

yeux pour admirer Schönberg debout, qui pose en bon père de famille et arbore l'un de ses rarissimes sourires. On ne peut manquer d'évoquer ici la photographie bien connue prise à Vienne en 1872 où Cosima Wagner, assise, contemple son génial mari, qui la regarde d'une façon condescendante.

La lecture des lettres donne souvent l'impression que Berg est incapable de concevoir que sa vie puisse se dérouler sans lien avec Schönberg. Une lettre du 1^{er} mars 1913 en fournit un très bon exemple : « Vous n'avez pas idée, cher monsieur Schönberg, du sentiment de néant, de vide, de l'émotion persistante qui m'a gagné après votre départ. Et la joie de ces derniers jours — dont le sommet a été l'exécution [des *Gurrelieder*] — était soudainement chose du passé ! Comme c'étaient des jours merveilleux ! C'était la vie vécue avec une intensité double, voire triple. La vraie vie, en comparaison avec l'état habituel de végétation » (p. 158).

Les préoccupations de Berg ne se limitaient pas aux questions musicales : à l'automne de 1911, il avait préparé le déménagement des effets personnels de son maître, qui se trouvait déjà à Berlin. Celui-ci, cependant, n'était pas nécessairement satisfait des tâches que Berg accomplissait pour lui : témoin cette lettre du 28 mai 1914 (pp. 208-9), dans laquelle il reproche à Berg de s'être occupé d'une façon irresponsable du virement de fonds qu'il devait faire. Lors du retour de Schönberg à Vienne, les relations avec Berg étaient devenues très tendues. Ce dernier, dans une interminable lettre écrite fin novembre 1915 (pp. 256-62), dit avoir le ferme propos de changer pour le mieux, entre autres d'améliorer son écriture illisible, son style décousu et sa tenue vestimentaire négligée. Les difficultés se sont éventuellement estompées puisque, le 24 juin 1918, Berg écrivait : « Mon cher et estimé ami, je dois t'écrire aujourd'hui, car je n'étais pas capable hier de trouver mes mots lorsque tu m'as proposé que nous nous tutoyions. Je ne les trouverai pas plus maintenant. Mais au moins je dois te dire que tu m'as ainsi donné les jours les plus heureux depuis des années » (p. 268).

Il est important de souligner que l'attitude soumise qui caractérise les relations de Berg vis-à-vis de Schönberg se retrouve aussi chez Webern. Tout comme Berg, celui-ci a réalisé des réductions pour piano de certaines des œuvres de son maître. La vénération qu'il lui vouait est manifeste dans une lettre datée du 18 septembre 1911 : « Par dessus tout, j'aimerais être avec vous. J'imagine l'hiver ainsi : je serai dans n'importe quelle ville où vous vous trouverez et je ferai principalement des réductions de vos œuvres³. »

Il ne s'agit pas ici de reprocher à Berg et à Webern d'avoir été, dans la vie quotidienne, ce qu'ils ont été. La façon dont certains ont pu se comporter, à une époque et dans un lieu donnés, a aujourd'hui bien peu d'importance. Seule leur musique compte, et le fait que Berg a été soumis à son maître d'une façon qui peut nous sembler difficile à comprendre ne change rien à sa musique. Cependant, il est intéressant de constater à quel point, dans une société où la tradition militaire — donc l'obéissance et la soumission — était très forte, certains étaient prêts (du moins temporairement) à sacrifier leur individualité devant une personnalité forte. D'ailleurs, le culte du héros est un élément très important dans la culture allemande : l'exemple de Beethoven et, encore plus, celui de Wagner en témoignent avec éloquence.

Marc-André Roberge

Notes

(1) Voir mes articles « Franz Schreker (1878-1934) : de la gloire à la renaissance en passant par l'oubli », SONANCES, II, 2 (janvier 1983), pp. 2-8 ; « Franz Schreker : mise à jour », SONANCES, V, 3 (avril 1986), pp. 21-23 ; « La redécouverte d'Alexander Zemlinsky : Schönberg avait-il raison ? », SONANCES, V, 2 (janvier 1986), pp. 8-12 ; « Erich Wolfgang Korngold », SONANCES, VI, 2 (janvier 1987), pp. 9-15.

