

Canadian University Music Review Revue de musique des universités canadiennes

Pascal Huynh. *La musique sous la République de Weimar*.
Collection « Les chemins de la musique ». Paris : Librairie
Arthème Fayard, 1998. 501 p. ISBN 2-213-60078-3 (couverture
cartonnée)

Marc-André Roberge

Volume 20, numéro 1, 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1015662ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1015662ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités
canadiennes

ISSN

0710-0353 (imprimé)

2291-2436 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Roberge, M.-A. (1999). Compte rendu de [Pascal Huynh. *La musique sous la République de Weimar*. Collection « Les chemins de la musique ». Paris : Librairie Arthème Fayard, 1998. 501 p. ISBN 2-213-60078-3 (couverture cartonnée)]. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 20(1), 149–152. <https://doi.org/10.7202/1015662ar>

All Rights Reserved © Canadian University Music Society / Société de musique
des universités canadiennes, 2000

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des
services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique
d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de
l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à
Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

ultime de cet ouvrage : son ouverture sur de multiples avenues de réflexion sur l'époque, la musique et ses principaux acteurs. En effet, l'ouvrage ouvre plusieurs voies nouvelles à l'étude de la musique française de la première moitié du XX^e siècle. Prenons en exemple le thème « musique et propagande : la Maison de la presse de Philippe Berthelot et le rôle de Cocteau et de Cortot », ou encore le cas de Georges Auric (p. 251) et de Louis Durey. Au sujet de ce dernier, l'auteur n'hésite pas à reprocher au musicologue Frédéric Robert la frilosité dont il a fait preuve dans sa courte biographie parue en 1968 (p. 249).

Au delà de ces nouvelles avenues, le livre de Michel Faure met en perspective un courant musical basé sur l'abandon du sublime et sur de nombreuses contradictions, telles l'utilisation de modèles passéistes jumelée à des aspects techniques modernes (p. 187). Certains rapports effectués par l'auteur sont captivants. Notons au passage le rétablissement d'un ordre ancien, soit le rapport entre aristocrates et compositeurs qui définit un système où les compositeurs profitent des commandes faites par l'aristocratie (p. 146). Classe marginalisée par un système social moderne, l'aristocratie soutient alors les changements esthétiques qui profitent à sa survie (p. 53). Dans un même ordre d'idées, l'auteur met en relation l'importance de l'intégration des personnalités musicales maîtres d'œuvre du néoclassicisme dans la vie politique française, par l'intermédiaire du support de l'aristocratie, mais aussi de la classe dirigeante alors en place (p. 150-51). De tels éléments de réflexion nous permettent de considérer qu'il s'agit sans aucun doute d'un ouvrage remarquable qui sort des sentiers battus.

Michel Duchesneau

Pascal Huynh. *La musique sous la République de Weimar*. Collection « Les chemins de la musique ». Paris : Librairie Arthème Fayard, 1998. 501 p. ISBN 2-213-60078-3 (couverture cartonnée).

L'éditeur Fayard continue de combler les nombreuses lacunes dans la littérature en français sur la musique et son histoire, soit en confiant des titres à des auteurs francophones, soit en traduisant des ouvrages existants, le plus souvent de l'anglais. Son catalogue propose maintenant plus de 125 titres. Outre sa collection de biographies de compositeurs et ses nombreux guides du répertoire regroupés sous le titre « Les indispensables de la musique », on retrouve la collection « Les chemins de la musique », qui propose des survols historiques relatifs à des sujets comme le poème symphonique, la symphonie à l'époque romantique, la musique anglaise, la musique en Russie et dans les anciennes républiques soviétiques, la musique au cinéma, l'impressionnisme et l'expressionnisme. Le volume que vient de faire paraître Pascal Huynh, *La musique sous la République de Weimar*, arrive à un moment où la réception en France de la musique allemande du premier tiers du XX^e siècle n'est plus — ou est moins — entachée des nombreux préjugés résultant d'une part des conflits politiques passés et d'autre part des différences esthétiques apparemment irréconciliables entre les deux pays.

L'éditeur décrit Pascal Huynh comme un musicologue et critique; celui-ci ne semble toutefois pas avoir d'affiliation universitaire. Parmi ses publications pertinentes au sujet traité ici, on notera une traduction française d'une sélection de textes de Kurt Weill sous le titre *De Berlin à Broadway* (Paris : Plume, 1993), une contribution au numéro consacré à l'opéra *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* du même compositeur par *L'Avant-Scène Opéra* (juillet-août 1995), ainsi qu'une contribution à l'ouvrage *Emigrierte Komponisten in der Medienlandschaft des Exils, 1933–1945* (Stuttgart : M&P Verlag, 1998). Il prépare maintenant un ouvrage sur la musique pendant le Troisième Reich.

