

L'AUTRE XX<sup>e</sup> SIÈCLE  
MUSICAL

## DU MÊME AUTEUR

- Comment parler de musique ?*, Paris, Collège de France/Fayard, 2013.
- Les Coulisses de la création* (avec Cédric Villani), Paris, Flammarion, 2015.
- György Ligeti*, Paris, Fayard, 2016 (prix René-Dumesnil de l'Académie des beaux-arts ; Grand Prix France Musique des Muses).
- Parler, composer, jouer. Sept leçons sur la musique*, Paris, Seuil, 2017.
- Sept Voix sur le bonheur* (avec Leili Anvar, Boris Cyrulnik, Luc Ferry, Michela Marzano, Claudia Senik, Sylvain Tesson), Paris, Équateurs, 2017.
- Diabolus in Opéra. Composer avec la voix*, Paris, Alma/Nuvis, 2018.
- Par volonté et par hasard. Théorie et pratique de la création musicale*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2018.
- Anagrammes à quatre mains. Une histoire vagabonde des musiciens et de leurs œuvres* (avec Jacques Perry-Salkow), Actes Sud, 2018 (prix Pelléas-Radio classique).
- Ravel. Un imaginaire musical* (avec Aleksï Cavaillez et Guillaume Métayer), Seuil/Delcourt, 2019 (mention spéciale du jury du prix Livres & Musiques de Deauville).
- L'Âme du bijou* (avec Emanuele Coccia *et alii*), Paris, Flammarion, 2021.
- Saint-Saëns au fil de la plume*, Paris, Premières Loges, 2021.

### Direction d'ouvrage

- Les Nouveaux Chemins de l'imaginaire musical*, Paris, Collège de France, 2019.

KAROL BEFFA

---

L'AUTRE XX<sup>e</sup> SIÈCLE  
MUSICAL

BUCHET • CHASTEL

© Buchet/Chastel, Libella, Paris, 2022

ISBN : 978-2-283-03524-5

## Introduction

Plus de trente ans après, le souvenir est toujours là. C'était l'été 1989, pendant l'académie de musique de Flaine. On donnait le *Concerto pour violon* de Tchaïkovsky. Pourquoi, au lieu d'écouter le concert, me suis-je senti obligé de me plonger ostensiblement, avec une grossièreté qui à présent m'effare, dans la lecture du volume d'*À la recherche du temps perdu* que l'on venait de m'offrir ? Voulais-je me distinguer ? Et en quoi ? Tenais-je à proclamer mon rejet d'alors pour Tchaïkovsky ? Je ne comprends plus ce comportement, qui ne saurait se résumer à une simple provocation d'adolescent. Que représentait donc pour moi Tchaïkovsky à cette époque ? C'était le compositeur russe que l'on n'avait pas le droit d'aimer. D'où me venait cette conviction ? Reproduisais-je les discours convenus du Conservatoire national supérieur de musique de Paris (CNSM), où j'étais alors étudiant, qui n'autorisaient de romantisme débridé qu'à Wagner et refusaient aux autres la moindre bribe de pathos ? Mépriser Tchaïkovsky permettait aussi de se démarquer à peu de frais de publics auprès desquels la programmation d'une œuvre de ce compositeur

rencontrait toujours un énorme succès. Quoi qu'il en soit, il me semble aujourd'hui que cette posture prétentieuse n'avait pas grand-chose à voir avec un authentique jugement musical.

Comment s'est formé mon goût et comment a-t-il évolué ? Dès l'enfance, Bach et Mozart m'ont d'emblée séduit. L'enchantement ne s'est jamais démenti. De Bach, j'appréciais la vitalité, l'optimisme des Suites pour orchestre et des Préludes monothématiques. J'adorais suivre le cheminement individuel des voix, démêler leur enchevêtrement, repérer le jeu des décalages et des imitations donnant naissance à des rencontres de notes inattendues. À ce Bach ludique et coloré est venu plus tard s'ajouter le Bach empreint de grandeur et de solennité des Cantates et des Passions. De Mozart, outre ses Fantaisies et ses Sonates que j'étudiais comme apprenti pianiste, j'ai connu très tôt, grâce au disque, le *Requiem*, *La Flûte enchantée*, *Don Giovanni*, et plusieurs de ses Concertos pour piano. J'admire chez lui ce sentiment de naturel prodigieux qui naît d'une courbe mélodique coulant de source, du lyrisme immédiat, de la pureté de l'écriture vocale et de la facilité à passer brusquement de l'ombre à la lumière. Je me suis demandé d'où venait cette impression d'évidence que l'on ressent à son écoute. Mozart n'a pas révolutionné la musique de son temps : il n'a inventé aucun nouveau procédé d'écriture, et son vocabulaire est à peu de chose près le même que celui de Haydn, Salieri ou Clementi, ses contemporains. C'est la perfection de son métier, la sûreté de son inspiration et cette aptitude hors du commun à « cacher l'art par l'art même » qui font son génie musical.

Des trois compositeurs qui constituent la Sainte Trilogie de bien des mélomanes – Bach, Mozart, Beethoven –, le dernier n'emporte pas totalement mon adhésion. Jeune, je me suis enthousiasmé pour ses sonates les plus célèbres : « Clair de lune », « Appassionata », « Pathétique », « Tempête », et en cela mon goût ne différait pas de celui du grand public. Cependant, au fur et à mesure de mon apprentissage de l'écriture musicale, j'ai été déçu par une certaine pauvreté harmonique, que Beethoven me paraissait compenser par une opiniâtreté à marteler ses thèmes, parfois jusqu'à la nausée. Si j'étais transporté par la beauté de certains passages, d'autres me déroutaient par leur côté rengaine. Au point qu'en entendant certaines œuvres j'avais la sensation de me tenir sur une ligne de crête oscillant entre le sublime et le pompier. Cette gêne devant une grandiloquence trop affirmée ne m'a pas vraiment quitté et, contrairement à la plupart de mes collègues compositeurs, je goûte peu certaines de ses dernières sonates... excepté leurs mouvements lents, où la rencontre miraculeuse entre le beau et le bon atteint à une grandeur métaphysique quasi mystique. Si j'en reviens encore à mes premiers pas musicaux, la figure de Berlioz s'impose à moi. Je voyais en lui un « super-Beethoven » et, malgré ses bizarreries harmoniques dont la gaucherie me rebutait, son sens de l'orchestre et du théâtre exaltait mon penchant juvénile pour le spectaculaire. Je dirai peu de choses de Fauré, Debussy et Ravel, sinon qu'ils m'ont de tout temps accompagné. Quoique de tempéraments très différents, ces géants de l'harmonie à la française m'éblouissent constamment par la variété et la somptuosité de leur inspiration, et la subtilité de leur écriture.

Vers 15 ans, je me suis senti attiré par la musique du XX<sup>e</sup> siècle. Cependant, mes préférences les plus instinctives allaient à l'encontre de ce que l'on prônait alors. Ainsi de cinq des plus grands maîtres de l'opéra du XX<sup>e</sup> siècle : Janáček, Strauss, Puccini, Poulenc et Britten. Je trouvais, dans la façon inédite avec laquelle ils avaient su jeter un pont avec le passé au lieu de le renier, plus d'audace et de nouveauté que dans la révolution des trois Viennois (Schoenberg, Berg et Webern). L'originalité de leur personnalité faisait qu'on les identifiait après seulement quelques notes. Sans m'ébranler tout à fait, l'indifférence, voire l'ostracisme, dans laquelle les tenaient nombre de mes professeurs du CNSM me troublait et me faisait hésiter sur mon propre jugement qui, spontanément, leur était favorable. On avait beau me seriner, conformément à la doxa adornienne, qu'il fallait suivre la ligne droite qui menait de Bach à Stockhausen *via* Beethoven, Wagner, Schoenberg et Webern, je me sentais plus moi-même à flâner, quitte à m'y égarer, dans les voies de traverse et les « sentiers broussailleux » qu'exploraient Janáček, Strauss, Puccini, Poulenc et Britten, chacun à sa manière.

Qu'en était-il de mes goûts en matière de musique plus contemporaine ? À vrai dire, je la connaissais peu. Avant mon entrée au CNSM, mes études de pianiste et mon passage par les classes d'écriture musicale du conservatoire du 5<sup>e</sup> arrondissement (harmonie, contrepoint...) m'avaient, pour l'essentiel, familiarisé avec la musique écrite entre 1700 et 1950. De la musique d'aujourd'hui, je ne connaissais guère que les pièces imposées aux examens des instruments que je pratiquais

(piano, mais aussi flûte à bec et saxophone). Et également les œuvres postérieures à 1950 sur lesquelles avaient fait des exposés mes camarades de ces classes d'écriture musicale, des étudiants qui préparaient le CAPES ou l'agrégation de musique.

Au CNSM, l'atmosphère était à l'avant-gardisme. J'avais déjà été troublé, comme je l'ai dit, par le désintéret de certains professeurs pour des musiciens de la première moitié du <sup>xx</sup>e siècle qui m'étaient chers. Leurs partis pris concernant les compositeurs de la seconde moitié de ce siècle me rendirent encore plus perplexe : porter aux nues Nono et ignorer Chostakovitch était pour moi incompréhensible.

Mal à l'aise et désireux de me forger mes propres idées sur la musique de mon temps sans céder à l'influence du courant dominant, je me mis, un peu naïvement, à emprunter systématiquement, par ordre alphabétique, tous les CD de musique contemporaine disponibles à ma discothèque de quartier. De A(dams) à X(enakis), je m'appliquai à passer en revue tous les compositeurs. De leurs œuvres, la plupart du temps à la limite du « pays fertile », j'avoue avoir surtout retiré une impression décourageante de grisaille, de monotonie, de confusion, sans doute liée à l'abandon des grilles habituelles de la perception, que venait par endroits déchirer une déflagration sonore, trop souvent gratuite. Que se passe-t-il à leur écoute ? Dans la vacuité auditive de ce qu'elle perçoit comme un pensum, l'oreille du mélomane attend le moindre détail susceptible d'en donner une justification. Aussi, dès qu'apparaissent une amorce de thème, un début de pulsation, un semblant d'harmonie, c'est comme une goutte d'eau fraîche qui vient faire vivre

un environnement uniformément aride. « Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui » (Mallarmé), la moindre consonance relève du prodige. Mais ces moments sont rares.

On a dit et ressassé que, pour être capable d'apprécier cette musique contemporaine, plusieurs écoutes sont nécessaires. Ce ne fut pas mon expérience. Les quelques divines surprises qui venaient parfois égayer le morne tissu musical à la première audition ne se reproduisaient pas lors d'écoutes ultérieures. Mon application studieuse n'était pas récompensée. L'intermittente magie n'opérait plus, l'oasis entrevue n'était qu'un mirage rendant d'autant moins supportable le désert envahissant. De ce magma désolant émergeaient heureusement quelques bijoux : Messiaen, Lutosławski, Dutilleux, Ligeti, Penderecki, Górecki, Pärt, les répétitifs américains...