(2) Juliane Brand a écrit une thèse de doctorat sur un remarquable compositeur allemand du début du siècle auquel on commence à s'intéresser : Rudi Stephan, *Komponisten in Bayern : Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert* (Tutzing : Hans Schneider, 1983). Christopher Hailey est un spécialiste de Schreker ; il s'est penché principalement sur l'opéra *Christophorus*. Donald Harris est un compositeur et musicologue américain rattaché à l'Université de Hartford.

(3) Hans Moldenhauer et Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern : A Chronicle of His Life and Work* (Londres : Victor Gollancz, 1978), p. 149.

The Composer Biography Series. Édité par Stanley Sadie. New York et Londres : W. W. Norton Company, 1983-.

Depuis sa parution en 1980, le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹, qui consiste en 20 volumes d'environ 880 pages, est sûrement l'ouvrage de référence le plus consulté (et aussi le plus photocopié) dans toutes les bibliothèques de musique du monde. Il est probable qu'il s'agisse d'ailleurs du dictionnaire encyclopédique le plus complet consacré à un seul sujet. D'autres ouvrages similaires, totalisant 10 volumes, ont depuis trouvé une place aux côtés de cette somme des connaissances sur la musique : ils sont respectivement consacrés aux instruments, à la musique américaine et au jazz².

Nombre de musiciens et de musicologues rêvent de posséder un exemplaire du *New Grove*, comme on l'appelle communément ; son prix, cependant, est de nature à décourager la plupart des intéressés : au moins 2500 \$ canadiens. Environ sept ou huit ans avant la date véritable de publication, les éditeurs avaient offert de réserver pour environ 600 \$ (ce qui était très cher à l'époque) un exemplaire de l'ouvrage, dont la publication était alors « imminente ». Ceux qui, comme moi, n'avaient pas envoyé leur chèque se mordent aujourd'hui les pouces.

En 1983, l'éditeur a commencé la publication d'une collection intitulée *The Composer Biography Series*. Il s'agit d'une série de petits volumes de format de poche, comprenant entre 175 et 385 pages, et qui consistent en éditions revues et mises à jour des articles sur les grands compositeurs publiés dans le *New Grove*³. Les pages liminaires de chaque volume contiennent une table des matières et des listes des illustrations, des abréviations générales et des abréviations bibliographiques, ainsi qu'une préface dans laquelle l'éditeur indique les principales modifications apportées aux articles depuis leur première parution. Chaque livre ou partie de livre est divisé en plusieurs chapitres et est suivi de la liste complète des œuvres du ou des compositeurs traités. Ces compilations remarquables, qui ont toujours été un point fort des éditions précédentes du dictionnaire (la cinquième édition datait de 1954), consistent en tableaux dans lesquels les œuvres sont groupées par genre ; ces tableaux contiennent tous les renseignements essentiels comme le titre, les dates de composition et de création et, le cas échéant, la référence à l'édition complète des œuvres. On trouve dans la marge de droite les références aux pages où chaque œuvre est discutée ; il s'agit là d'un renseignement que l'on ne trouve pas dans le dictionnaire. Une bibliographie très substantielle en plusieurs sections, à l'intérieur desquelles les notices sont ordonnées chronologiquement, de même qu'un index, qu'on ne trouve évidemment pas dans le dictionnaire, complètent le tout. L'ajout de l'index, qui rend la consultation de l'ouvrage beaucoup plus facile, est un signe de respect de la maison d'édition envers ses lecteurs. Il reste à souhaiter que les éditeurs français réalisent un jour à quel point ils estroient trop souvent (on serait tenté de dire toujours) les livres qu'ils publient en négligeant cette partie essentielle d'un ouvrage.

