

Dmitri CHOSTAKOVITCH (1905-1975)

Concerto en do mineur pour piano, trompette et orchestre à cordes

Dmitri Chostakovitch, l'un des trois grands compositeurs russes du 20^e siècle avec Stravinsky et Prokofiev, a écrit dans tous les genres : musiques de films muets, opéras, quinze symphonies, six concertos, musiques de chambre (dont quinze quatuors) et pour piano. Parmi ses influences, citons Tchaïkovski, Borodine, Rimski-Korsakov, Glazounov, Prokofiev et Mahler (particulièrement dans son traitement de l'orchestre).

En 1925, Chostakovitch rejoint l'Association pour la musique contemporaine qui, contrairement à l'Association russe des musiciens prolétaires, tisse des liens avec la musique contemporaine internationale. Il se passionne pour la musique de Berg et du Groupe des Six (les compositeurs Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc et Tailleferre, influencés par les idées de Satie et de Cocteau). Cette musique est largement diffusée dans l'URSS des années 20.

A une période où la pression politique érige le réalisme socialiste comme doctrine esthétique, l'influence du 1^{er} des concertos de Chostakovitch est à trouver en dehors de la Russie, chez ses contemporains occidentaux et chez ses compatriotes exilés: le *Concerto pour piano en sol* de Ravel, qui s'inspire du jazz comme Chostakovitch le fait, le *Concerto en fa* de Gershwin dont on trouve des traces dans son mouvement lent, Rachmaninov, évoqué dans le premier thème du premier mouvement, le *Petrouchka* de Stravinsky dans les mouvements rapides, les 2^e et 5^e Concertos pour piano de Prokofiev, Hindemith...

Plusieurs aspects du concerto de Chostakovitch le situent dans l'esthétique des années 20 : l'humour parfois grotesque dans le 1^{er} mouvement, les références au classicisme avec les citations du thème du *Rondo du sou perdu* de Beethoven et de la *Sonate en Ré* de Haydn dans l'allegro final. Le modèle-même de ce mouvement renvoie au concerto préclassique : le dialogue des deux solistes, les chevauchées impressionnantes en forme de gammes du piano, les octaves énergiques de la trompette.

Au cours des six années précédant la création du concerto, Chostakovitch s'était consacré à la scène et au cinéma. Cela se ressent dans son utilisation de citations et de paraphrases, avec une palette

variée de musiques préexistantes et des changements agités d'un style à l'autre.

Le premier mouvement du concerto s'éloigne de l'introduction pensive en accélérant, l'atmosphère s'anime progressivement avec chaque embrasement du tempo. Le passage constant entre des éléments hétéroclites en crée sa forme et son expression propres. Comme chez Mahler ou Stravinsky, la forme qui se dessine transcende le matériau quel qu'il soit. Le mouvement lent est celui d'une valse méditative, teintée de nostalgie pleine de chagrin, dont la reprise est initiée par la trompette en sourdine. Survient ensuite un bref Moderato, interlude agité qui nous mène avec animation vers le galop final, un Allegro con brio bouillonnant, débridé et humoristique.

Chostakovitch utilise des idées brillantes, une musique de salon burlesque ou des citations du langage musical quotidien. L'humour années 20 devient sous sa plume grotesque, la virtuosité vire à l'obsessionnel, les deux solistes ne dialoguant quasiment pas... La trompette a un rôle original, elle accompagne et commente l'action qui se passe entre le piano et les cordes, créant une distanciation ironique quand elle prend la parole. Elle lance des appels de clairon ou des phrases jazzy suivies de chevauchées tonitruantes et d'intonations dynamiques révolutionnaires. Elle est ambivalente par ses références même : le jazz occidental comme la fanfare militaire.

D'un bout à l'autre de la partition, les citations se succèdent, mêlant époques et styles, le savant et le populaire : la *Sonate Appassionata* de Beethoven, la *Danse d'Anitra* du *Peer Gynt* de Grieg, la *Sonate n°37 en Ré Majeur* de Haydn, le *Kleines Potpourri* de la Kammermusik n°2 de Hindemith, les chansons de rue, et Mahler, dont le Finale de la Troisième Symphonie est cité à la fin du Lento.

Un même plaisir de la citation apparaît dans l'opéra *Lady Macbeth du district de Mzensk* que Chostakovitch termine en même temps qu'il compose son concerto.

La parodie, le grotesque, le second degré sont donc des composantes de ce qui sera la complexité d'un langage artistique confronté à la censure, car la critique dévastatrice du concerto qu'en fait Staline en 1936 met fin aux représentations ; décrit comme "décadence occidentale", cette œuvre sera proscrite et absente des programmes jusque dans les années 50. En conflit avec l'oppression politique qui menace sa créativité, l'artiste est amené à endosser les rôles contradictoires de compositeur du régime et de compositeur d'avant-garde. Son émotion, ses non-dits sont à épier entre les lignes ou entre

les mouvements... Au cœur du concerto, la tendresse mélodique du Lento ne semble-t-elle pas se languir d'un autre monde ?

