

LSI 2018

Peter MAXWELL DAVIES — « Eight Songs for a Mad King », théâtre musical pour voix d'homme & ensemble (1969)

Né à Salford, près de Manchester, Peter Maxwell Davies entame ses études à l'Université de Manchester et au Royal Manchester College of Music (aujourd'hui Royal Northern College of Music) parmi un groupe exceptionnel d'étudiants, dont les compositeurs Sir Harrison Birtwistle et Alexander Goehr (fils du chef d'orchestre Walter Goehr qui avait été élève de Schoenberg), le pianiste John Ogdon et le trompettiste Elgar Howarth. En 1953 ils fondent le groupe New Music Manchester afin de jouer leurs propres œuvres, la nouvelle musique européenne et les « classiques » du XXe siècle, notamment la musique de la Seconde école de Vienne. Parmi la programmation du seul concert londonien du groupe (le 9 janvier 1956) se trouve la Sonate pour trompette (écrite pour Howarth), très bien reçue par la presse. Après Manchester, Maxwell Davies poursuit ses études à Rome avec Goffredo Petrassi. De 1962 à 1964, il est Harkness Fellow à l'Université de Princeton sous la direction de Roger Sessions, Milton Babbitt et Earl Kim. De retour en Grande-Bretagne, il poursuit sa carrière de compositeur et chef d'orchestre. En 1964, il fonde avec ses anciens collègues de Manchester la première des deux Wardour Castle Summer Schools (sur le modèle des Cours d'été de Darmstadt) pour jouer, étudier et encourager la musique récente. En 1967, Maxwell Davies, Sir Harrison Birtwistle, le clarinettiste Alan Hacker et le pianiste Stephen Pruslin fondent leur propre ensemble, les Pierrot Players (ainsi nommé en hommage au Pierrot lunaire de Schoenberg), ce qui leur permet d'expérimenter, entre autres choses, avec le théâtre à petite échelle. De cette collaboration résultent les œuvres néo-expressionnistes frappantes de la première partie du parcours de Maxwell Davies : Revelation and Fall, Missa Super L'Homme Armé, Vesalii Icones et, surtout, Eight Songs for a Mad King. En même temps, il présente ses grandes œuvres à un public plus large (pas forcément réceptif à une telle musique), par exemple, Worldes Blis, « vaste méditation symphonique »

(selon les mots de Paul Griffiths) que le compositeur dirige lui-même dans le cadre des BBC Proms, et son premier opéra Taverner à la Royal Opera House de Londres. À partir du début des années 1970, Maxwell Davies vit et travaille dans les Orcades, au nord de l'Écosse, dont le paysage et la culture sont une source d'inspiration pour des œuvres majeures telles que *Black Pentecost*, *Image*, *Reflection*, *Shadow* et *The Lighthouse*. C'est également dans les Orcades qu'il rencontre le poète George Mackay Brown, qui inspirera plusieurs œuvres et rédigera pour le compositeur plusieurs textes et livrets, dont *Into the Labyrinth*, *Westerlings*, *Solstice of Light*, *The Beltane Fire* et l'opéra de chambre *The Martyrdom of St. Magnus*. Il fonde à Kirkwall en 1977, un festival annuel, le *St. Magnus Festival*, qui est devenu l'un des plus importants festivals de musique contemporaine (placée dans un contexte artistique plus large) au Royaume-Uni. Le déménagement de Maxwell Davies dans les Orcades provoque aussi un changement de démarche et de style : il commence à réfléchir sur et réinterpréter les grandes formes de la tradition tonale. En 1973 il entame un cycle de symphonies (dont le paysage « orcadien » est, avec les symphonies de Sibelius, la source d'inspiration majeure) qu'il poursuivra jusqu'à la fin de sa vie. La création de la Première symphonie a lieu en 1978 à Londres avec le Philharmonia Orchestra sous la baguette du jeune Simon Rattle.

En plus de son travail avec son propre ensemble, *The Fires of London* (il a en effet refondé sous ce nom les *Pierrot Players* en 1970 et en a pris, seul, la direction), avec lequel il effectue des tournées mondiales pendant vingt ans, il tisse des liens très étroits avec certains ensembles aussi bien en tant que chef d'orchestre que compositeur : le Philharmonia et le Royal Philharmonic Orchestra à Londres, le Philharmonique de la BBC à Manchester et le Scottish Chamber Orchestra à Édimbourg. Pour ce dernier il compose une série de dix *Strathclyde Concertos* destinés aux solistes de l'orchestre. Un autre projet ambitieux est un cycle de dix quatuors commencé au début du nouveau millénaire pour le Quatuor Maggini et enregistré par le label Naxos (et, par conséquent, surnommé les « *Naxos Quartets* »). Les dimensions extramusicales de ces quatuors offrent une sorte de bilan des intérêts de Maxwell Davies à travers sa vie créative : la politique (No. 3), le paysage des Orcades (No. 5), la musique de la Renaissance (No. 8), etc.