Jusqu'à ce jour, 22 volumes ont été publiés. Ils portent tous le titre de *The New Grove*, suivi du nom d'un compositeur ou encore d'une désignation collective, par exemple *The New Grove Beethoven* ou *The New Grove Turn of the Century Masters*. Six volumes sont limités à un seul compositeur : Beethoven, Händel, Haydn, Mozart, Schubert et Wagner. Les autres, qui se composent d'articles moins longs mais néanmoins très substantiels, sont consacrés, par exemple, à la

famille Bach (14 compositeurs ; près de 200 pages sur Johann Sebastian), aux compositeurs romantiques (6 compositeurs en 2 volumes), aux compositeurs d'opéra italien au XIX^e siècle, à la Deuxième École de Vienne, aux compositeurs russes (10 compositeurs en 2 volumes), et aux compositeurs français du XX^e siècle.

Compte tenu des prix faramineux que les éditeurs demandent aujourd'hui pour leurs monographies (un prix de 50 \$ commence à être considéré comme « abordable »), il est évident qu'il est devenu beaucoup plus difficile qu'autrefois pour de nombreux spécialistes et mélomanes, et surtout pour les étudiants, de se procurer un ouvrage pour chaque compositeur important. Le *New Grove Composer Series* offre une solution pratique à ce problème. En effet, chaque volume, dans l'édition de poche, coûte entre 10 \$ et 17 \$. (On peut aussi se procurer une édition reliée, à un prix supérieur.) Il est donc possible, pour une somme d'environ 300 \$, d'avoir une bibliothèque de base d'une très haute qualité sur les grands compositeurs⁴. De plus, les volumes sont beaucoup plus faciles à manier et sont composés dans un corps plus gros. Les lecteurs francophones seront heureux d'apprendre que les Éditions du Rocher, de Monaco, dans leur collection *Domaine musical*, ont fait paraître des traductions de certains de ces ouvrages. À ma connaissance, les volumes sur Händel (Winton Dean et Anthony Wicks), Liszt (Humphrey Searle), Mozart (Stanley Sadie) et Schubert (Maurice J. E. Brown) sont sur le marché. Des volumes sur Beethoven, Haydn et Wagner sont prévus. J'ignore si l'éditeur a l'intention de publier la série complète.

En 1987, Norton a publié dans une nouvelle collection intitulée *The Norton/Grove Handbooks in Music* une révision de l'article d'Ian Bent consacré à l'analyse musicale. Le tout est suivi d'un glossaire d'une quarantaine de pages préparé par William Drabkin, dans lequel on trouve des définitions très substantielles d'une foule de termes utilisés entre autres en analyse schenkérienne et en *set theory analysis*, qui sont les techniques d'analyse les plus utilisées en Amérique du Nord, mais qui sont encore très peu connues en Europe francophone. On ne peut qu'espérer que l'éditeur rendra accessibles sous une forme aussi pratique les articles substantiels consacrés à d'autres sujets comme la messe et le motet ; le concerto, la sonate et la symphonie ; la musique d'art et le folklore dans les principaux pays ; les principaux instruments, etc.

Marc-André Roberge

Notes

(1) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vol., édité par Stanley Sadie (Londres : Macmillan Publishing Company, 1980).

(2) *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 3 vol., édité par Stanley Sadie (Londres : Macmillan Publishing Company, 1984); *The New Grove Dictionary of American Music*, 4 vol., édité par H. Wiley Hitchcock et Stanley Sadie (Londres : Macmillan Press Limited, 1986); *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2 vol., édité par Barry Kernfeld et Stanley Sadie (New York : Grove's Dictionary of Music, 1988).

(3) Les éditeurs de l'équivalent allemand, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 17 vol., édité par Friedrich Blume (Kassel : Bärenreiter Verlag, 1949-86), avaient déjà publié certains articles sous forme de livre de poche. On peut se procurer en traduction anglaise les articles de Blume sur la Renaissance, le Baroque, le Classicisme et le Romantisme sous les titres suivants : *Renaissance and Baroque Music : A Comprehensive Survey* (New York : W. W. Norton, 1967); *Classic and Romantic Music : A Comprehensive Survey* (New York : W. W. Norton, 1970).