Ludwig VAN BEETHOVEN (1770-1827) ***Elegischer Gesang (Chant élégiaque)***

De 1804 à 1814, Beethoven vit chez son ami et patron J.B.F. von Pasqualati, un riche marchand, amateur d'art et mélomane, dont la jeune femme Eléonore meurt en 1811. En 1814, Beethoven compose son *Chant élégiaque* dédié "A la mémoire de l'épouse transfigurée de mon honoré ami Pasqualati, de son ami L.V. Beethoven".

L'auteur du texte n'est officiellement pas connu, mais une partie de ces vers provient d'un poème de F. Haug (1761-1829) publié en 1814, "Bey der Kunde von Jacobi's Tod", évocation de la mort du poète Johann Georg Jacobi. Le texte présente la mort de l'être aimé comme le retour à sa patrie céleste.

En mettant ces mots en musique, Beethoven souligne la fonction consolatrice de l'art, ce qui devait parler à la sensibilité artistique de Pasqualati.

Hommage est aussi rendu à l'art. L'élévation, la transcendance qu'opère la musique vaut autant pour apaiser la douleur humaine que pour élever l'âme et glorifier le poète, le musicien, l'artiste. Les paroles résonnent avec l'esthétique de Beethoven : sur un de ses fragments devant servir à une possible 10^e symphonie il écrivait : "Viens, viens, emmène-moi vers la transfiguration".

Sur un sobre accompagnement des cordes, cette pièce aussi courte que poignante alterne entre une peine sereine et une dramatique. De forme ternaire ABA, les sections A en Mi Majeur de style hymnique encadrent une section fuguée en mineur qui s'éclaircit d'un Majeur saisissant sur le mot "céleste". La peinture musicale de ce mot répond à celle du mot "douleur" dans la 1^{ère} partie : en effet, après une douce introduction instrumentale précédant l'entrée du chœur à mi-voix, une rupture dramatique *forte* des ténors vient souligner ce mot. Les basses qui initient l'épisode fugué de la section B sont rejointes par les autres voix, invitant à ce "Qu'aucun œil ne pleure le retour au domicile éternel d'un esprit céleste" dans une ligne mélodique aux subtiles dissonances. Puis, délicatement, l'*Elégie* se termine par la reprise émouvante du début.

Alexander VON ZEMPLINSKY (1871-1942)

Frühlingsglaube et Geheimnis

Von Zemlinsky a été professeur de son ami Schoenberg, ainsi que de Berg et Webern. En 1892, il rejoint la *Tonkünstlerverein* (Société des Artistes-Compositeurs) destinée à faire connaître la nouvelle musique à Vienne. Ses premières œuvres ont été remarquées par Brahms.

Jusqu'en 1902, ses compositions représentent une période d'assimilation, influencée par son professeur J.N.Fuchs et par Brahms. Mais déjà son traitement plus libre de la dissonance le distingue. Wagner l'influencera également, de même que Mahler, notamment pour l'exploration d'une tonalité élargie.

La plupart des œuvres chorales de von Zemlinsky datent de ces années et sont aussi marquées par l'influence de Dvorak. Ses compositions représentent une étape cruciale entre le romantisme tardif (R. Strauss), Mahler et la Nouvelle Ecole viennoise de Schoenberg, Berg et Webern. Sa marque musicale est une écriture claire, colorée et une invention mélodique très personnelle. Compositeur postromantique expressionniste, von Zemlinsky explore les limites de l'harmonie traditionnelle mais n'adoptera jamais le dodécaphonisme. Sa Symphonie lyrique, ses opéras et quatuors sont des œuvres de premier plan (Alban Berg lui rend d'ailleurs hommage avec sa propre *Suite lyrique*).

Frühlingsglaube, écrit en 1896 pour un ensemble instrumental amateur que le compositeur dirigeait (avec Schoenberg au violoncelle) fut interprété par un ensemble choral dirigé par le même Schoenberg. Le printemps et l'amour juvénile sont des thèmes récurrents dans les premières compositions de von Zemlinsky, à l'image de ces deux courts tableaux musicaux pleins de charme poétique: au tendre lyrisme de la première pièce répond l'humour délicat de la seconde, *Geheimnis*, composée également en 1896.

Peteris VASKS (1946-)

Prayer (Lord, Open Our Eyes), The Fruit of Silence

Né en Lettonie en 1946, Vasks, dont la foi baptiste de son père, dans une Lettonie sous l'emprise du régime soviétique, lui ferme les portes du conservatoire, doit endurer la répression d'un régime à l'opposé de ses croyances et convictions artistiques, un régime qui n'approuve pas ses compositions à cause de ses techniques d'avant-garde et des thèmes jugés dangereux : justice, spiritualité, vérité... C'est pourquoi le compositeur s'exile dans la plus tolérante Lituanie où il mène à Vilnius une activité de contrebassiste, puis y étudie la composition au conservatoire de musique.