À côté de ses travaux auprès des musiciens professionnels, Maxwell Davies s'est engagé auprès des amateurs et des jeunes. Entre 1959 et 1962, il est professeur en

lycée à Cirencester, à l'ouest de l'Angleterre. Cette expérience l'amène à souligner régulièrement l'importance de la formation musicale pour tous. Même quand, en 2004, ce républicain fervent accepte le poste de « Master of the Queen's Music » (Maître de musique de la Reine), c'est l'occasion, dit-il, de dénoncer une tendance politique à l'austérité qui mène droit à des réductions budgétaires pour les arts en général et la musique dans les écoles britanniques en particulier. Tout au long de sa vie, il compose des œuvres pour les jeunes et pour les gens de communautés particulières (notamment en Écosse), expressions musicales d'un lieu donné : Five Klee Pictures, Songs of Hoy, Kirkwall Shopping Songs, l'opéra pour enfants Cinderella, entre autres. The Hogboon (2015) pour chœurs d'adultes et d'enfants et orchestre professionnel, basée sur un conte folklorique des Orcades, est sa dernière œuvre majeure.

Il est directeur artistique de la Dartington Summer School of Music entre 1979 et 1984, où il dirige des cours en composition. En 1987 il est anobli avec le titre de « Knight Bachelor » et en 2014 la Reine le fait « Companion of Honour ». Pendant la dernière décennie de sa vie, il est professeur invité à la Royal Academy of Music à Londres.

« Eight songs for a mad King » (Huit chansons pour un roi fou) représente un sommet dans l'œuvre de Peter Maxwell Davies. Un sommet, en même temps que l'un des plus gros scandales de la carrière du compositeur, qui était pourtant déjà connu à l'époque comme l'enfant terrible de la scène musicale britannique. Au reste, la volonté de choquer se retrouve à tous les étages de cette œuvre emblématique des expériences performatives des années 1960.

Maxwell Davies l'écrit pour les Pierrot Players, un ensemble modelé sur l'effectif du Pierrot lunaire de Schönberg (dont elle reprend quelques techniques vocales), qu'il a fondé avec Harrison Birtwistle en 1967 dans le but d'explorer notamment le théâtre musical. Le sujet de ce cycle de chansons est pour le moins scabreux, dans cette Angleterre pétrie de monarchie – il confine même au crime de lèse-majesté. S'appuyant sur un livret de Randolph Stow, il convoque la figure de George III pour une saisissante représentation de la folie. Le roi fou, qui régna sur le gigantesque empire britannique de 1760 à 1820, y est dépeint reclus auprès de ses oiseaux, s'efforçant de leur apprendre à chanter. L'œuvre est du reste une expérience

scénique acide, puisque l'ensemble instrumental est mis en cage, pour incarner les pauvres passereaux (le percussionniste endossant le rôle du garde chargé de surveiller Sa Majesté).

Non content de s'attaquer ainsi à la figure d'un monarque, Maxwell Davies n'hésite pas à parodier et détourner quelques monuments de la musique – de ceux qui sont intrinsèquement associés à l'histoire et à la culture de son pays, à commencer par le Messie de Haendel, que le roi George adorait. Une partie du matériau musical est d'ailleurs inspirée du répertoire de l'orgue mécanique du roi George lui-même. Ces huit chansons offrent ainsi l'un des plus beaux et des plus aboutis spécimens du langage délibérément polystylistique de Peter Maxwell Davies, qui emprunte avec une insolence jubilatoire à une grande variété de langages et de traditions pour mieux les dévoyer.

Chacune des huit chansons sont autant de saynètes durant lesquelles on suit quelques aventures imaginées par l'esprit dérangé du roi : une rencontre avec une sentinelle, une promenade ponctuée d'un mirage, une conversation avec une jeune femme bien élevée, une transatlantique pour prendre sa retraite en Amérique, une conversation avec une reine fantôme, un bal à Windsor... À la fin, cédant à la violence de sa folie, le roi prononce sa propre mort.

Il est à noter qu'Eight Songs for a Mad King marque également un tournant dans la carrière du compositeur : à la fin des années 1960, Maxwell Davies s'installe dans les Orcades – petit chapelet d'îles au nord de l'Écosse, où il demeurera jusqu'à sa mort – et s'assagit peu à peu au cours de la décennie suivante. Il revient vers une forme de néoclassicisme tout en se fondant dans l'establishment – au point d'être anobli par la reine (qui le convertira aux bienfaits de la monarchie) et de devenir son maître de musique.