Quel bilan ai-je tiré de ce passage en revue minutieux de la musique de mon temps auquel je me suis astreint adolescent ? Ma persévérance a quand même eu une heureuse conséquence : elle m'a permis de me détacher de « ce vice littéraire qui consiste à se forcer à aimer ce qu'on se croit obligé d'admirer » (Jules Renard). Grâce à elle, j'ai pu m'évader du carcan idéologique de l'époque. Me déprenant de l'obligation de tout intellectualiser, je me suis autorisé un contact direct, personnel, immédiat avec les œuvres. Mon goût s'était formé, je n'ai plus craint de m'y abandonner et de faire mienne la réflexion de Debussy : « La musique doit humblement chercher à faire plaisir, l'extrême complication est le contraire de l'art. »

Pour en revenir à mes années de formation, ma démarche fut, après avoir exploré le fonds « musique contemporaine »

de ma discothèque de quartier, de tenter de mettre un peu d'ordre dans cet amas de titres et cette multitude de compositeurs. Je décidai d'aller chercher auprès de spécialistes quelques fils rouges qui puissent m'aider à me repérer dans ce dédale si déconcertant de courants et de chapelles. En 1993-1994, j'ai donc suivi les cours « Musique et musicologie du xx<sup>e</sup> siècle » délivrés à l'IRCAM, pour y glaner des pistes de compréhension. Je fus ébahi de voir que dans cet Institut l'étude des compositeurs de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle se limitait, en tout et pour tout, à sept noms : Debussy, Stravinsky, Bartók, Varèse et les trois Viennois.

Trois années plus tard paraissait un livre de Jean-Noël von der Weid intitulé *La Musique du xx<sup>e</sup> siècle*<sup>1</sup>. Je me suis précipité sur l'ouvrage, et de nouveau j'ai constaté que, malgré son titre, l'univers musical y était des plus restreints.

D'entre les compositeurs de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, le panthéon de von der Weid retenait les sept mêmes noms à l'honneur à l'IRCAM. Par ailleurs, l'auteur expédiait en une phrase lapidaire des célébrités comme Ravel et Prokofiev dont, assurait-il, « l'inexistence n'aurait pas infléchi le cours de l'histoire musicale ». Une autre phrase m'a elle aussi fait sursauter. D'après l'auteur, « il aurait été superflu [...] de traiter des musiciens de transition tels Gustav Mahler, Richard Strauss, Max Reger, Hans Pfitzner, Erik Satie ou Alexandre Scriabine<sup>2</sup> ».

Il se trouve que, depuis sa parution, le livre est régulièrement réédité et, faute d'autres ouvrages d'ensemble traitant du panorama musical du xx<sup>e</sup> siècle, c'est cette vue de la musique du siècle dernier, tant partielle que partielle,

que l'étudiant musicologue comme le simple mélomane se voient quasi imposer.

Revenons sur les malheureux exclus, ceux étiquetés « musiciens de transition » et considérés comme « superflus ». On est surpris par la liste.

Le cas *Pfitzner* peut être réglé assez vite. Ma leçon inaugurale au Collège de France<sup>3</sup>, l'année où j'en ai occupé la chaire de création artistique (2012-2013), abordait la fameuse controverse qui a opposé Pfitzner et Alban Berg au début des années 1920. Dans son livre méchamment intitulé *La Nouvelle Esthétique de l'impuissance musicale : un symptôme de décomposition ?*, Pfitzner attaquait la musique de la seconde école de Vienne et glorifiait les valeurs romantiques du génie et de l'inspiration. En réponse, Berg, dans un article non moins méchamment intitulé « L'Impuissance musicale de la "Nouvelle Esthétique" de Hans Pfitzner », descendit en flèche la rhétorique bien pauvre en arguments de Pfitzner. Ce dernier, qui était un compositeur reconnu à son époque, est un peu oublié aujourd'hui, même s'il arrive encore à quelques grands chefs de diriger certaines de ses œuvres. Son esthétique est jugée dépassée, et ses opinions politiques flirtant avec le nazisme n'ont pas arrangé les choses.

Les autres noms des ostracisés figurant sur la liste de von der Weid sont plus étonnants. Pour des raisons diverses.

*Max Reger*. En toute logique, von der Weid aurait dû ne pas l'écartier. Reger cherchait à prolonger le chromatisme wagnérien, et même à le complexifier au moyen d'un contrepoint touffu. En outre, il était très apprécié de Schoenberg. Tout cela était en parfait accord avec les préférences de von

der Weid et sa vision historicisante de l'art. L'amour pour Bach de Reger en aurait-il fait aux yeux de von der Weid un compositeur trop tourné vers le passé – ce qui aurait signé sa condamnation ?

*Richard Strauss.* Un des lieux communs des tenants de l'avant-garde était de considérer qu'après les opéras incroyablement hardis que sont *Salomé* (1905) et surtout *Elektra* (1909), Strauss aurait commis *Le Chevalier à la rose* (1911) pour complaire à son public bourgeois. C'est la thèse que défend Dominique Jameux dans le petit volume qu'il a consacré à Strauss<sup>4</sup>. Il y aurait eu un *bon* Strauss, celui d'avant 1909, et un *mauvais* Strauss, qui lui aurait succédé. Peu importe à ce musicologue que Strauss ait renouvelé la conception de l'opéra en reconsidérant le rapport entre livret et musique, peu lui importe son orchestration étincelante, peu lui importe son style si original.

*Alexandre Scriabine.* En quoi Scriabine méritait-il le jugement dépréciatif de von der Weid ? Mort jeune, en 1915, on ne saurait lui reprocher de n'avoir pas suivi les préceptes de la Seconde École de Vienne... Surtout, il est loin pour la plupart des musicologues d'être un musicien de transition : sa musique a des côtés révolutionnaires et même prophétiques, et sa voie d'exploration harmonique, très personnelle, distille des agrégats rares et précieux. Il a d'ailleurs la caution de Messiaen, qui admire le systématisme de ses échelles et voit en lui un précurseur en la matière. Dès les années 1930 et jusqu'à aujourd'hui, il a été et reste un modèle pour les compositeurs qui explorent les univers microtonaux.

*Erik Satie*. Là encore, une certaine étroitesse d'esprit a amené von der Weid à méconnaître un compositeur pourtant à la source d'un pan essentiel de la modernité par son diatonisme radical et son harmonie novatrice, tout à fait différente de celle de ses contemporains. Debussy tenait Satie en si haute estime qu'il a orchestré deux de ses *Gymnopédies*. Proche de Stravinsky, qui appréciait sa fraîcheur et son côté frondeur, Satie a d'ailleurs inspiré le Groupe des Six, ces compositeurs qui dans les années 1920 et 1930 faisaient leur la réaction typiquement antiromantique du maître d'Arcueil. Son sens de l'absurde affirmé, sa fantaisie de potache débridée, la saveur prédadaïste de plusieurs de ses titres – *Embryons desséchés*, *Trois Morceaux en forme de poire*, *Véritables Préludes flasques (pour un chien)* –, son sens du happening font de lui un préfigurateur du théâtre musical. John Cage, l'École de New York et les minimalistes le portent aux nues.

Quant à *Gustav Mahler*, c'était vraiment faire injure à cet immense compositeur que le traiter de « musicien de transition ». Et parfaitement incompréhensible de la part de von der Weid : Mahler s'inscrit dans la descendance de Wagner, est vénéré par Schoenberg, Berg et Webern qui ont transcrit plusieurs de ses œuvres, et de plus Adorno, dont von der Weid embrasse la vision téléologique de l'histoire de la musique, lui a consacré une monographie enthousiaste.

En ce qui concerne la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le livre de von der Weid faisait preuve d'un même militantisme avant-gardiste. Par exemple, Poulenc devait se contenter d'une seule page, Dutilleux était réduit à une maigre demi-page. Mais Klaus Huber se voyait attribuer

trois pages et demie, et Brian Ferneyhough, le chef de file de la Nouvelle Complexité, avait même droit, lui, à onze pages dithyrambiques.

Sans doute en réaction à cette lecture et à mes expériences passées, j'ai tenu, lors de mes premières années d'enseignant à l'École normale supérieure, à faire un cours qui brosse un panorama plus étendu de la musique du XX<sup>e</sup> siècle : j'y intégrais les courants tonals variés qui ont traversé cette époque et je tentais de décrypter les raisons qui avaient pu conduire la plupart des histoires de la musique à les négliger. D'où l'intitulé un brin provocateur – « L'autre XX<sup>e</sup> siècle » – de ce cours qui me permettait de procéder à certaines réévaluations de la production musicale. Année après année y ont été étudiés Janáček, Puccini, Koechlin, Kodály, Szymanowski, Sibelius, Prokofiev, Poulenc, Britten, Chostakovitch, Lutosławski, Dutilleux, les minimalistes de l'Est (Arvo Pärt, Henryk Górecki) et les répétitifs de l'Ouest (Steve Reich, John Adams)... Plus tard, j'ai repris et retravaillé quelques-uns des thèmes que j'avais abordés, et approfondi les réflexions qu'ils m'avaient suggérées.

C'est de ces réflexions qu'est issu le présent ouvrage. On remarquera que je n'ai absolument pas recherché l'exhaustivité. On comprendra aussi que, sous le titre *L'Autre XX<sup>e</sup> Siècle musical*, je n'ai pas retenu parmi les musiciens dont je parle ceux qui avaient monopolisé l'attention des musicologues s'inscrivant, tel von der Weid, dans le sillage de l'avant-garde.

Quels sont donc les compositeurs qui font la matière de ce livre ?

Paradoxalement, le Prélude qui l'ouvre ne porte pas sur un musicien mais sur un écrivain. En fait, je m'y suis fait plaisir en parlant d'un auteur qui m'accompagne depuis l'adolescence, Proust. « À la recherche de la musique » suit le Narrateur dans sa découverte, étape après étape, de la Sonate de Vinteuil, chacune d'elles se voulant la métaphore d'un apprentissage graduel de l'écoute musicale.

Venons-en à ce qui fait le cœur du volume. Deux époques me passionnent. La première, c'est l'entre-deux-guerres, par le foisonnement de compositeurs de grand talent dont le port d'attache fut la France. Je lui consacre un chapitre dans lequel je m'applique à décrire ce paysage musical si divers, où l'on croisait non seulement Fauré, Caplet, Roussel, le Groupe des Six, mais aussi Koechlin, Jolivet, Messiaen et les nombreux musiciens étrangers établis à Paris... L'autre époque est celle qui voit l'irruption en France de la musique répétitive américaine, dont les joyeux coups de boutoir vont ébranler la forteresse qu'à partir des années 1950 s'y était bâtie la musique avant-gardiste. L'une et l'autre époque succédaient à deux mouvements n'épargnant aucun art qui se voulaient révolutionnaires et se caractérisaient par une volonté plus ou moins proclamée de rupture avec la tradition. En musique, ce fut la Seconde École de Vienne (Schoenberg, Berg, Webern...) d'une part, le groupe de compositeurs gravitant autour de Darmstadt (Stockhausen, Nono, Boulez, Pousseur...) d'autre part. Deux chapitres parlent de musiciens qui ont fait souffler un vent de fraîcheur, de liberté et de fantaisie, après des temps de glose et de théorisation intenses.