La musique sous la République de Weimar s'ouvre avec un prologue en trois sections portant sur « Tradition et modernité dans l'Allemagne wilhelmienne », qui permet à l'auteur de traiter de compositeurs comme Strauss, Reger et Pfitzner; des Viennois Zemlinsky, Korngold et Schreker; et enfin d'illustrer la synthèse entre tradition et futurisme opérée par Busoni. Le corps de l'ouvrage se divise en 13 chapitres répartis en trois sections. La table des matières détaillée permet de voir la liste des nombreux sujets abordés, généralement sous la forme d'essais de deux à quatre pages, et ce, dans la plupart des cas pour la première fois en français.

La première partie, intitulée « La musique de l'inflation (1918–1924) », décrit le passage de la vie musicale dans une Allemagne effondrée et aux prises avec un climat de guerre civile à la réorganisation des structures de l'enseignement de la musique menée par Leo Kestenberg. On passe ensuite aux « pères spirituels de la Musique nouvelle » que sont Schreker, Busoni et Schönberg, puis au concept de *Neue Musik* et d'expressionnisme, pour terminer avec les attitudes conservatrices telles qu'elles se manifestent chez Pfitzner et à travers le regain de l'antisémitisme.

Dans la deuxième partie, qui porte le titre « La musique de la stabilisation (1924–1929) », Huynh couvre ces sujets peu traités en dehors des ouvrages en allemand que sont la musique utilitaire (*Gebrauchsmusik*) et la « nouvelle objectivité » (*Neue Sachlichkeit*) ainsi que l'opéra d'actualité (*Zeitoper*), représenté principalement par *Jonny spielt auf* de Krenek. Il traite ensuite de la vie musicale, en particulier de ses manifestations dans les grands établissements d'enseignement (Hochschule für Musik) et les maisons d'opéras (Krolloper, Städtische Oper), et de sa description dans la presse musicale de l'époque. La section se termine sur l'étude de la lutte pour les valeurs, celles de la social-démocratie d'une part et du communisme d'autre part, lutte qui s'accompagne de la naissance du « bolchévisme culturel » et d'un concept qui prendra toute son ampleur à partir du début des années 30, la recherche de « pureté biologique ».

La dernière partie, intitulée « La marche vers le Troisième Reich (1929–1933) », correspond à la période marquée par l'effondrement financier qui sape la production d'opéras et se traduit par une « inflation du kitsch et une consommation immodérée de musique légère » (p. 326–27). En plus de traiter des collaborations entre Kurt Weill et Bertolt Brecht d'une part (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*), et entre Paul Hindemith et Gottfried Benn d'autre

part (*Das Unaufhörliche*), l'auteur se penche sur la réception de la musique nouvelle dans les écrits de Theodor Wiesengrund Adorno. Il consacre un chapitre substantiel à la révolution que représentait l'arrivée de la radio comme moyen de diffusion, aux œuvres de type utilitaire comme le *Lehrstück* et le *Schuloper*, de même qu'à la musique prolétarienne des compositeurs marxistes. L'avant-dernier chapitre traite de la musique légère, soit la revue, l'opérette et la musique du cinéma sonore, alors que le dernier chapitre est consacré à la transformation de la démocratie en dictature avec l'ascension du parti nazi.

Huynh fait suivre son texte d'une liste des abréviations des nombreux partis politiques, des associations et de certains périodiques spécialisés de l'époque; d'une chronologie des événements politiques et musicaux; et d'une discographie d'une quarantaine d'entrées, limitée principalement à des titres récents offerts en France. On trouve enfin une cinquantaine d'illustrations, tant des photos sur papier glacé que des illustrations au trait (pages de titre, gravures, etc.), reproduites pour la plupart à partir d'ouvrages récents de Jürgen Schebera, l'historien de la culture de Weimar avec lequel Huynh a eu de nombreuses discussions (p. 12).

Les paragraphes précédents n'ont pu que donner une mince idée de la quantité de sujets que Huynh aborde et qui rendent son ouvrage pertinent. Il s'agit de sujets habituellement boudés par les historiens français, qui les considèrent probablement trop spécialisés apparaître dans des ouvrages généraux. On pourra déplorer que beaucoup de questions soient simplement survolées, mais cela est un risque inhérent à ce type d'ouvrage de synthèse. L'auteur a cependant comblé une réelle lacune dans les connaissances en français, et ce, dans un style clair, factuel et objectif, donc sans avoir cherché à « faire de la littérature », comme cela arrive trop souvent dans le domaine de la musicographie.