Claude DEBUSSY — « Clair de lune » en ré bémol majeur pour piano, CD 82, L. 75 (1890)

Claude DEBUSSY — Sonate n°3 en sol mineur pour violon & piano, CD 148, L. 140 (1917)

Né à Saint-Germain-en-Laye, le 22 août 1862; mort à Paris, le 25 mars 1918. Il était issu d'une famille de modestes commerçants, et ne reçut aucune éducation générale sérieuse. Mais il se fit remarquer par ses dons musicaux, et entreprit des études de piano avec Mme Mauté de Fleurville (ancienne élève de Chopin) et fut admis au Conservatoire de Paris dès l'âge de dix ans. Il devait y passer douze années dans les classes de Marmontel (piano), Lavignac (solfège), César Franck (orgue), et Guiraud (son vrai « maître » pour la composition) : ces années lui procurèrent une solide formation musicale. Entre-temps, le jeune Debussy fut engagé comme « pianiste privé » chez la baronne von Meck, la riche protectrice de Tchaïkovski, à Moscou; ces séjours en Russie, prolongés par des voyages en Italie, puis en Autriche, lui apportèrent la culture générale qui lui manquait. En 1884, la cantate l'Enfant prodigue — son deuxième essai au concours pour le Grand Prix de Rome — lui ouvre les portes de la Villa Médicis : il y abrégera son séjour, ne supportant ni l'académisme de cet établissement ni les verdicts de l'Institut scandalisé par ses « envois ». En 1887, il s'installe définitivement à Paris, qu'il ne quittera plus guère, et y vit des années impécunieuses mais intellectuellement les plus enrichissantes : fréquentation des « Mardis » mallarméens, amitié avec Pierre Louÿs, rencontres de Verlaine, Laforgue, Huysmans, ainsi que de peintres, dit « impressionnistes », qui ne seront pas sans l'inspirer. En 1888, premier voyage à Bayreuth dont il reviendra « follement wagnérien » (mais pas pour longtemps) et, en 1889, révélation des musiques d'Extrême-Orient à l'Exposition universelle. En 1894, première audition, triomphale, du Prélude à l'Après-midi d'un faune marquant l'entrée dans la « vie publique » et qui, jusqu'à la création en 1902 de Pelléas et Mélisande, consacra la célébrité du compositeur, en même temps que l'amélioration de sa situation matérielle. De cette période, qui voit notamment l'éclatant succès des Nocturnes aux Concerts Lamoureux, datent aussi les premières compositions notables pour piano. Suivront, à partir de 1903 et dans l'aisance procurée par un deuxième mariage, les grandes années entièrement vouées au travail : œuvres pour l'orchestre (dont la Mer) mais également de la musique vocale, et beaucoup de musique pour piano. Vers 1910, premières atteintes d'un cancer qui, malgré deux opérations, terrassera le musicien peu avant la fin de la Première Guerre mondiale : mais, dans la souffrance, Debussy n'aura cessé d'écrire, en particulier des œuvres de chambre (les trois

Sonates). Dans ce même domaine de la musique de chambre, le compositeur se sera montré peu prolifique, avec le seul Quatuor à cordes de sa trentième année, ainsi qu'une courte pièce d'une éblouissante maîtrise, *Syrinx* pour flûte. Que soit également mentionnée l'existence d'un Trio de jeunesse, récemment découvert et qui ne manque pas de mérites.

Avec le *Clair de lune*, la pièce la plus connue de la Suite bergamasque pour piano seul, composée en 1890, nous pénétrons dans un univers nouveau. Ce premier grand paysage musical debussyste constitue un digne pendant de la mélodie du même nom figurant dans le premier recueil des *Fêtes galantes*. Sa tendresse rêveuse, sa poésie évanescence, ensorcelante, ne renient point leurs sources, que l'on trouvera dans l'*Andante* de la Première Symphonie de Borodine ou, davantage encore, dans le *Nocturne* de son second Quatuor. Le jeune Debussy avait eu l'occasion d'entendre des œuvres de la nouvelle école russe durant l'Exposition universelle de 1889. Cependant, *Clair de lune* annonce aussi l'avenir, tant par sa thématique — on y entend même fugitivement le fameux motif de cinq notes du *Prélude à l'après-midi d'un faune* et de *Nuages* — que par son écriture instrumentale, qui laisse prévoir celle des *Estampes* et des *Images*.

Lorsqu'il compose sa troisième et dernière Sonate, celle pour violon et piano, Debussy n'est plus qu'un malade qui s'éteint lentement. C'est en février-mars 1917, à Arcachon, qu'il peut enfin, au prix de grands efforts, terminer sa partition. Elle doit sans doute à ces pénibles circonstances de ne pas donner l'impression d'équilibre et d'aisance des deux précédentes Sonates. L'inspiration, en revanche, n'en paraît que plus riche de fantaisie, et le langage d'un pathétisme inhabituel. D'autre part, un commentateur aussi avisé qu'Harry Halbreich peut affirmer que «par l'harmonieuse fusion des deux instruments, Debussy égale les réussites miraculeuses de Mozart ou de Brahms de la Sonate en sol». La première audition en fut donnée par le jeune violoniste Gaston Poulet, le compositeur (dernière apparition publique) étant au piano, le 5 mai 1917 à la salle Gaveau, à Paris. L'œuvre fut éditée par Durand l'année même. Elle comporte trois mouvements.