Trois chapitres traitent de compositeurs nés sous d'autres horizons géographiques : le Vénézuélien Reynaldo Hahn, le Hongrois Zoltán Kodály et l'Américain John Adams. Le premier, après avoir connu de grands succès parisiens mais pour ses œuvres de musique légère, a subi une éclipse après sa mort en 1947, dont il ressort depuis le tournant des années 2000. On redécouvre à cette occasion tout un pan oublié de sa production, sa musique de chambre en particulier. Zoltán Kodály, incontournable en Hongrie, a pâti à l'étranger de la comparaison avec son grand aîné Bartók. Il est surtout connu pour son immense œuvre chorale. J'ai voulu faire partager au lecteur français mon enthousiasme pour son opéra drolatique *Háry János*. Quant à John Adams, le plus jeune des compositeurs dont il est question dans ce livre\*, il appartient à la génération qui a succédé à celle des pionniers de la musique répétitive (Riley, Reich, Glass...). Sa percée en France a été fulgurante. Pour initier le lecteur à son vocabulaire, j'ai analysé en détail son œuvre emblématique *El Dorado*, dont les deux mouvements résument, dans leurs oppositions, la poétique musicale du compositeur.

Nadia Boulanger occupe une place un peu à part dans ce livre. J'ai été intrigué par son rapport à la composition. Pourquoi, après des débuts très prometteurs, a-t-elle cessé d'écrire quand est morte sa jeune sœur, Lili Boulanger ? Ses œuvres, que l'on redécouvre elles aussi depuis une vingtaine d'années, sont peu nombreuses, mais loin d'être « inutiles » comme elle ne cessait de le déclarer. Le mystère

---

\* Il est né en 1947, l'année de la mort de Reynaldo Hahn.

de son silence de compositrice serait-il dû à une faculté de jugement intransigeante – conséquence de son savoir encyclopédique – qu'elle appliquait de façon impitoyable à sa propre musique ?

Parmi ces chapitres sont insérés deux interludes – l'un consacré à Ravel, l'autre à Poulenc – où mon ton prend un tour plus personnel. Car ces deux musiciens sont extrêmement connus, et je n'aurais pas la prétention de les faire découvrir. Certes, il y a encore des critiques – heureusement de moins en moins nombreux – pour ne considérer Ravel que comme un épigone de Debussy ou pour s'appesantir sur le fait qu'en son temps Poulenc était moins joué et moins estimé par les institutions que Honegger ou que Milhaud. Quoi qu'il en soit, mélomanes et interprètes ne s'y trompent pas, et le public se précipite aux concerts où ils sont programmés.

Le livre se clôt sur un Postlude dédié à Vladimir Cosma, qui a été élève de Nadia Boulanger. Là aussi, le ton est plus intime. Je m'interroge sur les raisons qui font que Cosma ne jouit pas auprès des universitaires de la même aura que Georges Delerue, Antoine Duhamel, Maurice Jarre ou même Michel Legrand. Les noms de ces derniers sont étroitement liés à des réalisateurs ou à des courants encensés par la critique cinématographique : Alain Resnais et François Truffaut pour Delerue ; François Truffaut et Bertrand Tavernier pour Duhamel ; David Lean pour Jarre ; Jacques Demy pour Legrand... Vladimir Cosma ayant écrit pour des films que cette même critique brocardait comme bassement commerciaux, sa réputation de compositeur a sans nul doute souffert de cette association.

## INTRODUCTION

Une remarque en passant. Deux des chapitres de cet ouvrage peuvent sembler d'un abord relativement technique : ceux consacrés à Nadia Boulanger et à John Adams. C'est qu'une analyse approfondie de leurs langages m'a paru nécessaire pour donner à ces deux musiciens que j'admire la place qui leur revient mais leur est trop souvent contestée. L'œuvre de Nadia Boulanger a été longtemps ignorée, on ne la prenait pas au sérieux, allant jusqu'à lui refuser le titre de compositrice. Quant à John Adams, cible favorite d'avant-gardistes vieillissants – peut-être jaloux d'un succès qu'eux-mêmes n'ont jamais connu – et taxé par eux de simplisme, de démagogie, voire de vulgarité, j'ai voulu, en détaillant certains de ses procédés stylistiques, montrer de quel art consommé il fait preuve, avec un métier infailible mis au service d'une pensée compositionnelle toujours cohérente.

La liste des musiciens dont j'ai eu envie d'entretenir le lecteur semble à première vue disparate. Ils partagent néanmoins des traits communs. Il se trouve que ce sont des compositeurs dont la musique vit ou revit dans le milieu artistique d'aujourd'hui : ils sont donnés en concert, enregistrés, appréciés des mélomanes et recherchés des interprètes. Leur langage musical, qui repose sur un artisanat raffiné, rejette l'exigence de pureté de modernistes épris de théorie et d'esprit de système et refuse de se plier à des règles abstraites définies au préalable. Il privilégie l'oreille et la sensibilité. Par ailleurs, ces pragmatiques n'ont jamais voulu se laisser entraîner dans des mouvances, encore moins s'enfermer dans des chapelles. Ils n'ont pas non plus

recherché la nouveauté à tout prix, et pourtant chacun possède un univers intérieur fort, une identité stylistique marquée, une profonde originalité. Loin de tout sectarisme, leur ouverture d'esprit fait qu'ils ne sont en rupture ni avec la tradition ni avec les musiques populaires de leur temps. Et il est curieux d'observer que, si aucun ne s'est voulu théoricien, ils n'en ont pas moins tous écrit sur la musique et que, contrairement à nombre de compositeurs se réclamant de l'avant-garde, tous ont eu une importante activité d'interprète.

Si l'un des objectifs déclarés de cet ouvrage est bien de redonner leur place à ces compositeurs longtemps ignorés ou méprisés par les musicologues français, en vérité – je le confesse –, j'ai surtout voulu parler de ceux qui me sont chers. J'aime faire découvrir des compositeurs rares qu'on ne connaît guère, ou au contraire des compositeurs tellement connus qu'on ne sait plus pourquoi ils nous touchent. À travers eux, je m'interroge sur moi-même et me livre d'une certaine façon à un travail d'introspection pour tenter de mettre au jour les raisons qui font que je les apprécie. Et je m'attarde à évoquer les circonstances qui m'ont fait m'intéresser à eux. Car tous ces compositeurs que je veux faire connaître sont des compositeurs que j'affectionne. Il ne me viendrait jamais à l'idée de disserter sur un compositeur dont la musique n'aurait rien qui m'enthousiasme.

**Prélude**  
**Marcel Proust :**  
**à la recherche de la musique**

Étudiant l'univers musical de Proust, Georges Matoré et Irène Mecz remarquent que figurent dans la *Recherche* une quarantaine d'occurrences de noms de musiciens<sup>1</sup>. L'index de l'édition de la Pléiade donne pour trio de tête Wagner, Beethoven et Debussy, avec respectivement trente-cinq, vingt-cinq et treize mentions. Ces compositeurs et bien d'autres apparaissent dans des circonstances diverses, au détour de phrases prononcées par les personnages, dans des réflexions apparemment anodines du Narrateur, lors de descriptions imagées faisant appel à des métaphores sensorielles. Proust est éclectique. À côté du tiercé gagnant, il cite volontiers Bach – dont on sait qu'il l'a apprécié dès ses jeunes années –, Liszt, Fauré, Franck, Saint-Saëns et Berlioz, plus rarement Haendel, Meyerbeer ou encore Puccini. Chopin le fascine par ses mélodies qu'il compare au « cou d'un cygne ». Richard Strauss l'éblouit par son « coloris orchestral », Mendelssohn par sa naturelle pureté mélodique, et, s'il s'amuse du « côté gosse » de la musique de Bizet, il n'a que mépris pour le mauvais

goût du vériste Mascagni. Des représentants de l'opéra romantique français – Auber et Boieldieu – ont droit de cité dans la *Recherche*, car la duchesse de Guermantes se plaît à interpréter leurs airs ; Rameau et Borodine sont là eux aussi, Albertine aimant en faire vibrer les notes sur le pianola. Quant aux noms de Mozart, de Schubert et de Schumann, ils s'insèrent dans le déroulé de la phrase proustienne comme les repères les plus susceptibles, par leur pouvoir d'évocation métaphorique, à préciser les sentiments du Narrateur.

Composite, cette liste ne peut à elle seule épuiser les préférences musicales de l'écrivain. Trois grandes tendances émergent : le courant romantique allemand, avec Beethoven, Schubert, Schumann et Wagner ; le post-romantisme français, dont les représentants, tels Chausson, Franck, Fauré, se veulent paradoxalement héritiers du précédent, tout en le critiquant à maintes occasions ; enfin, dans le prolongement de ces derniers, l'impressionnisme musical, avec Debussy et Ravel en premier lieu<sup>2</sup>. Notons dès à présent que Proust n'établit pas de hiérarchie entre ces tendances. Il n'a jamais non plus caché son goût pour des expressions musicales apparemment plus simples ou populaires, « s'enthousiasmant notamment pour l'art d'un Félix Mayol qu'il juxtapose sans ménagement à *Pelléas et Mélisande*<sup>3</sup> » dans une lettre à Reynaldo Hahn. Et surtout, il n'est en rien un adepte de cette « superstition du nouveau » dont se gausse Paul Valéry. En témoigne l'épisode mettant en scène le snobisme de Mme de Cambremer, cible de l'ironie du Narrateur :

Parce qu'elle se croyait « avancée » et (en art seulement) « jamais assez à gauche », disait-elle, elle se représentait non seulement que la musique progresse, mais sur une seule ligne, et que Debussy était en quelque sorte un sur-Wagner, encore un peu plus avancé que Wagner<sup>4</sup>.

Mais si Proust se méfie de l'engouement des snobs qui prisent le neuf pour le neuf, il n'est pas pour autant passéiste. Les véritables novateurs ont droit à son respect, leurs épigones beaucoup moins. En réponse à une enquête des *Annales* de 1922, il écrit :

Aussitôt le novateur compris, l'école, dont on n'a plus besoin, est licenciée. Du reste, même tant qu'elle dure, le novateur a le goût beaucoup plus large qu'elle. Hugo brandissait le romantisme pour son école, mais goûtait parfaitement Boileau et Regnard. Wagner n'avait nullement pour la musique italienne la sévérité des wagnériens<sup>5</sup>.