La musique sous la République de Weimar s'appuie sur une documentation abondante composée d'ouvrages récents, le plus souvent en allemand; la bibliographie compte d'ailleurs environ 170 livres en plus des quelque 90 articles tirés des principaux périodiques musicaux de l'époque traitée. On trouve aussi plus de 600 notes bibliographiques placées en fin de volume et près de 200 notes explicatives au bas des pages — et c'est là que les frustrations commencent pour qui veut profiter au maximum de l'appareil critique qui supporte le livre. Il est évident qu'on aura voulu éviter de repousser les lecteurs par des notes abondantes, mais ceux-ci doivent malheureusement alterner sans cesse entre la page en cours et la fin du livre. Les notes de bas de page ne sont pas toujours explicatives et nombre d'entre elles sont si brèves qu'elles auraient pu être incorporées au texte. On note une confusion entre les abréviations « id. » et « ibid. » et une utilisation incorrecte du « op. cit. ». Il arrive souvent qu'une note fasse référence à un ouvrage mentionné non pas quelques notes (ou pages) plus tôt, mais dans un chapitre précédent, voire plusieurs chapitres plus tôt. On peut évidemment vérifier si l'adresse complète se trouve dans la bibliographie, mais il arrive souvent que le livre ou l'article n'y figure pas, ce qui oblige alors à parcourir les notes à reculons pendant plusieurs minutes pour

trouver ledit titre. On ne peut que déplorer ces problèmes à une époque où les grandes presses universitaires américaines et anglaises ont donné tant de bons exemples de livres annotés de façon abondante. Les lecteurs, particulièrement les chercheurs, doivent aujourd'hui absorber une telle quantité de littérature spécialisée qu'un éditeur ne devrait jamais ménager les efforts pour faciliter l'accès aux richesses des ouvrages qu'il publie.

Un autre problème de facture réside dans la langue utilisée pour les nombreux titres et les noms d'organismes, d'établissements et d'écoles. On cherchera en vain la logique utilisée : tantôt la traduction française, tantôt l'original allemand, et parfois les deux. C'est ainsi que *Der Jasager* de Weill et Brecht est d'abord mentionné deux fois en français (p. 331, 340) avant d'apparaître en allemand (p. 359). Dans un premier ouvrage en français sur cette période importante de l'histoire de la musique, il aurait été essentiel d'accorder la priorité à l'allemand de façon systématique pour éviter de forcer le lecteur à trouver lui-même le titre d'origine, qui seul permettra de poursuivre la recherche dans les sources. Enfin, l'index est malheureusement limité aux noms de personnes, alors qu'il serait si utile d'avoir un accès direct aux titres de périodiques et d'œuvres ainsi qu'aux noms d'associations mentionnés dans le texte. Un lecteur éprouvera de grandes difficultés à trouver le passage traitant de l'opinion qu'avait Hanns Eisler du périodique *Anbruch* (p. 421-22), qui fait l'objet d'une (trop) brève présentation à l'intérieur d'une section intitulée « Profil idéologique de la presse musicale » (p. 278).

On pourrait multiplier les exemples de difficulté d'utilisation que pose le livre en regrettant que le monde francophone ne dispose pas d'un outil aussi détaillé que le *Chicago Manual of Style*, reconnu comme une référence fondamentale dans le monde de l'édition en Amérique du Nord. Les exigences posées par un ouvrage destiné à servir de référence sur la vie musicale pendant une période aussi riche en noms, en titres et en événements que la République de Weimar sont très différentes de celles qui s'appliquent à un essai ou à un roman. Il arrive malheureusement trop souvent, et depuis trop longtemps, que l'on doive formuler des commentaires semblables au sujet d'ouvrages publiés en France sur la musique. Peut-être ne serait-il pas nécessaire de revenir aussi souvent sur le sujet s'il se trouvait dans ce pays de grandes presses universitaires pour prendre en charge la publication d'ouvrages complexes? Mais il est vrai, comme l'indique la brochure publicitaire de l'éditeur, que le volume paraît dans une collection de « brèves synthèses » sur des périodes de l'histoire qui s'adressent « au grand public, amateur de musique ».

Marc-André Roberge