Ludwig van BEETHOVEN — Sonate « Clair de lune » n°14 pour piano en do dièse mineur, op. 27:2 (1801)

Né à Bonn, le 16 (ou 17) décembre 1770; mort à Vienne, le 26 mars 1827. Son père Johann, ténor à la Chapelle de l'électeur de Cologne, le voulait « enfant prodige » comme Mozart et, après des études générales fort sommaires, le contraignit à une formation musicale d'un rythme effréné; à neuf ans, il était confié à Christian Neefe, organiste de la Cour, — son premier maître sérieux; à quatorze ans, Beethoven était deuxième organiste de la chapelle électorale. Envoyé à Vienne pour y travailler avec Mozart (mais leur rencontre fut infructueuse), il en revint pour s'inscrire en 1789 à l'Université, et y étudier la littérature et la philosophie allemandes. Il quitta définitivement Bonn pour Vienne en 1792, — y travaillant avec Haydn, puis avec Albrechtsberger et Salieri. À l'époque, Beethoven est un mondain et se fait apprécier comme pianiste et improvisateur. Mais sa personnalité est forgée et, hormis une série de voyages à Nuremberg, Prague, Dresde et Berlin, il ne quittera pratiquement plus Vienne à partir de 1796. Les premières années y sont heureuses; toutefois, en 1802, le drame éclate — une surdité naissante — que traduit un document poignant, le « testament d'Heiligenstadt ». L'idée de suicide hante le musicien, — qu'il surmontera par la pleine conviction de sa mission artistique. Mais, irrémédiablement, le mal s'accroîtra et, en dépit d'une célébrité devenue universelle — visites de Rossini, de Schubert, de Weber, du tout jeune Liszt —, le compositeur, muré de silence, sombrera dans la misanthropie. En 1824, la Missa Solemnis et la Neuvième Symphonie connaissent un triomphe qui le laisse indifférent. À partir de 1825, Beethoven ne cesse d'être malade, mais, conscient de l'œuvre accomplie, semble trouver un apaisement; il mourra deux ans plus tard victime d'une double pneumonie, pendant un violent — et symbolique — orage. À ses obsèques, un cortège de vingt mille personnes, — parmi lesquelles Schubert. Ses restes seront exhumés et transportés au Cimetière central de Vienne, aux côtés de Mozart... Il nous paraît tout à fait présomptueux de définir en quelques lignes l'essence du génie beethovénien, qui « a donné l'exemple de tous les dépassements et a si bien agrandi les formes traditionnelles qu'elles paraîtront éternelles et capables de contenir toute invention musicale à venir » (Roland de Candé). Relevons simplement que, placée à la

charnière des XVIIIe et XIXe siècles, l'œuvre transcende le classicisme et porte en elle tout le romantisme : cependant elle dépasse également cette alternative, dans laquelle on est trop tenté de l'enfermer. Ce qui se vérifie particulièrement avec la production de chambre. L'éclatement du cadre formel et tonal de la forme sonate — que l'on observe de même dans les œuvres pour piano — précipite une évolution qui bouleverse les schémas établis et les idées reçues pour telle ou telle époque, telle ou telle sensibilité.

« Sonate pour piano quasi una fantasia en ut dièse mineur, alla Damigella comtesse Giulietta Guicciardi » : écrite en 1801 à la suite de la Sonate en mi bémol majeur, elle fut publiée à la même date — mars 1802 — chez Cappi, à Vienne, avec le même numéro d'opus, — op. 27 n° 2 pour celle-ci. Toujours comme la Sonate en mi bémol majeur, sa dénomination Quasi una Fantasia est authentique. La dédicace, en revanche, subit une modification : il est probable que les deux œuvres furent adressées d'abord à la princesse Joséphine von Liechtenstein; puis seule la Sonate op. 27 n° 1 conserva cette dédicace, et l'op. 27 n° 2 fut offert à la jeune Giulietta Guicciardi, que Beethoven s'était mis à aimer avec passion (sans espoir de réciprocité). Quant au titre « Clair de lune » dont cet op. 27 n° 2 fut affublé, et qu'il a conservé définitivement, il fut inventé par le poète Ludwig Rallstab, qui connaissait le musicien et qui écrivit les paroles de plusieurs lieder de Schubert. Toutes les légendes ont couru : Rallstab lui-même déclara que la Sonate évoquait une promenade nocturne, « au clair de lune », sur le lac des Quatre-Cantons; les contemporains de Beethoven l'appelaient « Sonate de la tonnelle », prétendant que le compositeur l'avait écrite sous une tonnelle. Holz aurait reçu les confidences de Beethoven : l'Adagio — premier mouvement — aurait été improvisé près du cadavre d'un ami (mais quel ami ?), et Liszt, à son tour, devait surnommer l'Alléretto — second mouvement — « une fleur entre deux abîmes ». Autre avatar enfin, — plus récent : la Sonate « Au clair de lune » suscita un film avec le pianiste Paderewski... Pour revenir à plus de sérieux, voici quel fut le jugement porté par l'« Allgemeine Musikalische Zeitung » le 30 juin 1802 : « L'opus 27 n° 2 ne laisse absolument rien à reprendre, cette fantaisie d'une unité parfaite est sortie d'un seul coup, inspirée par un sentiment nu, profond et intime, et pour ainsi dire taillé d'un seul bloc de marbre. » Beethoven, toutefois, semble avoir été plus sceptique : « On parle toujours de la

sonate en ut dièse mineur ; j'en ai écrit moi-même de meilleures, ainsi la sonate en fa dièse est bien autre chose », déclarait-il plus tard à son élève Czerny.