Chez Proust, la fréquentation des musiciens ne se limite pas à émailler le discours de figures de compositeurs. Multiples sont dans la *Recherche* les références aux interprètes, qu'ils soient fictifs ou bien réels. L'inventaire mêle les allusions à d'illustres pianistes de son temps – Anton Rubinstein, Francis Planté, Ignace Paderewski, Édouard Risler – à de brèves notations sur les compétences musicales de personnages de sa création. Parmi ceux-ci, des pianistes amateurs : ainsi, outre Albertine, il y a Odette de Crécy,

qui jouerait « fort mal » de l'instrument, et aussi l'archiviste Saniette et le baron de Charlus, qui aurait été comme Saint-Saëns élève de Camille Stamaty, et dont l'amant de cœur est l'ambitieux violoniste Morel.

La *Recherche* est une fantastique galerie de portraits, d'artistes souvent, et en particulier de musiciens, mais elle est surtout pour Proust matière à réflexion esthétique. En particulier, « qu'elle soit allusion, citation explicite ou modèle de construction romantique, la musique joue un rôle prépondérant dans la vie comme dans l'acte créateur du romancier : à ses yeux, elle "permet au mélomane d'accéder à une appréhension exceptionnellement approfondie de l'essence des choses, du mystère de la vie"<sup>6</sup> ». C'est donc en théoricien que Proust aborde la question des œuvres – et ce avec une pertinence rare. On le sait mélomane et pianiste amateur, et l'on est impressionné par la justesse de ses remarques dont la concision et le bonheur de style accroissent la force de frappe : « Marcel Proust [...] est une âme de poète et un cœur d'or : il sent la musique comme une harpe éolienne vibre aux vents<sup>7</sup> ! » Il joint à une intuition musicale singulière l'aptitude de concevoir simultanément paysage mental et décor sonore. De simples allusions aux goûts de ses personnages permettent de juger de ceux-ci, de les valoriser, de les déprécier, de s'en moquer. Et réciproquement, l'opinion qu'a Proust de ses créatures permet de mesurer la valeur qu'il accorde aux œuvres qu'il leur associe. Sont ainsi mentionnés la sonate « Clair de lune », le quinzième quatuor de Beethoven, une polonaise et un prélude de Chopin, le *Saint François parlant aux oiseaux*

de Liszt, les sonates pour violon et piano de Franck et de Fauré, et d'innombrables extraits d'opéras de Wagner (dont la *Walkyrie* entendue en 1893 le marqua définitivement).

Cependant, l'œuvre la plus célèbre de la *Recherche*, celle qui a fait couler le plus d'encre, c'est la Sonate de Vinteuil – œuvre imaginaire d'un compositeur imaginaire. « Un Amour de Swann » en donne l'une des premières descriptions :

D'un rythme lent elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble, inintelligible et précis. Et tout d'un coup, au point où elle était arrivée et d'où il se préparait à la suivre, après une pause d'un instant, brusquement elle changeait de direction, et d'un mouvement nouveau, plus rapide, menu, mélancolique, incessant et doux, elle l'entraînait avec elle vers des perspectives inconnues<sup>8</sup>.

L'extrait insiste sur la musique comme art du mouvement, que miment respirations et ponctuations de la phrase : un mouvement non dansé cependant, plus ténu, en sympathie avec le flux de la conscience.

Qui se cache derrière Vinteuil ? Quelles œuvres se dissimuleraient derrière sa Sonate ? Les commentateurs qui se sont acharnés à identifier un hypothétique modèle à Vinteuil, en un élan qui frise cette critique analytique à la Sainte-Beuve que raillait Proust, citent le plus souvent, et ce à partir d'indices disparates, Wagner, Franck, Fauré et Saint-Saëns. Plus original et passionnant est le roman de Jérôme Bastianelli, *La Vraie Vie de Vinteuil*<sup>9</sup>. L'auteur

s'y livre à une reconstitution fantasmatique de l'existence de ce mystérieux personnage, parsemant la trame d'une enquête policière d'une manne de renseignements érudits sur la vie politique et artistique de l'époque. Tout récemment, dans un ouvrage intitulé *À la recherche de Vinteuil*, Étienne Barilier, lui, a imaginé un Vinteuil en proie à de sévères troubles mentaux<sup>10</sup>.

Dans une lettre-dédicace du 20 avril 1918 adressée à Jacques de Lacretelle, Proust reconnaît avoir été inspiré, dans une « mesure très faible à vrai dire », par « la phrase charmante mais enfin médiocre d'une sonate pour piano et violon de Saint-Saëns ». Avant d'ajouter un peu sévèrement : un « musicien que je n'aime pas<sup>11</sup> »... En une autre occasion, le romancier se montrera encore plus cru dans sa détestation : « À propos de Saint-Saëns, je dois dire que jamais un musicien ne m'a autant emmerdé [...] et que j'ai été confondu d'entendre Stravinsky dire que sa *Symphonie en ut mineur* était un chef-d'œuvre supérieur à tout Franck<sup>12</sup>. » Et étonnamment, c'est bien ce Saint-Saëns, représentant d'un certain académisme (auquel Proust plutôt ouvert à l'avant-garde ne souscrivait pas), qui est, de l'aveu même de l'écrivain, l'une des sources de cette fameuse Sonate tant prisée par le Narrateur.

Une autre influence, peut-être plus immédiate, est celle de Fauré – ce qu'a montré Jean-Michel Nectoux au début des années 1970, en comparant avec un grand luxe de détails la Sonate à la *Ballade pour piano et orchestre* de Fauré dans sa version pour piano seul<sup>13</sup>. Rappelons que, dans une lettre au compositeur, Proust lui déclarait apprécier toute

son œuvre au plus haut point – « Je n’aime, je n’admire, je n’adore pas seulement votre musique, j’en ai été, j’en suis encore amoureux » – et le connaître si bien qu’il pourrait écrire sur lui « un volume de 300 pages ». Avec la musique de Fauré, dit-il ailleurs, « l’infini semble s’ouvrir ». Ajoutons, sans vouloir schématiser, que l’on peut relever un certain nombre de points communs entre le salon de Mme de Saint-Marceaux, que fréquentait Fauré, et celui du clan des Verdurin où s’exhibe cette coqueluche paradoxale de Vinteuil.

Le cas de Franck intrigue. On lui reconnaît l’invention de la forme cyclique, c’est-à-dire de l’emploi au sein d’une œuvre d’un thème décliné par répétitions et transformations à travers plusieurs mouvements. Or, cette idée de métamorphose progressive, on la retrouve dans la « petite phrase » de Vinteuil : toujours la même certes, mais qui ne cesse d’évoquer d’une apparition à l’autre... et d’une œuvre à l’autre. Car on repère des occurrences de cette petite phrase non seulement dans la Sonate, mais aussi dans le Septuor de ce même Vinteuil, longuement décrit dans *La Prisonnière* – tout comme l’on peut retracer chez Franck des liens thématiques entre sa sonate pour violon et piano et son quintette. Il y a, à n’en pas douter, dans les différentes manifestations de l’œuvre de Vinteuil, quelque chose de ce « transformisme » *alla* Franck : jouée au piano, puis au piano et au violon, puis par un quatuor à cordes, et ainsi de suite jusqu’au septuor, la petite phrase se pare des qualités évolutives typiques de l’écriture franckiste... Mais il y a même une référence plus explicite à Franck, celle que fait Proust lui-même quand

il écrit avoir pensé à la *Sonate* de ce compositeur comme modèle possible de celle de Vinteuil : « [...] quand le piano et le violon gémissent comme deux oiseaux qui se répondent j'ai pensé à la *Sonate* de Franck surtout jouée par Enesco (dont le *quatuor* apparaît dans un des volumes suivants)<sup>14</sup>. »

Quant à Wagner, souvent cité comme l'un des inspirateurs de la « petite phrase », instrumentale, de Vinteuil, il est troublant de constater qu'il n'a laissé aucune œuvre de musique purement instrumentale – à part *Siegfried-Idyll* et quelques œuvres de jeunesse dans lesquelles il se reconnaissait peu. Cela n'est qu'un détail. L'influence wagnérienne se situe au-delà de la petite phrase. Wagner, c'est la figure idéale de la Modernité, avec sa recherche d'une révolution tous azimuts à la fois dans l'harmonie, dans la mélodie et dans la forme. Et l'on peut penser que, si la petite phrase avait été vocale, toute la méditation de Proust sur la postérité, l'art comme totalité, comme façon de contrer les défauts respectifs de la volonté et de l'intelligence, aurait probablement été différente, car le lecteur aurait alors cherché d'autres explications que celle d'une musique absolue. Mais Proust avait sans doute besoin d'imaginer une musique instrumentale – donc pure – pour que sa réflexion ait plus de force. Et à coup sûr la petite phrase présente des caractéristiques wagnériennes. Ainsi, l'étrange formule de Proust parlant de « la phrase ou peut-être l'harmonie » de Vinteuil laisse entendre qu'il n'est pas seulement question de mélodie – la dimension horizontale de la musique – mais qu'il faut prendre en compte l'harmonie – la dimension verticale. Toute la méditation proustienne, tournée vers la

profondeur des choses, met donc l'harmonie au cœur de la musique. Or, Wagner est le compositeur typique de cette conception.

La notion de la grande forme chez Wagner – le *Ring*, par exemple, composé de quatre opéras (trois journées et un prologue) – se retrouve dans la construction voulue par Proust de la *Recherche* en sept parties. Pour tous les deux, elle est intimement liée à la thématique de la quête initiatique (le Graal). Il y a cette affinité chez Proust entre art total et recherche : la *Recherche* entière peut se lire comme une introduction progressive à ce que serait l'Art. D'où la hantise qu'a eue l'écrivain de l'inachèvement et qui répondait à son désir d'une œuvre qui serait totale – et dont il cite des exemples littéraires antérieurs qui vont de *La Comédie humaine* de Balzac jusqu'à *La Bible de l'humanité* de Michelet, en passant par *La Légende des siècles* de Hugo.

La *Recherche* décrirait donc les parcours parallèles de Swann et du Narrateur comme un double *gradus ad Parnassum* les conduisant par étapes jusqu'au sommet du mont sacré à la rencontre d'Apollon et de Dionysos. Dans son initiation à l'art des sons à travers la figure de Vinteuil, la trajectoire de Swann est jalonnée par les différentes apparitions de sa Sonate, jusqu'à son Septuor. C'est pas à pas que se fait son éveil à la musique. Évoquée au début comme une remémoration, il entend plus tard la petite phrase directement exécutée au piano par Odette, il en déchiffre ensuite une partition, avant de la jouer lui-même au piano et ultérieurement de la reconnaître dans le Septuor... La première étape serait ainsi celle du « fétichisme sentimental », lorsque

Swann vit sa passion pour Odette à travers la petite phrase jusqu'à y voir « l'air national de leur amour<sup>15</sup> » ; et à ces moments-là, même l'esthète qu'est Swann ne comprend pas tout de suite l'œuvre. Plus tard, il essaie de se renseigner, se demande qui est Vinteuil, enquête, se perd en fausses pistes. Son chemin sera encore long avant qu'il ait la révélation finale de l'œuvre du compositeur. Il en est de même du Narrateur. Pour lui non plus, il n'y a pas au départ d'expérience pure de la musique, et comme pour Swann il lui faudra attendre longtemps avant d'être confronté à la Sonate. Il faudra qu'il lui soit arrivé la même chose qu'à Swann, que lui aussi ait ressenti un amour naissant, que lui aussi ait éprouvé la morsure de la jalousie et qu'il ait vécu la rupture. Bref, une suite d'épreuves psychologiques qui transformeront son rapport à la musique.