De retour en Lettonie, Vasks s'engage dans la vie musicale de son pays qu'il soutient activement et mène une activité de pédagogue pour les jeunes générations. Après avoir étudié la composition avec Valentin Utkin à l'Académie de musique de Lettonie dans les années 70, il est professeur de musique dans plusieurs villes et dès 1989 enseigne la composition à l'école de musique Emīls Dārziņš à Riga.

Ses nombreux titres et distinctions parlent d'eux-mêmes pour illustrer à quel point il incarne la culture de son pays. Vasks reçoit quatre fois le *Latvian Great Music Award* : pour *Litene* en 1993, pour *Distant Light* en 1998, pour la 2^e symphonie en 2000, et en 2021 pour son 6^e quatuor. En 2002, Vasks est sénateur honoraire de l'Académie de la Culture de Lettonie, en 2016 il reçoit le *State Cultural Award of the Republic of Latvia* et en 2019 le *Honorary Diploma of the Latvian President*.

Son style musical des débuts rappelle celui de Bartók et Chostakovitch. Son processus créateur ira de l'expérimentation sonore et de l'exploration des capacités instrumentales – en lien avec les expériences aléatoires de Lutosławski, Penderecki et Crumb – à une affinité avec le silence et la spiritualité.

Dans ses œuvres on trouve, à côté des techniques d'avant-garde, des inspirations de la musique traditionnelle, des hymnes et des voix de la nature. C'est avant tout une musique de l'expression, qui part des peines individuelles pour aller vers une sorte d'apaisement, d'amour universellement partagé; un besoin de trouver dans l'harmonie musicale celle qui fait défaut à notre monde. Vasks, s'inspirant de la culture et de l'histoire lettone peut ouvertement, passé le temps de la censure, insérer dans ses œuvres les périodes sombres du communisme: ainsi *Litene* (1993) est un chœur qui commémore le meurtre d'officiers lettons lors de l'invasion de l'armée rouge en 1941. Les voix dans le suraigu ou

l'extrême grave illustrent ces moments de terreur.

Le chœur, élément central de la culture lettone, est présent dans son œuvre depuis toujours. Comme pour Mozart, une apparente simplicité voile le fait que sa musique chorale particulière, coloriste, avec des lignes infinies qui explorent une grande étendue de la voix et une multiplicité de manières de chanter, requiert des choristes des qualités vocales autant qu'interprétatives pour rendre l'émotion voulue.

Prayer, une pièce hautement expressive avec des traits contrapuntiques à la Bach, un romantisme parfois agité et quelques dissonances saisissantes, illustre un texte de Mère Teresa adapté par Kathryn Spink. L'œuvre est décrite par Vasks lui-même comme l'unification en trois invocations d'une prière en hommage à la sainte femme.

Une lente et fervente introduction de cordes compose la première invocation du chœur, un sommet musical, amené par une extraordinaire animation des cordes jouant des triolets, une montée du chœur dans des harmonies fantastiques jusqu'à un accord *FFF* avec les soprani dans le suraigu, délivre dramatiquement la deuxième invocation des affamés et des torturés, prière peuplée de violentes dissonances, suivie par la dernière invocation extatique de la foi et de l'amour. Le retour à la calme ferveur se fait sur la supplication "renouvelle en nous ton esprit" illustrée par un unisson choral suivi d'une conclusion orchestrale faisant référence au matériau introductif, pour terminer sur un glissando de contrebasse qui atteint le réconfort de l'accord final.

The Fruit of Silence, également sur un texte de Mère Teresa, est de ces pièces qui semble nous guider, qui s'adresse à nous tout naturellement. Vasks la décrit comme une très silencieuse méditation. Ce sont cinq lignes d'un texte épuré, rythmé par cinq répétitions des mêmes mots en début de phrase, comme cinq étapes menant du silence à la paix. Traduites musicalement par un équilibre parfait entre les lignes horizontales du chœur et le contrechant affectif des violons, entre les larges arpèges que se partagent cordes et voix, elles forment une harmonie musicale et recueillie de bout en bout. Un adagio qui débute à la limite du silence, évolue jusqu'à son apogée puis s'éteint: une pièce d'un seul souffle qui tend à tisser un moment de parfaite communion, baignée dans ses harmonies luxuriantes. Cette même communion n'est pas sans rappeler les dernières mesures orchestrales de *Prayer*, quand une modulation à la Fauré délivre l'ultime souffle apaisé. Née dans la douleur, chargée du fardeau de l'histoire baltique, la musique de Vasks apporte lumière et réconfort.

Emmanuel Junod