L'œuvre n'est « quasi una fantasia » ni par ses structures formelles (même débiter par un mouvement lent n'était pas exceptionnel à l'époque), ni par la multiplicité de ses tempos ou sa versatilité tonale : de ces points de vue, l'op. 27 n° 1 méritait davantage le qualificatif. Ici, la « fantaisie » provient essentiellement du sentiment d'improvisation que suscite l'admirable premier mouvement, qui n'obéit à aucune forme précise, dont « le chant s'épanouit librement, tour à tour à la surface ou dans les profondeurs de la trame musicale » (André Boucourechliev); et Beethoven improvisateur fait à nouveau merveille dans les tourbillons du Presto conclusif, — mais, cette fois, d'une tout autre manière, selon des moyens complètement différents. Les trois mouvements s'intitulent successivement : Adagio sostenuto. Allegretto, Presto.

Claude DEBUSSY — « Syrinx » pour flûte seule, CD 137, L. 129 (1913)

Né à Saint-Germain-en-Laye, le 22 août 1862; mort à Paris, le 25 mars 1918. Il était issu d'une famille de modestes commerçants, et ne reçut aucune éducation générale sérieuse. Mais il se fit remarquer par ses dons musicaux, et entreprit des études de piano avec Mme Mauté de Fleurville (ancienne élève de Chopin) et fut admis au Conservatoire de Paris dès l'âge de dix ans. Il devait y passer douze années dans les classes de Marmontel (piano), Lavignac (solfège), César Franck (orgue), et Guiraud (son vrai « maître » pour la composition) : ces années lui procurèrent une solide formation musicale. Entre-temps, le jeune Debussy fut engagé comme « pianiste privé » chez la baronne von Meck, la riche protectrice de Tchaïkovski, à Moscou; ces séjours en Russie, prolongés par des voyages en Italie, puis en Autriche, lui apportèrent la culture générale qui lui manquait. En 1884, la cantate l'Enfant prodigue — son deuxième essai au concours pour le Grand Prix de Rome — lui ouvre les portes de la Villa Médicis : il y abrégera son séjour, ne supportant ni l'académisme de cet établissement ni les verdicts de l'Institut scandalisé par ses «

envois». En 1887, il s'installe définitivement à Paris, qu'il ne quittera plus guère, et y vit des années impécunieuses mais intellectuellement les plus enrichissantes : fréquentation des « Mardis » mallarméens, amitié avec Pierre Louÿs, rencontres de Verlaine, Laforgue, Huysmans, ainsi que de peintres, dit « impressionnistes », qui ne seront pas sans l'inspirer. En 1888, premier voyage à Bayreuth dont il reviendra « follement wagnérien » (mais pas pour longtemps) et, en 1889, révélation des musiques d'Extrême-Orient à l'Exposition universelle. En 1894, première audition, triomphale, du Prélude à l'Après-midi d'un faune marquant l'entrée dans la « vie publique » et qui, jusqu'à la création en 1902 de Pelléas et Mélisande, consacrera la célébrité du compositeur, en même temps que l'amélioration de sa situation matérielle. De cette période, qui voit notamment l'éclatant succès des Nocturnes aux Concerts Lamoureux, datent aussi les premières compositions notables pour piano. Suivront, à partir de 1903 et dans l'aisance procurée par un deuxième mariage, les grandes années entièrement vouées au travail : œuvres pour l'orchestre (dont la Mer) mais également de la musique vocale, et beaucoup de musique pour piano. Vers 1910, premières atteintes d'un cancer qui, malgré deux opérations, terrassera le musicien peu avant la fin de la Première Guerre mondiale : mais, dans la souffrance, Debussy n'aura cessé d'écrire, en particulier des œuvres de chambre (les trois Sonates). Dans ce même domaine de la musique de chambre, le compositeur se sera montré peu prolifique, avec le seul Quatuor à cordes de sa trentième année, ainsi qu'une courte pièce d'une éblouissante maîtrise, Syrinx pour flûte. Que soit également mentionnée l'existence d'un Trio de jeunesse, récemment découvert et qui ne manque pas de mérites.