En somme, si l'on tentait de formaliser la démarche de Proust écrivain, on serait enclin à distinguer dans la *Recherche* trois stades graduant l'écoute et ouvrant l'accès à la musique. Le premier serait celui de la perception floue, à la faveur de laquelle Swann attribue à la petite phrase une fonction de confidente, de consolatrice. Le deuxième serait celui de l'audition critique – privilège de l'intelligence : on s'efforce de décrypter le processus mental en action ; l'expérience confuse de la Sonate, le magma des sons, laisse peu à peu place à une définition aux contours plus précis, rendue possible par un rapport plus intellectuel à la sonorité. Et c'est seulement lors d'une troisième étape qu'enfin s'instaurerait le jeu véritable des formes sonores, qui inclut notions de profondeur et de spécificité musicales

– et ce avec toute la signification spirituelle que cela suppose chez Proust.

On le voit, la victoire de l'intelligence raisonnante n'est qu'une victoire précaire, un simple degré dans le cheminement vers une connaissance authentique. Elle est encore loin, cette intelligence purement analytique, du mélange d'abandon et de concentration qui caractérise l'approche ultime, une approche purifiée. Car cette dernière ne saurait être atteinte pour Proust qu'après l'audition répétée de l'œuvre, quand la totalité du mouvement de la Sonate a été entendue et que l'univers sonore se clôt sur lui-même. Attachant et irritant peut nous paraître le romancier lorsqu'il adopte ce langage du mystère et du sacré pour tenter de montrer ce que l'art peut avoir d'absolu et en quoi il est proche de l'ineffable, mais cette dimension quasi mystique qu'il accorde à la musique, indissociable de sa réflexion sur cet art, est tout à fait sensible dans la lettre qu'il adresse au pianiste Francis Planté où, « suite à une soirée musicale [...] intensément vécue, Proust assimile "le concert à une messe, la performance du pianiste au don de soi suprême, celui du Christ, et la communion entre le musicien et l'auditeur au Saint-Esprit"<sup>16</sup> ».



## Reynaldo Hahn

### Le Parisien du Venezuela

Écoutant Reynaldo Hahn chanter ses mélodies dans le salon de Mme Lemaire, Marcel Proust écrivait dans une de ses chroniques pour *Le Figaro* :

Dès les premières notes du *Cimetière*, le public le plus frivole, l'auditoire le plus rebelle est dompté. Jamais, depuis Schumann, la musique pour peindre la douleur, la tendresse, l'apaisement devant la nature, n'eut des traits d'une vérité aussi humaine, d'une beauté aussi absolue. Chaque note est une parole – ou un cri ! La tête légèrement renversée en arrière, la bouche mélancolique, un peu dédaigneuse, laissant s'échapper le flot rythmé de la voix la plus belle, la plus triste et la plus chaude qui fut jamais, cet « instrument de musique de génie » qui s'appelle Reynaldo Hahn étreint tous les cœurs, mouille tous les yeux, dans le frisson d'admiration qu'il propage au loin et qui nous fait trembler, nous courbe tous l'un après l'autre, dans une silencieuse et solennelle ondulation des blés, sous le vent. [...] Ceux qui sont plus liés avec Mme Lemaire prolongent encore la soirée, plus délicate d'être moins étendue, et dans le hall à demi vidé, plus près du piano, on peut, plus

attentif, plus concentré, écouter Reynaldo Hahn qui redit une mélodie pour Georges de Porto-Riche arrivé tard. « Il y a dans votre musique, quelque chose de délicat (geste de la main qui semble détacher l'adjectif) et de douloureux (nouveau geste de la main qui semble détacher encore l'adjectif) qui me plaît infiniment », lui dit l'auteur du *Passé* en isolant chaque épithète, comme s'il en percevait la grâce au passage<sup>1</sup>.

Ce portrait si élogieux, si affectueux d'un musicien ne saurait nous étonner, car on ne peut parler de Proust sans mentionner Reynaldo Hahn, son jumeau artistique, celui des compositeurs qu'il a le mieux connus. Leur rencontre se fit en 1894 dans les salons parisiens dont ils étaient tous deux des piliers, au point que certains ont pu les qualifier « d'écrivain et de musicien de salon ». Proche parmi les proches, Hahn fut l'amant de Proust durant les deux années qui suivirent, et, bien que leurs goûts musicaux aient parfois différencié – Hahn en tenait pour Gounod et Massenet, dont il avait été l'élève, tandis que Proust préférait Wagner\* et Debussy –, ils restèrent étroitement liés jusqu'à la mort du romancier en 1922. Durant leur relation amoureuse, ils avaient envisagé d'écrire à quatre mains une *Vie de Chopin* ; et Proust mit Hahn au cœur du roman autobiographique,

---

\* On ne pense pas spontanément à Hahn comme à un wagnérien, bien qu'il ait fait le pèlerinage à Bayreuth en 1892. D'entre les opéras de Wagner, son préféré semble avoir été *Les Maîtres chanteurs*, dans lequel il voit, d'après Vincent Giroud, « un message de tolérance et d'harmonie ». Cf. Vincent Giroud, « Pour Sainte-Beuve : Hahn, Proust et la critique musicale », in Cécile Leblanc, Françoise Leriche et Nathalie Mauriac Dyer (dir.), *Musiques de Proust*, Paris, Hermann, 2020, p. 174.

*Jean Santeuil*, qu'il commença en 1895 sans jamais l'achever. Si aucun de ces projets n'a abouti, les deux amis ont cependant laissé une œuvre commune, *Portraits de peintres*, qui réunit quatre poèmes de Proust, chacun accompagné d'une pièce pour piano de Hahn. De leur duo, Emmanuel Berl a même écrit : « Reynaldo Hahn a été sans doute un des êtres que Proust a le plus aimés. » Et il poursuit :

Quiconque a pu approcher un tant soit peu Reynaldo Hahn le comprend sans peine. Sa conversation avait un grand charme qui ne tenait pas seulement à son talent de musicien et de chanteur, mais à l'étendue de sa culture, à son usage du monde, à un enthousiasme généreux et narquois, dont on subissait aussitôt la contagion, à une disponibilité qui est à la fois un attribut de l'intelligence et une forme de la bonté<sup>2</sup> .

★

Reynaldo Hahn (1874-1947) est né à Caracas dans un milieu fortuné et épris de musique. Son père, Carlos Hahn Dellevie (1821 \*-1912), homme d'affaires issu d'une grande famille juive de Hambourg, était venu au Venezuela aux alentours de 1848. Sa mère, Elena Maria de Echenagucia (1831-1912), était, elle, originaire d'une famille aristocratique basque. Ils eurent une dizaine d'enfants baptisés et élevés dans la religion catholique selon le souhait de leur mère, dont Reynaldo, le benjamin. Celui-ci, qu'on connaîtra

---

\* Ou 1822. L'acte de naissance n'a pas été retrouvé (communication personnelle de Philippe Blay).

plus tard dans les salons mondains comme le « Vénézuélien de Paris », n'a en fait passé que ses quatre premières années à Caracas car, dès 1878, la riche famille Hahn quitte le Venezuela et s'installe à Paris.

L'enfant manifeste des dispositions précoces pour la musique, que ses parents encouragent vivement. Dès l'âge de 6 ans, il se produit en public dans le salon de la princesse Mathilde – et dans celui d'Isabelle II d'Espagne, en exil à Paris<sup>3</sup>. Il y chante par cœur des fragments entiers d'Offenbach, sa mémoire phénoménale lui permettant de s'accompagner lui-même au piano. Entré au Conservatoire de Paris à 11 ans, il y étudie le solfège avec Lucien Granjany, le piano avec Émile Decombes et l'harmonie avec Théodore Dubois et Albert Lavignac. C'est là qu'il rencontre le pianiste Édouard Risler qui devient son ami et avec lequel il entretiendra une longue correspondance. Trois ans plus tard, il reçoit des cours particuliers de composition de Jules Massenet dont il devient le protégé\*, et il connaît le succès avec ses premières mélodies, *Réverie*, et surtout *Si mes vers avaient des ailes*, l'une et l'autre sur des poèmes de Victor Hugo. Il ne cessera plus d'en composer. Il n'a que 16 ans quand Alphonse Daudet, dont il fréquente assidûment le salon, lui commande une musique de scène pour sa pièce *L'Obstacle* et, un an après, le jeune Reynaldo se lance dans l'écriture de son premier opéra, *L'Île du rêve*, « idylle

---

\* Après lui avoir donné des leçons comme élève privé, Massenet l'acceptera dans sa classe de composition au Conservatoire où il aura pour condisciples Gustave Charpentier et Florent Schmitt. Hahn vouera toujours un grand respect à Massenet, qu'il considérait comme son mentor.

polynésienne » (adaptée du *Mariage de Loti*, dû à la plume de Pierre Loti lui-même) à l'exotisme délicat mâtiné d'une sensibilité bien française\*. La même année (1892) voit la représentation de sa pantomime dramatique *Fin d'amour*.

À partir de 1896, Reynaldo fait la connaissance de Sarah Bernhardt, qu'il admire et dont il devient un ami très proche. Il lui consacrera un ouvrage, en souvenir de leurs compagnonnages, *La Grande Sarah* (1930). Introduit grâce à elle dans les milieux du théâtre, il est sollicité pour composer de nombreuses musiques de scène (*Les Deux Courtisanes*, *Werther*, *Angelo*, *Scarron*, *La Vierge d'Avila*, *Méduse...*). En 1902, son opéra *La Carmélite*, sur un livret de Catulle Mendès, est donné à l'Opéra-Comique, mais l'œuvre, malgré une bonne réception\*\*, est éclipsée par le coup de tonnerre du *Pelléas et Mélisande* de Debussy qui secoue au même moment le monde musical.

Déçu, Hahn, délaissant un temps l'opéra, se tourne vers la musique instrumentale. En 1905 a lieu la création publique de sa suite pour ensemble *Le Bal de Béatrice d'Este*, aujourd'hui encore l'une de ses œuvres les plus jouées. Hahn compose également des ballets. En 1910, son ballet-pantomime *La Fête chez Thérèse* entre durablement au répertoire de l'Opéra de Paris. Mais *Le Dieu bleu* (1912) sur un livret de Jean Cocteau et Federico de Madrazo, destiné aux Ballets russes de Diaghilev, pâtit malheureusement des

---

\* L'œuvre sera montée à l'Opéra-Comique en 1898.