(4) Pour se procurer les volumes au Canada, il faut s'adresser au représentant de Norton : Penguin Books Canada Ltd, 2801 John Street, Markham (Ontario) L3R 1B4.

Musique et savoir-vivre

Bien que notre époque « démocratique » et « égalitaire » ait chassé l'étiquette, il n'en reste pas moins que chacune de nos activités se déroule dans le cadre d'un rituel qui, sans être écrit, n'en est pas moins réel. On ne s'habille pas de la même façon pour jouer au tennis et pour participer aux débats de l'Assemblée nationale. Et si j'en juge par les images qu'en donne parfois la télévision, on ne se comporte pas lors d'un spectacle rock, au cours duquel, paraît-il, le « pot » est de rigueur, comme à un concert symphonique ou à l'opéra. Tout cela paraît facilement explicable.

Certains comportements enseignés par la réclame, surtout télévisée, tout en étant indifférents en soi, me semblent pourtant, à moi en tout cas, tout à fait déplacés dans le cadre d'une salle de concert : mâcher de la gomme pendant un récital d'œuvres de Mozart pour piano à quatre mains, comme je l'ai vu faire à une jeune femme élégante il y a quelques jours dans la chapelle de l'Hôpital général de Québec, m'apparaît comme une aberration. Tout comme m'avait semblé le comble de l'impolitesse le même type de rumination par un jeune prêtre placé devant moi dans l'église de ma paroisse, il y a quelques mois, lors de l'inauguration d'un orgue nouvellement acquis.

Si le fait de mâcher de la gomme n'a pour conséquence que d'évoquer la vache, le bruit auquel se livrent certains auditeurs pendant les concerts peut avoir, par contre, des effets désastreux sur les inter-

prètes. Le bavardage parmi les assistants ne devrait-il pas s'arrêter dès que le ou les artistes entrent en scène ou, lorsqu'il s'agit d'un orchestre, dès que le premier violon s'amène à sa chaise ? La plupart des interprètes sont en effet dérangés, à un degré plus ou moins grand, par les bruits, qui ont pour effet de perturber la concentration nécessaire au bon déroulement des automatismes acquis pendant le travail de l'œuvre et les répétitions.

Un des bruits les plus dérangeants pendant l'exécution des œuvres musicales est, à n'en pas douter, la toux. S'il y a des toux imprévisibles, qui surviennent, comme un éclair dans un ciel bleu, parce que la salive s'est orientée brusquement, dans un mouvement mal coordonné de déglutition, vers la trachée plutôt que vers l'œsophage, il y en a d'autres qui sont parfaitement prévisibles. Aussi les mélomanes enrhumés ou grippés devraient-ils prendre, avant d'aller au concert, un anti-tussif (on disait autrefois un béchique) efficace, comme le Cophylac (Hoechst), à raison de 15 gouttes, ou un comprimé de 30 mg de phosphate de codéine. Malheureusement, ces produits, bien que sans danger, nécessitent une ordonnance. Mais je ne connais pas de médecin un tant soit peu amateur de musique qui va refuser de les prescrire à un malade chez qui les risques d'accoutumance sont minimes. Il y a aussi des pastilles à sucer (du type Cépacol anesthésique) qui peuvent prévenir la toux en diminuant la sensibilité de la muqueuse de l'arrière-gorge, mais attention au bruit que fait le papier recouvrant les pastilles lorsqu'on l'enlève ! Le bruit d'un papier qu'on déplie pendant un passage *pianissimo* peut avoir des effets irritants sur certains voisins sensibles et provoquer chez eux une bonne crise de rage.

En fait, la vraie musique, parce qu'elle est chose sérieuse et importante, doit se dérouler dans un contexte dont sont éliminés l'à-peu-près et la vulgarité. Comme à l'église, il doit y avoir au concert un rituel sans pédanterie mais significatif.

Jacques Boulay