Syrinx est une page brève, merveilleusement poétique, pour flûte seule (que les flûtistes du monde entier ont, pour cette seule raison, annexée à leur répertoire) : elle fut, à l'origine (1913), écrite par Debussy comme musique de scène pour la pièce de Gabriel Mourey, Psyché. La flûte chante au souffle du dieu Pan exhalant son dernier soupir. Pour caractériser l'arabesque debussyste où prend naissance sa mélodie, Harry Halbreich, a fourni ce commentaire savant : « Géotropisme est le nom donné au phénomène qui fait graviter les racines des plantes vers le centre de la terre. Géotropisme positif est l'expression qui sert à désigner cette attraction vers un centre de gravité, alors que géotropisme négatif désigne la tendance des tiges à s'éloigner

du centre de la terre. On évoque ici la signification symbolique des motifs floraux et végétaux de l'Art nouveau... Beaucoup des motifs typiques en arabesque de Debussy paraissent mus par une force descendante; des phrases comme celles extraites de *Syrinx*, sont indiscutablement une contrepartie musicale des motifs décoratifs passés de l'Art nouveau à l'impressionnisme». Comment pourrait-on, de plus subtile façon, replacer cette si courte pièce dans un mouvement artistique de si belle ampleur?

Guillaume CONNESSON — « Disco-Toccata » pour clarinette & violoncelle (1994)

Guillaume Connesson, né en 1970, est actuellement un des compositeurs français les plus joués dans le monde. Des commandes sont à l'origine de la plupart de ses oeuvres (Royal Concertgebouw Orchestra, Philadelphia Orchestra, Orchestre National de France...) ainsi Pour sortir au jour commande du Chicago Symphony Orchestra (2013) ou Les Trois Cités de Lovecraft (co-commande du Netherlands Philharmonic Orchestra et de l'Orchestre National de Lyon). Par ailleurs sa musique est régulièrement interprétée par de nombreux orchestres (Brussels Philharmonic, Orchestre National de France, National Symphony Orchestra, Cincinnati Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra,...)

Il remporte une Victoire de la Musique en 2015 ainsi que le Grand Prix de la Sacem en 2012. Sa discographie comprend entre autres deux monographies de musique de chambre et deux monographies symphoniques chez Deutsche Grammophon. La première *Lucifer* a obtenu le Choc Classica et la deuxième *Pour sortir au jour* de nombreuses récompenses critiques comme le Diapason d'Or de l'année ainsi que le Choc Classica de l'année.

Après des études au Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt (sa ville natale) et au Conservatoire National de Paris, il remporte des Premiers prix de Direction de chœur, Histoire de la Musique, Analyse, Electro-acoustique et Orchestration. Depuis 1997 il est professeur d'orchestration au CRR d'Aubervilliers-La Courneuve.

De 2016 à 2018 il est en résidence avec le Netherlands Philharmonic Orchestra ainsi qu'avec l'Orchestre National de Lyon.

De sa « Disco-Toccatà » pour clarinette et violoncelle écrite en 1994, voici ce Guillaume Connesson en dit. « A la musique disco, très en vogue dans les boîtes de nuit à la fin des années 70, ma partition emprunte deux éléments: l'affirmation obstinée de la pulsation rythmique d'une part et certaines formules mélodiques caractéristiques des "riffs" de cordes d'autre part. Mais, loin du modèle de départ, j'ai ensuite intégré ces idées dans une métrique contrariante et je me suis amusé à les développer selon des lois plus "classiques". Le mouvement rapide et incessant m'a fait alors songer à la toccata baroque, où la virtuosité instrumentale devient la principale source expressive. Aussi, comme j'ai toujours été frappé par les nombreux points communs qui rapprochent les musiques populaires d'aujourd'hui et le vocabulaire baroque, je n'ai pu résister au plaisir - et à la provocation - de les mêler tout à fait le temps d'une courte pièce. ».

Pietro LOCATELLI — Sonate « Au talon » n°6 en ré majeur pour violoncelle & clavecin, op. 6 (1737)

Né à Bergame, le 3 septembre 1695; mort à Amsterdam, le 30 mars 1764. Il étudia à Rome, où il se trouvait dès 1711. On a longtemps pensé qu'il avait été l'élève de Corelli, mais cette assertion est aujourd'hui très discutée, — d'autant plus que Corelli mourut en 1713. Jusqu'en 1723, Locatelli se produisit souvent à Rome comme virtuose du violon, et sa renommée ne tarda pas à s'étendre. Nommé musicien du prince de Hesse-Darmstadt en 1725, il se rendit à Venise pour y donner des concerts qui remportèrent un immense succès. Deux ans plus tard, il était à la cour de Bavière, puis, en 1728, il accompagna l'Électeur de Saxe à Berlin où il se fit entendre devant le roi de Prusse. Au cours de ses voyages, il eut également l'occasion de rencontrer un autre grand violoniste, Jean-Marie Leclair, — avec lequel il se produisit au concert. Installé définitivement à Amsterdam en 1729, il devint l'un des animateurs de la vie musicale de la ville : il y donna des leçons, fonda un ensemble

de musiciens amateurs, publia ses œuvres à ses frais, collabora avec les éditeurs Roger et Le Cène à l'édition d'œuvres italiennes. Reconnu par ses contemporains comme un violoniste virtuose exceptionnel, il est parfois appelé aujourd'hui le «Paganini du XVème siècle». Il eut toutes les audaces et toutes les extravagances de Paganini. Son ami, l'éditeur Le Cène, a pu dire de lui qu'il était « habile dans son art et homme de mérite et distingué dans son conduit». Exclusivement instrumentale, l'œuvre de Locatelli se compose de concertos, de sonates en trio, de sonates pour violon et pour flûte, et de caprices pour violon.