\*\* Elle bénéficie de vingt-sept représentations (communication personnelle de Philippe Blay).

succès concomitants de *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy et de *Daphnis et Chloé* de Ravel.

Le compositeur avait été naturalisé français en 1907. En 1914, lorsque éclate la Première Guerre mondiale, il est envoyé à sa demande au front, où sa bravoure est entre autres récompensée par la Croix de guerre. Cela ne l'empêche pas de continuer à composer : une ravissante suite de valse pour deux pianos, *Le Ruban dénoué* (1915) ; un cycle de cinq chansons sur des poèmes de Robert Louis Stevenson, qui sera publié en 1917. Au front encore, il esquisse un opéra, inspiré du *Marchand de Venise* de Shakespeare, qui entrera quelques années plus tard au répertoire du palais Garnier.

La fin de la guerre marque un tournant dans la vie du compositeur :

C'est dans le monde nouveau qui naît pendant l'entre-deux-guerres que la carrière de Reynaldo Hahn va s'orienter vers la musique légère, un peu par accident puisque son opérette *Ciboulette* répond à une commande. Ce gros succès sur un théâtre des boulevards marque le début d'une longue série de comédies en musique (*Le Temps d'aimer*, *Brummell*, *Malvina*), dont deux en collaboration avec Sacha Guitry (*Mozart*, *Ô mon bel inconnu*)<sup>4</sup>.

Œuvre singulière que ce *Mozart*, qui saupoudre la trame musicale de Hahn d'authentiques extraits mozartiens – des fragments pastichés assurant les « fondus enchaînés », selon l'heureuse expression de Philippe Blay. Vaguement inspirée du séjour du compositeur à Paris en 1778, cette commande de Guitry voyait Yvonne Printemps incarner en travesti le

jeune Mozart, avec Guitry en personne dans le rôle d'un Grimm hostile et retors.

En même temps que ces productions légères, Hahn s'attelle à des ouvrages plus sérieux. Ses principaux chefs-d'œuvre instrumentaux voient alors le jour : le *Quintette pour piano et cordes* (1922), la *Sonate pour violon et piano* (1926), le *Concerto pour violon* (1928), le *Concerto pour piano* (1931), le *Quatuor à cordes en la mineur* (1939).

Hahn diversifie ses activités. Il donne des conférences, livre des chroniques dans la presse, multiplie ses prestations comme chef d'orchestre tant en France qu'à l'étranger, obtient la direction musicale des casinos de Cannes et de Deauville. Mais après les années fastes viendront les années noires :

La Seconde Guerre mondiale constitue une nouvelle épreuve pour un homme approchant de ses 70 ans, certes très actif, mais habitué à une vie confortable. Réfugié en catastrophe dans le Midi, il va devoir non seulement subvenir à ses besoins au jour le jour, mais aussi prouver son aryenneté – car si sa famille est catholique, son père est d'origine juive<sup>5</sup>.

À la Libération, il revient à Paris. C'est alors pour lui le temps de la consécration institutionnelle : il est élu à l'Académie des beaux-arts (1945) et nommé directeur de l'Opéra de Paris en juin 1945. Il continue toutefois de composer. Son lumineux *Concerto provençal* est diffusé à la radio en juillet 1945. Quant au troisième acte inachevé de sa dernière œuvre, la comédie lyrique *Le Oui des jeunes filles*,

il sera complété par Henri Busser, et celle-ci sera donnée à l'Opéra-Comique en 1949.

### *L'interprète*

Dès l'âge le plus tendre, le jeune prodige Reynaldo a été, à l'instar de Mozart, amené par ses parents à fréquenter les salons aristocratiques et à s'y produire. On admirait ce bel enfant au charme attendrissant chanter et s'accompagner au piano. Les plus prestigieux salons de la haute société de la Belle Époque – ceux de la princesse Mathilde et de la princesse de Polignac, ceux des comtesses de Guerne et Greffulhe, celui d'Angèle Duglé ou celui de Madeleine Lemaire, entre autres – vont jouer un rôle décisif dans la vie du jeune homme. En effet, « ces cercles, que l'on peut qualifier de fondateurs, lui permettent de constituer un capital de relations qui va fructifier et se diversifier dès le début des années 1890<sup>6</sup> » ; c'est ainsi qu'il se souvient « avoir côtoyé chez Alphonse Daudet un nombre impressionnant de personnalités, parmi lesquelles Leconte de Lisle, Zola, Mallarmé, Augusta Holmès, Madeleine Lemaire, la princesse Mathilde, Adolphe Brisson ou Yvonne Sarcey<sup>7</sup> ».

Il rencontre dans ces salons qui vont être déterminants pour sa formation intellectuelle et artistique la fine fleur des musiciens, des peintres et des gens de lettres. Proust cite parmi les familiers que rencontrait Reynaldo dans le salon de la comtesse Potocka les écrivains Maurice Barrès,

Paul Bourget, Robert de Montesquiou, le peintre et illustrateur Jean-Louis Forain, les compositeurs Gabriel Fauré et Charles-Marie Widor\*. Dans ces salons se donnaient de vrais petits spectacles devant un auditoire réunissant les plus grands noms de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie. On pouvait ainsi dans l'atelier où recevait Madeleine Lemaire, amie de la princesse Mathilde et aquarelliste célèbre pour ses peintures de roses, assister à une saynète jouée par Réjane ou Coquelin, écouter Massenet ou Saint-Saëns au piano, et entendre Reynaldo se faire « l'interprète de ses propres œuvres, parfois en première audition, mais aussi de Mozart, Fauré, Saint-Saëns ou même d'un compositeur amateur comme le comte de Saussine<sup>8</sup> ». Nombreuses sont les caricatures de l'époque qui montrent le Vénézuélien de Paris en frac, cigarette au bec, chantant et s'accompagnant au piano.

Mais Reynaldo n'est pas qu'un chanteur de salon. Il commence aussi à enseigner le chant et va devenir expert en la matière. À partir de 1922, il donne des master classes d'interprétation vocale à l'École normale de musique de Paris\*\*. Très exigeant envers ses élèves, pas toujours tendre en particulier avec les jeunes apprenties chanteuses, il écrira plus tard, non sans humour :

---

\* Marcel Proust, « Le salon de la comtesse Potocka », *Le Figaro*, 13 mai 1904. Parmi les autres écrivains dont Hahn a fait la connaissance dans les salons, mentionnons encore Pierre Loti, Catulle Mendès, Fernand Ochsé, Paul Verlaine.

\*\* Alfred Cortot et Auguste Mangeot avaient fondé l'École en 1919. Hahn y côtoiera Pablo Casals, Jacques Thibaud et Nadia Boulanger.

Je demande un châtement sévère pour les jeunes filles qui chantent mal, quand elles ne sont pas ravissantes ; la peine de mort pour celles qui s'accompagnent elles-mêmes en regardant la musique, sans mettre la pédale ; la peine de mort, précédée de flétrissure publique et de torture pour celles qui s'accompagnent par cœur en faisant de fausses basses et en mettant la pédale tout le temps<sup>9</sup>.

Hahn a aussi fait acte de pédagogue, nous laissant un témoignage de ses conseils sur la voix dans son ouvrage *Du chant*, qui rassemble les neuf leçons données à l'Université des *Annales* en 1913-1914. Il s'y attache à corriger les défauts les plus répandus, évoquant, « parfois très précisément, les fautes d'interprétation, les licences, les mauvaises traditions ou les innovations calamiteuses<sup>10</sup> ».

Si l'on ne peut pas dire qu'il a mené une carrière de pianiste à proprement parler – ne donnant pas de récital devant le grand public et préférant faire des quatre mains ou accompagner chanteurs et instrumentistes devant un auditoire choisi –, Reynaldo Hahn s'est fait connaître comme brillant chef d'orchestre. Fervent mozartien, on l'avait remarqué dès 1903 pour son interprétation de *Don Giovanni* dans la version originale en italien. Trois ans plus tard, invité au festival de Salzbourg aux côtés de Gustav Mahler – qui y dirige *Les Noces de Figaro* – et de Felix Mottl, il renouvelle l'expérience. Il écrit alors dans une lettre à son ami Édouard Risler : « Je suis le plus jeune chef invité à Salzbourg : me voici classé parmi Hummel, Mottl,

Mahler et M. le Professeur Richard Strauss... C'était hier la "première". Délire, délire<sup>11</sup> ! » Par la suite, il contribuera « à la redécouverte du répertoire mozartien dans une certaine authenticité, débarrassé des scories ajoutées au XIX<sup>e</sup> siècle, et ses interprétations éclairées des œuvres lyriques françaises firent la réputation de sa direction musicale<sup>12</sup> ». Dans les années 1930, il dirige notamment *La Flûte enchantée*, *L'Enlèvement au sérail* et *Les Noces de Figaro*. Cette activité lyrique lui vaut un rayonnement qui dépasse les frontières de la France. Il voyage beaucoup comme conférencier ou chef d'orchestre, en Europe (Londres, Hambourg, Rome, Bucarest...) et même jusqu'en Égypte.

### *Le critique*

L'étendue de sa culture jointe à une grande sensibilité littéraire fait de Hahn compositeur un critique averti. Il tient régulièrement des chroniques musicales au fil des ans dans divers journaux : *La Presse* (1899), *La Flèche* (1904-1905), *Femina* (1908-1910), *Le Journal* (1909-1914), *Excelsior* (1919-1921), *Le Figaro* (1933-1945)\*.

Modéré dans ses opinions, il ne s'emballe jamais, sauf peut-être pour *Messenger*, « objet d'une admiration totale<sup>13</sup> », et pour Saint-Saëns, qu'il proclame « l'un des plus grands musiciens de tous les temps et de tous les

---

\* Les chroniques du *Figaro* ont été rassemblées dans deux recueils : *L'Oreille au guet* (1937) et *Thèmes variés* (1946).

pays<sup>14</sup> ». Quels que soient les sujets abordés, ses avis sont toujours nuancés par l'humour et formulés avec brio. Certes il s'exprime surtout sur l'art lyrique et sur la danse, mais il lui est arrivé de faire le compte rendu de concerts de musique instrumentale, et même de s'interroger sur des sujets plus théoriques, comme la place et le rôle de l'art dans la société.

