait plus tôt pour celle précédant sa transition d'un style post-romantique à un style moderne. Ces œuvres fondamentales dans la production de Busoni font toutes deux appel à du matériel préexistant. C'est ainsi que l'opéra utilise des portions plus ou moins importantes de 13 œuvres écrites entre 1912 et 1923 ; ces emprunts à ses propres œuvres comptent pour environ 15 p. cent du nombre total de mesures de l'opéra. Bien que la plupart des ces œuvres ont peut-être été écrites plus ou moins intentionnellement comme études préparatoires à la composition de l'opéra, seule *Sarabande et Cortège*, op. 51, BV 282 (1919), — œuvre remarquable que les chefs d'orchestre devraient inscrire au programme de leurs concerts, ce qui permettrait au public d'entrer en contact avec l'opéra — est décrite comme telle.

Gounod, en écrivant son *Faust*, a eu la sagesse de se limiter à l'histoire d'amour entre le héros et Marguerite. Busoni, pour sa part, qui comptait parmi les intellectuels les plus admirés de l'Allemagne de son époque, a retenu l'aspect qui convenait le plus à sa nature souvent qualifiée de faustienne, soit celle de l'être pour qui l'expérience compte plus que le résultat, qui cherche à dépasser continuellement les limites qui lui sont imposées, à recommencer sans cesse. En ce sens, le *Doktor Faust* forme une sorte de testament spirituel dans lequel le compositeur a consigné toutes ses aspirations. Il va de soi qu'une œuvre de ce genre risque d'être difficile d'accès pour l'auditeur moyen. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle vit en marge du répertoire ; elle n'a en fait été montée qu'une trentaine de fois depuis 1945. Chaque production, cependant, constitue en soi un événement qui laisse une profonde impression sur ceux qui sont prêts à faire l'effort nécessaire pour l'apprécier. Il est en outre évident que l'idéalisme intransigeant qui a guidé Busoni dans la rédaction de son texte (absence d'intrigue amoureuse, présence d'un seul rôle féminin d'importance moyenne, insistance sur l'aspect philosophique) et dans la composition de la musique (polyphonie complexe, style austère), s'il peut apporter beaucoup de satisfaction à plusieurs, peut en rendre l'accès plus difficile à d'autres, fort probablement plus nombreux. Il est d'une certaine façon tragique que ce soient les qualités des meilleures

œuvres de Busoni plutôt que leurs défauts qui fassent obstacle à une plus vaste diffusion.

Il faut donc remercier la Deutsche Grammophon d'avoir enfin remis sur le marché ce très bel enregistrement de l'un des opéras vraiment essentiels du XX^e siècle et se réjouir du fait que Dietrich Fischer-Dieskau, l'un des plus grands artistes de notre siècle, s'en soit fait le défenseur dès 1954 et ait gravé du rôle de Faust une interprétation aussi forte qu'intelligente. On doit cependant déplorer que les nombreuses coupures effectuées dans le but de comprimer l'œuvre sur trois disques privent les auditeurs d'environ 14 p. cent du nombre des mesures. Idéalement, l'œuvre pourrait être réenregistrée — à nouveau avec Fischer-Dieskau, qui pourrait alors ajouter à son interprétation toute la maturité acquise depuis 1970 —, et cette fois, d'une façon complète. Il s'agirait pour cela d'utiliser quatre disques dont la huitième face pourrait offrir les versions orchestrales (toutes de Busoni, sauf une, due à Jarnach) des quatre lieder pour baryton sur des textes de Goethe qui, sauf erreur, n'ont jamais été enregistrés.

Ce retour au catalogue du *Doktor Faust* est un événement que n'ont pas manqué de souligner les critiques, et ce, même en France, où Busoni a toujours été incompris comme compositeur². On peut espérer que la section que lui a récemment consacrée une revue musicale française permettra à son œuvre de commencer à pénétrer les frontières des pays francophones et à s'assurer la compréhension des spécialistes et des amateurs, ce dont elle jouit déjà depuis de nombreuses années dans les pays anglo-saxons et germaniques³.

Notes

(1) Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni: A Biography* (Londres : Oxford University Press, 1933 ; réimpression, Londres : Ernst Eulenburg Ltd., 1974).

(2) Jean Chantavoine (1877-1952) et Paul-Gilbert Langevin (né en 1933) font cependant exception. C'est d'ailleurs à ce dernier que l'on doit l'un des seuls articles favorables et exempts d'erreurs publiés jusqu'à ce jour en français ; voir « Ferruccio Busoni, symphoniste et prophète », *Scherzo*, n.s. 33 (mai 1974), pp. 35-39, 42.

(3) Voir *Le Monde de la musique*, 53 (février 1983), pp. 49-50, 68-75. Ces pages comprennent une recension de l'enregistrement, un article de présentation du compositeur, un des essais tirés de la traduction de *Musical Thoughts and Afterthoughts* d'Alfred Brendel, quelques souvenirs de Vlado Perlemuter, une traduction d'un essai de Busoni de même qu'une discographie très incomplète et quelques repères chronologiques anecdotiques. Il faut malheureusement signaler que de nombreuses erreurs — plus graves que l'omission d'un des deux *c* dans le prénom du compositeur — perpétuent la tradition depuis longtemps établie.

Ce que les grands musiciens ont pensé des autres grands musiciens

Eugène Ysaÿe du *Concerto pour violon de Beethoven*

Ysaÿe dit un jour à un élève : « Que m'apportez-vous donc ? Le *Concerto* de Mendelssohn ! À quoi pensez-vous ? Pourquoi pas celui de Beethoven, pendant que vous y êtes ? Ce sont là des œuvres qui couronnent une éducation. Nous verrons cela dans quelques années. Savez-vous à quel âge j'ai osé jouer en public le *Concerto* de Beethoven ? À trente-deux ans ! (...) Ce concerto est un chef-d'œuvre musical que joue un violon, comme il serait possible qu'il soit exécuté par un autre instrument. La transcription de cette œuvre pour piano le prouve. Le *Concerto* de Beethoven n'est pas né de l'essence même du violon. L'écriture en est très simple au point de vue technique. Dans son enfance, Beethoven a manié l'archet, mais trop peu pour en extraire tout le parti possible. Je le répète, la qualité qui fait du *Concerto* de Beethoven un chef-d'œuvre, c'est le chant. Ici, aucune violence, aucun drame : on chante dans les deux modes, alternativement. Le *Concerto* est optimiste (moins la délicieuse phrase en *sol* mineur du second solo qui exhale la tristesse) ; c'est le charme, la lumière, l'espoir des joies promises qui, en un thème de chasse plein d'entrain, de vie, de verve, s'accomplit dans le final. Ainsi l'auteur de tant d'œuvres poignantes où l'on entrevoit drame, imprécation, souffrance, désespoir, résignation, humilité devant l'inexorable destin, semble n'avoir pas voulu, en écrivant son *Concerto*, que le violon exprimât les violents sursauts de l'âme¹. »

(1) Ernest Christen, *Ysaÿe* (Genève : Éditions Labor et Fides, 1946), p. 72-73.