Johann Sebastian BACH — Sonate n°1 en si mineur pour violon & clavecin, BWV 1014 (1720)

Johann Sebastian BACH — Aria « Mache dich, mein Herze, rein » pour baryton, cordes & clavecin, BWV 244:65 (1736)

Né le 31 mars 1685, à Eisenach (en Thuringe); mort le 28 juillet 1750, à Leipzig. Illustre représentant d'une longue dynastie de musiciens — le plus ancien exerça au milieu du XVIe siècle — et fils de Johann Ambrosius Bach, flûtiste et altiste à Erfurt, Jean-Sébastien eut lui-même vingt enfants, — dont cinq furent musiciens : Wilhelm Friedmann, dit « le Bach de Halle», Carl Philipp Emanuel, dit « le Bach de Berlin ou de Hambourg », Johann Gottfried Bernhard, organiste à Mulhausen, Johann Christoph Friedrich, dit « le Bach de Buckeburg », et Johann Christian, dit « le Bach de Milan » ou « de Londres ». On connaît peu de choses sur l'enfance de Jean-Sébastien. Très certainement s'initia-t-il à la musique auprès de son père, qui mourut en 1695. Le jeune Bach, qui avait alors une dizaine d'années, s'installa à Ohrdruf chez son frère aîné Johann Christoph, qui l'aida à se perfectionner dans ses études. Installé à Luneburg, en Allemagne du Nord, il se familiarisa avec les maîtres allemands (et notamment Buxtehude qu'il rencontra à Lubeck), avec les musiciens italiens (Vivaldi et Frescobaldi) et les musiciens français (l'on sait qu'il admirait Grigny, Lully, Couperin et Marchand). Nommé organiste de la Neue Kirche d'Arnstadt

en 1703, il y rencontra celle qui devait devenir sa première épouse : sa cousine Maria Barbara. Après avoir quitté Arnstadt pour Mulhausen en 1707, Bach fut appelé en juillet 1708 à la cour de Weimar, où sa réputation d'organiste l'avait précédé. C'est à Weimar qu'il composa ses premières grandes œuvres pour orgue et quelques-unes de ses œuvres pour clavecin. Pour l'excellent ensemble d'instrumentistes et de chanteurs de la cour, il écrivit aussi de nombreuses cantates. Sollicité par la cour de Coethen, Jean-Sébastien abandonna Weimar en 1717. Cette période aura cependant été l'une des plus fécondes de sa carrière, — celle où se confirma le génie de l'organiste et du compositeur de cantates. Le jeune prince d'Anhalt-Coethen, bon musicien, offrit à Bach un petit orchestre, pour lequel il écrivit la plus grande partie de son œuvre orchestrale et ses grandes pages pour clavecin. C'est à Coethen que Bach atteignit le sommet de son art dans le domaine de la musique instrumentale. Mais des dissensions avec le prince le poussèrent à quitter Coethen pour Leipzig où, en mai 1723, il fut nommé Cantor de l'église Saint-Thomas. Leipzig devait être la dernière et essentielle étape de sa vie. Les obligations du Cantor y étaient dures : chargé de l'enseignement des élèves de l'école Saint-Thomas, il était également contraint de composer une cantate pour chaque dimanche et fête, et d'alimenter en musique nouvelle toutes les solennités officielles. Il lui était en outre interdit de manquer à toutes ses obligations. Les démêlés de Bach avec les autorités de la ville sont connus de tous. Il y écrivit cependant ses chefs-d'œuvre de musique sacrée (oratorios et Passions), et grâce à la protection bienveillante de l'Électeur de Saxe, sa Messe en si mineur. Accueilli à Potsdam en 1747 par le roi Frédéric II de Prusse, il dédia au souverain l'Offrande musicale, avant d'entamer la composition de l'Art de la fugue. Devenu presque aveugle, Bach dut subir en 1749 une opération douloureuse qui échoua. Il retrouva momentanément la vue, quelques jours avant de mourir en 1750. Bach, qui sut puiser aux sources de l'Allemagne, de l'Italie et de la France, créa une immense variété de formes architecturales, dans lesquelles il réussit une magnifique fusion de la polyphonie et de l'harmonie. À cet égard, le violon et le violoncelle qu'il utilisa dans sa musique de chambre sont justement traités comme des instruments polyphoniques et harmoniques, et l'on peut affirmer que les nombreuses œuvres de musique de chambre laissées par Bach comptent parmi les pages les plus inspirées qu'il ait écrites.