Mozart et ses opéras trônent au sommet de son panthéon. Il apprécie fort Gounod mais ne goûte guère Tchaïkovsky, conforme en cela aux canons esthétiques de l'époque qui ont tendance à juger le Russe trop sucré. Cet esprit cosmopolite, ce polyglotte accompli est indifférent aux modes et aux chapelles ; il passe aussi bien en revue musiques savantes du répertoire qu'œuvres dites légères. C'est un grand amateur de Johann Strauss, de Franz von Suppé, de Charles Lecoq et de Gabriel Pierné. En matière d'opérettes d'ailleurs, « la culture et les goûts de Hahn [...] sont largement internationaux. Anglophile et anglophone, il présente à ses lecteurs, dans *Femina*, *Le Mikado* de Gilbert et Sullivan, à une époque où les *Savoy Operas* étaient inconnus en France<sup>15</sup> ». En somme, Hahn a été le chroniqueur de l'effervescence musicale de son temps dans un style piquant qui n'avait rien à envier aux autres plumes de son époque.

Restent les mal aimés. Parmi les « points aveugles » que mentionne Vincent Giroud, il y a Satie, la musique baroque et l'opéra italien. Hahn considère Satie comme un fumiste, il juge le baroque (Monteverdi, Lully, Rameau) ennuyeux

par ses longueurs et trop uniforme\*, et l'opéra italien, notamment le vérisme, souvent superficiel, vulgaire ou puéril<sup>16</sup>. Ajoutons à la liste une certaine musique savante épigone de la Seconde École de Vienne, particulièrement hermétique, qu'il était loin d'apprécier – et dont il appréciait encore moins les promoteurs. Ces derniers lui rendaient la pareille, le taxant d'académisme. Ce à quoi Hahn répliquait « en retournant le compliment : ce sont les chapelles modernistes qui sont académiques ». Lui au contraire avait toujours « mené campagne contre les cénacles austères où l'on préconisait ce qu'on appelait *la pureté de l'art*, et ce qui n'était en réalité que le pédantisme, la stérilité laborieuse, le dogmatisme étroit et féroce<sup>17</sup> ».

« Je ne suis pas croyant et je ne suis pas crédule », [...] écrivait Reynaldo Hahn au lendemain d'une enquête menée par un quotidien sur l'intérêt des mouvements d'avant-garde, dont on commençait à parler dans les années 45. « Soyons sur nos gardes, ajoutait-il, et défions-nous d'être des gogos. »<sup>18</sup>

Déclaration faite à Bernard Gavoty, sur laquelle celui-ci renchérit : « Les actions de groupe et le panurgisme inquiétaient à juste titre l'un des hommes les plus subtils que j'aie connus<sup>19</sup>. »

---

\* Hahn a néanmoins envisagé un temps d'écrire un ouvrage sur Lully, et il a participé à l'édition critique des œuvres de Rameau chez Durand sous la direction de Saint-Saëns (communication personnelle de Philippe Blay).

*Le compositeur*

Comme Philippe Blay le rappelle<sup>20</sup>, Hahn « est éclectique dans ses activités professionnelles [...], dans ses fréquentations – qui vont de la société huppée du faubourg Saint-Germain à celle des promenoirs de music-hall –, dans ses intérêts intellectuels et artistiques – où se côtoient Michel-Ange et la chanson vénitienne », ainsi qu’il a été dit plus haut lorsque a été évoqué Hahn chanteur, chef d’orchestre et critique. C’est la même variété qu’il manifeste en tant que compositeur par « sa production même – où l’on trouve aussi bien un mystère médiéval (*Pastorale de Noël*) qu’une revue en deux actes (*Une revue*)<sup>21</sup> ». De fait, Reynaldo Hahn a exploré tous les genres musicaux en génial touche-à-tout, s’essayant même à l’oratorio. Quant au style, il serait pour Philippe Blay d’une rare constance « dans son attachement à une langue classique, dont aucune “nécessité intérieure” ne le pousse à transgresser les principes » ; et le musicologue de citer Hahn, intimement attaché « à la pureté de la forme, à la grâce et au charme de l’accent, à la vérité nette et sans outrance<sup>22</sup> ». L’on ne peut que souscrire à cette dernière observation, comme on va tenter de le montrer en analysant quelques-unes des œuvres du compositeur\*.

Commençons par les mélodies. Les premières mélodies de Hahn, celles qui demeurent sans doute les plus

---

\* Celles qui ont ma préférence.

chantées aujourd'hui, datent d'une époque où la mélodie française semblait encore chercher sa voie. Le génie du jeune Reynaldo va tirer profit de ces hésitations. Son aisance dans le domaine lui vient d'une perspicacité littéraire peu commune conjugée à une sensibilité à fleur de peau. La mélodie forme le terrain privilégié où s'épanouit son sens de la miniature\*. Dans « Chanson d'automne », par exemple, qui appartient au cycle des *Chansons grises* (1893), sur des poèmes de Verlaine, le compositeur procède par touches délicates, par impressions discrètes. À l'écoute, on se laisse envahir par des images diffuses sur lesquelles la musique paraît vagabonder en douces volutes, le trois pour deux du piano entretenant par intermittence son sortilège romantique.

Mais l'esthétique change du tout au tout avec les *Études latines* (1900), sur des poèmes de Leconte de Lisle. S'appuyant sur des notes répétées, « Nèere » impose sa lente scansion. Dans ce travail de marqueterie, une souple modalité dessine une mélodie aux contours sinueux. Une pulsation immuable, une harmonie transparente : c'est la même atmosphère qui ennuage « Lydé », avec les mêmes répétitions incessantes qui bâtissent de vastes portiques s'accordant parfaitement à l'unité de forme et de proportions. De tout ce cycle émanent force et sérénité selon une démarche qui ne vise en rien à l'effet pour l'effet. La qualité de la musique vient de sa flexibilité, de son naturel, d'une pureté à l'antique dénuée de tout geste académique.

---

\* Il en est de même dans ses pièces pour piano.

*L'Île du rêve* : coup de génie d'un compositeur d'à peine 17 ans que cet opéra narrant un amour exotique. Dans cet univers teinté d'onirisme prévalent les attitudes contemplatives. Jusqu'alors, c'était par les formules cadentielles propres à la tonalité fonctionnelle dont ils ponctuaient leur partition que les compositeurs avaient coutume de faire ressentir l'écoulement du temps. Ouvrant l'opéra, « Ô pays de Bora-Bora » (acte I, scène 1) signe un renversement esthétique : Hahn y arrive, par le seul biais de l'harmonie, à installer un hors-temps qui délivre l'auditeur du sentiment de durée. Balancements insolites des accords, douces répétitions obsédantes : le compositeur multiplie les procédés qui tendent à affaiblir le couple tension-détente de la cadence tonale traditionnelle tout en conservant à cette dernière son caractère conclusif. Épisode étonnant, où la musique, cet art du mouvement, se fige en des poses statiques. Nul besoin, pour que l'instrumentation soit efficace, d'un orchestre fourni où puissent se mêler couleurs et tessitures, s'entrechoquer *solì* et *tutti*. Non, l'orchestre de Hahn est tout en retenue. Le thème, d'une enfantine candeur, semble serpenter, accompagné par les guirlandes mélancoliques des bois en tierces parallèles que les rosales de la harpe rendent plus suaves encore. Et, merveille d'équilibre, les instruments ne couvrent jamais les voix, qui sont toujours traitées avec plasticité.

Le même chatoisement se retrouve par la suite avec le « Que ton chagrin soit bercé par nos chants ! » (acte I, scène 5). Là encore, l'impression de calme résulte de la juxtaposition de séquences harmoniques contemplatives.

L'itinéraire harmonique a beau être capricieux – le compositeur enchaînant des accords de neuvièmes de dominante, chacun utilisé pour sa couleur –, l'effet perçu est celui de vastes étendues d'immobilité se succédant les unes aux autres. Et ce statisme se voit encore renforcé par les pédales tenues et les échos de modalité propres à chaque plage.

Plus loin, avec le prélude de l'acte II (« Or, Adam que venait de bercer un long rêve »), l'écriture tire vers le pastiche néobaroque. Mais la simplicité du vocabulaire harmonique n'est qu'apparente. Certes les accords parfaits de trois sons sont bien là, mais la façon peu conventionnelle avec laquelle Hahn les enchaîne les situe quelque part entre Couperin, Gluck... et Gounod. Tout juste après, le compositeur démontre sa science du contrepoint : on quitte le baroque pour la période classique, puis la romantique en une longue métamorphose continue. En quelques mesures, avec une concision extrême dans le choix des moyens, Hahn a parcouru un siècle et demi.

Ce talent de caméléon, on le retrouve dans *Le Bal de Béatrice d'Este*, une Suite composée en 1905 pour une formation un peu insolite : instruments à vent, deux harpes et piano. La solennité un brin compassée de l'« Entrée pour Ludovic le More » est minée par les amples glissandos de harpe, caresses qui adoucissent l'âpreté naturelle des vents en homophonie. Hahn y revisite à sa façon la musique ancienne : bourdons, balancements, changements crus de couleurs, harmonies de plus en plus incertaines jusqu'à la réexposition du thème initial, tout cela dessine une géométrie

archaïsante. Musique acide, sans être acerbe. Elle découpe une tranche de passé dans une étoffe inimitable, mélange singulier de naïf, de pompeux et de magistral.

L'indication de caractère qui ouvre la « Promenade » d'*Au clair de lune. Conte en musique* pour piano (1892) est : « spirituel et gai ». C'est là, déjà, un bon résumé de la poétique musicale qui sera celle de Hahn compositeur d'opérettes. À condition évidemment de donner à « spirituel » le sens qu'il a dans « trait d'esprit » et qui implique fantaisie, jeu, ironie, légèreté, et même une forme de liberté désinvolte. *Witz* plutôt que *Geist*, donc... Ce charme intime est ce qui permet de comprendre les succès ultérieurs de *Ciboulette*, de *Brummell* et de *Malvina*. Car si Hahn a possédé tous les secrets de la musique légère, il n'était pas pour autant un saltimbanque de music-hall. C'était un musicien racé à l'artisanat impeccable et, toutes gouailleuses qu'elles puissent être, ses mélodies ne sont pas des chansons de cabaret.

« Spirituel et gai » est à coup sûr une appréciation qui convient à une partie de la production de Hahn. Cependant, il ne faudrait pas croire que cette facette du compositeur épuise les possibilités de son style : Hahn, qui demeure étranger à tout esprit de système, parvient à couler sa pâte sonore dans des creusets de tout type. L'un des premiers traits de sa manière de compositeur, si l'on voulait caractériser celle-ci, serait son sens du dépaysement dans l'espace et dans le temps. L'exotisme couleur locale du *Dieu bleu*, dont le cadre s'inscrit dans une Inde fabuleuse, en est un bon exemple. Et quant à ses promenades à travers les âges, il suffit de citer les évocations baroques de la célèbre mélodie

À *Chloris*, les clins d'œil au Versailles du Grand Siècle de *La Carmélite*, ou le panachage stylistique de son *Mozart* poudré, emperruqué, mais capable aussi d'élans romantiques et postromantiques.

Par ailleurs, l'art de Hahn semble s'épanouir dans deux directions apparemment contraires. Musicien de la nuance et de la transition infime rompu aux aphorismes, il excelle dans la vignette. Et pourtant, dans ses œuvres de dimensions plus importantes, il se montre un maître de l'éloquence et du discours organisé. Or, cet élément de sa personnalité, essentiel si l'on veut prendre à sa juste valeur la mesure de son style, a été quelque peu négligé par les commentateurs, qui n'ont pas compris que l'on pouvait être expert en cohérence tout en donnant le sentiment d'une narration rhapsodique, changeante voire fantasque, parfois erratique, souvent vibronnante. Ce goût de Hahn pour la fantaisie, le fait que sa matière musicale se fasse par endroits capricieuse viennent peut-être de ce don d'improvisateur que ses contemporains lui reconnaissaient.

Les improvisations de salon auxquelles se prêtait Hahn ont d'ailleurs laissé des traces dans ses œuvres. Citons la langueur exquise du deuxième mouvement de son *Concerto pour violon*, la rêverie nonchalante du premier mouvement de son *Concerto pour piano*, noté « modéré, très librement » – et qui porte d'ailleurs le titre d'« Improvisation ». Même dans un opéra comme *Le Marchand de Venise*, lorsque par moments l'orchestre s'embrase, ses élans sont brisés par de brusques changements d'humeur qui paraissent dictés tout autant par la trajectoire des mains sur le clavier

d'un pianiste-improvisateur que par une simple nécessité dramatique.

La musique de Hahn a chez certains la réputation d'être facile. Mais en réalité, ce n'est pas la musique qui est facile, c'est plutôt le compositeur qui écrit sa musique avec facilité, en un jaillissement continu et toujours spontané. Sa facilité, c'est son aisance dans la forme et les lignes, dans la disposition des parties et dans leurs proportions. D'où une musique qui coule de source, qui se laisse entendre sans efforts. Hahn privilégie le plaisir auditif, il s'attache à revisiter la beauté du monde dans l'innocence première de la perception. Lorsqu'il parle de Stravinsky dans son guide d'interprétation vocale *Du chant*, ses paroles semblent en fait tracer un autoportrait inconscient :

De même que Théophile Gautier disait : « Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe », M. Stravinsky pourrait dire : « Je suis un homme pour qui le monde sonore existe. » Il n'est pas une résonance, pas une vibration perceptible qui n'éveille son attention ; une fourchette qui heurte un verre, une canne qui frôle une chaise, le frou-frou d'une étoffe, le grincement d'une porte, le bruit d'un pas, son oreille infallible les perçoit, les décompose avec une sûreté merveilleuse et il y puise une nouvelle idée instrumentale<sup>23</sup>.

Oui, Reynaldo Hahn est un homme pour qui le monde sonore existe. Mais, s'il a exercé ce pouvoir de l'oreille, c'est en hédoniste, sans jamais renoncer au dessin mélodique, aux séductions de l'harmonie, sans – à l'inverse de

Scriabine, Ravel, Szymanowski ou Koechlin – se préoccuper de recherche de couleurs rares ou somptueuses, sans distiller d'accords sophistiqués, sans empiler d'agrégats improbables. Son guide, c'était la quête de la « ligne claire », d'une trame simplifiée, d'une grâce faite d'harmonie, de légèreté et d'élégance. Le grand secret, qu'il aurait hérité de Gounod et de Massenet, serait-il alors celui du charme, dont Jankélévitch disait qu'il était « le pouvoir spécifique de la musique<sup>24</sup> » ? Par ce charme, toutefois, on ne saurait entendre le mignon, le joli, le mignard complaisant, mais le charme au sens de *carmen*, qui désigne en latin le sortilège. Hahn le charmeur est un enchanteur, un sorcier.

Où donc situer Hahn dans la cohorte des musiciens ? L'homme propose une œuvre intrinsèquement classique. Le développement postbeethovénien n'est pas son fort. Ce n'est pas non plus un adepte des formes à sections *alla* Stravinsky. Il préfère pratiquer un travail thématique évolutif qui assure à la fois cohésion, fluidité et renouvellement du discours musical. Bien avant le Groupe des Six, il a été un adepte de la légèreté, il s'est plu à faire souffler un vent de malice et de pittoresque dans la musique. Ami de Cocteau, mais d'une génération antérieure à celle des Six, il ne s'est pas, contrairement à eux, construit en opposition à l'idiome romantique – et en particulier au wagnérisme ; et, loin de rejeter les excès du romantisme, il ne partage pas le goût un peu potache d'Auric ou de Milhaud pour la provocation, ni leur posture antiacadémique. Mieux, en admirateur de Massenet, il est parvenu à faire sien un

romantisme tardif, que cependant il mâtime par instants de réminiscences baroques, de jazz, et même de folklore latino-américain. Par d'autres côtés enfin, Hahn pourrait être un Saint-Saëns égaré au XX<sup>e</sup> siècle : de lui, il a retenu la régularité des carrures, le goût pour les symétries, le sens des proportions ; comme lui, il a ressenti le besoin de clarifier le discours, de décanter l'expression. Or Saint-Saëns vieillissant était déjà taxé de passéisme. Hahn, né quarante ans plus tard, est resté fidèle toute sa vie à la tonalité fonctionnelle et ne s'est jamais préoccupé de nouveauté : « Je tiens l'originalité pour un mérite artistique de second ordre », déclarait-il dès 1914<sup>25</sup>. Son style très personnel, empreint de vocalité généreuse, ne doit rien aux courants musicaux en vogue dans les dernières années de sa vie. Rien d'étonnant, dès lors, qu'il ait été à ce point dédaigné par l'avant-garde des années 1950.

★

*Quand ai-je entendu ou lu le nom de Reynaldo Hahn pour la première fois ? Plongé à l'adolescence dans la Recherche, que l'on m'offrait au fur et à mesure de sa parution en quatre volumes dans la nouvelle édition de la Pléiade, j'ai eu beau en lire consciencieusement les notes, si jamais je suis tombé sur le nom de Reynaldo Hahn, je l'ai certainement oublié.*

*Je me souviens très bien en revanche du mini-scandale que provoqua en 1998, au Conservatoire de Paris, l'épreuve d'examen de la classe d'orchestration. Alain Margoni, le responsable des disciplines théoriques, avait choisi de soumettre aux candidats*

*l'instrumentation d'une page pour piano de Reynaldo Hahn. Il l'avait fait en toute innocence, et surtout à bon droit : le degré de difficulté de l'extrait se prêtait parfaitement à l'exercice ; de surcroît, il n'y avait rien d'absurde – tout au contraire – à confier en vue d'une instrumentation pour un orchestre « Mozart » une page d'un musicien précisément connu comme étant un grand expert de ce compositeur... Le sujet, d'ailleurs, avait été très bien accueilli par celui qui deviendrait mon professeur d'orchestration, Marc-André Dalbavie... mais beaucoup moins par une de ses collègues, représentante typique d'une paléo-avant-garde déclinante, qui avait crié haut et fort sa désapprobation. Reynaldo Hahn, à ses yeux, n'avait pas sa place dans l'histoire de la musique. Le choix qu'avait fait Alain Margoni lui paraissait des plus troubles et dénotait à ses yeux un passéisme réactionnaire. Pour elle, Margoni cumulait tous les soupçons : il avait été en 1959 premier grand prix de Rome « à l'ancienne »\*, et avait commis un En entendant Gounod qui, outre qu'il mettait à l'honneur un compositeur honni par l'avant-garde, semblait par son titre parodiant En attendant Godot tourner en dérision l'un des parangons de la modernité. Conséquence de l'incident et de mon ignorance d'alors : j'ai pensé un temps que Reynaldo Hahn s'était exclusivement adonné à la musique légère.*

*Ma vraie rencontre avec l'œuvre de Hahn s'est faite peu après, tandis que je rédigeais des chroniques pour le mensuel Classica. Comme je manifestais beaucoup d'intérêt pour la musique française de la Belle Époque et de l'entre-deux-guerres, la rédaction*

---

\* C'est-à-dire lorsque le prix était encore décerné par concours et non sur dossier.

*m'a adressé quantité de CD de ce répertoire pour que j'en fasse la critique. C'est à ce moment que j'ai commencé à me familiariser avec la musique du compositeur. Un des premiers disques qui m'ont été confiés était celui que le Quatuor Parisii venait de consacrer à Hahn, et qui comprenait les quatuors en la mineur et en fa mineur du compositeur ainsi que son quintette, avec au piano Alexandre Tharaud. J'ai tout de suite été sensible à l'allant, à la vivacité rythmique, aux hoquets schumanniens de ce quintette.*

*D'autres disques ont suivi. J'ai apprécié le sens inné du texte dont Hahn fait preuve dans ses mélodies, j'ai été séduit par le naturel de sa Romance pour violon et piano (1901), j'ai goûté la malice de sa Sonatine pour piano (1907), hommage aux clavecinistes du baroque français, j'ai été ébloui par le festival de couleurs que propose le lumineux Concerto provençal (1945). L'amateur de chorals de Bach transcrits par Busoni que je suis a été enchanté par son À Chloris, où les basses en octaves imitent un pédalier d'orgue, et dont l'infinie nostalgie fait penser à l'Aria de la Suite en ré de Bach au parcours harmonique analogue. Enfin, le hasard des parutions discographiques m'a fait découvrir son Concerto pour violon, dont le premier mouvement irradie un optimisme qui évoque Mendelssohn, et dont se souviendra Korngold – pour citer deux autres enfants prodiges de l'histoire de la musique.*

*Quelques mois plus tard, un ami pianiste m'a signalé que la médiathèque musicale de la Ville de Paris se trouvait, faute de place, dans l'obligation de se débarrasser de plusieurs lots de partitions. Les habitués de la médiathèque étaient conviés à venir chercher celles qui les intéressaient. Il y avait là principalement de*

*la musique écrite après 1960 aux esthétiques très variées. Mais également du répertoire français plus ancien, et en particulier des partitions de Reynaldo Hahn. J'ai ainsi pu récupérer, parus chez Heugel, le Quatuor à cordes en la mineur et le Quatuor avec piano en sol. Je me suis absorbé dans l'étude de ces œuvres, l'une et l'autre très inspirées, qui opposent un beau démenti au préjugé de superficialité dont pâtit trop souvent Reynaldo Hahn. Avec le recul, cette braderie avait des allures de mise au tombeau avant la résurrection, car une demi-douzaine d'années après on assistait à un véritable Reynaldo Revival.*

*En effet, si la musique de Hahn a connu une éclipse après la mort du compositeur, méprisé par l'avant-garde, oublié de la critique universitaire, rarement diffusé sur les ondes, peu joué en concert sinon par quelques aficionados, le musicien est néanmoins sorti du purgatoire et il connaît une certaine vogue depuis une vingtaine d'années. De nombreux interprètes le mettent à leur programme de concert ou l'enregistrent, des articles lui sont consacrés, des journées d'études et des colloques lui sont dédiés. Et le musicologue Philippe Blay vient d'écrire une biographie de référence du compositeur pour les éditions Fayard.*