Le violon fut, pour Bach, l'instrument des plus lyriques épanchements, — celui auquel il a dédié quelques-unes de ses plus belles compositions. Dès sa jeunesse, il pratiqua et aima le violon, mais c'est à Coethen, auprès du prince Léopold, excellent violoniste, que s'ouvrit vraiment à lui le domaine de la musique instrumentale. On peut donc raisonnablement penser qu'il écrivit ses six Sonates pour violon et clavecin entre 1718 et 1722, époque des années heureuses de Coethen.

Il est d'usage aujourd'hui de classer ces sonates dans la catégorie des œuvres pour violon et clavecin, — ce qui sous-entend, dans le sens large du terme, que l'instrument à archet s'impose sur l'accompagnement du clavecin. Or, toutes les copies contemporaines de Bach portent expressément le titre de sonates pour clavecin et violon. Le clavecin n'est donc jamais relégué au simple rôle d'accompagnateur; au contraire, sous la partie de violon, sa main droite est conçue — si l'on veut — comme une seconde partie de violon reposant sur la basse continue confiée à la main gauche, et éventuellement à une viole de gambe. Il y a donc dialogue permanent entre le violon et la main droite du clavier.

Ces sonates (sauf la Sonate VI) sont construites selon le schéma de la sonate d'église — ou sonata da chiesa — de type corellien, avec son alternance de quatre mouvements lent-vif-lent-vif. Bach réussit la synthèse entre les diverses influences qu'il avait subies dans ses années d'apprentissage, puis à Weimar et à Coethen. Il mêle le contrepoint sévère que lui avaient appris les musiciens d'Allemagne du Nord et la mélodie souple et pure qu'il avait découverte chez Corelli, pour créer une polyphonie chantante.

L'aria « Mache dich, mein Herze, rein » pour baryton, cordes et clavecin est tiré de la Passion selon Saint-Matthieu que Bach a exécutée probablement pour la première fois le Vendredi saint 1727. Cette Passion, partition monumentale en deux parties d'inspiration luthérienne, dont l'exécution dure environ 2 heures 45, compte parmi les grandes œuvres de la musique baroque.

En voici la traduction française :

Pare-toi, mon cœur, pour lui ;
Tu vas être le sépulcre où Jésus dort et repose,
Car c'est en toi désormais,
C'est en toi qu'il veut faire sa demeure ;

Monde, adieu, descends en moi,
O Jésus, descends en moi !

Dimitri CHOSTAKOVITCH — Quatuor à cordes n°8 en ut mineur, op. 110 (1960)

Né à Saint-Pétersbourg, le 26 septembre 1906; mort à Moscou, le 9 août 1975. Il se destinait à une carrière au piano, — instrument qu'il pratiqua toute sa vie. Brillant élève du Conservatoire de Leningrad, il suivit les cours de Nikolaïev pour le piano et de Maximilian Steinberg pour la composition. Musicien précoce, il écrivit dès l'âge de dix ans et fît l'émerveillement de ses maîtres du Conservatoire. Les premières œuvres conservées s'adressèrent tout d'abord à lui-même, pianiste-compositeur; mais, dès l'âge de quatorze ans, il composa pour l'orchestre un Scherzo op. 1 et les Deux Fables de Krylov op. 4. Ouvert à toutes les influences de son époque, il fut un musicien d'avant-garde de la jeune URSS, tant par les œuvres qu'il fit jouer que par ses propres partitions. Sa 1^{ère} Symphonie, créée en 1926, séduisit immédiatement des chefs tels que Bruno Walter (qui la donna à Berlin), puis Toscanini et Klemperer. Il découvrit alors les compositeurs majeurs de l'époque : Bartók, Krenek, Hindemith, Honegger, Stravinski, et le Groupe des Six. Ses enthousiasmes des années 30 furent brutalement anéantis par un sévère rappel à l'ordre en 1936, publié dans la Pravda, prenant à partie l'immoralité de son second opéra, Lady Macbeth du district de Mzensk. C'est à cette époque, à la demande d'un organisateur de concerts, qu'il écrivit sa première partition de chambre, la Sonate pour violoncelle et piano, op. 40. A partir de 1939, une chaîne continue, allant même se resserrant dans les dernières années, relie ses quinze Quatuors à cordes, et ne se rompra qu'en 1974, un an avant sa mort. A l'instar de Beethoven, ses premiers quatuors reflètent une prise de connaissance d'un genre particulièrement formel où l'ombre de Haydn (et jusqu'à celle de Tchaïkovski) plane sans détours possibles. Puis, à partir du 5e Quatuor (anticipant la 10e Symphonie, 1953), il fait de cette forme l'antidote de ses obligations de musicien de film (Staline l'admirait dans ce seul domaine !) et de chantre des anniversaires officiels. Il poursuit alors cette série en donnant au quatuor

une puissance quasi-symphonique dont les idées de programme sont évidentes, mais non explicites. Il reprend à son compte le romantisme dramatique d'un Beethoven, tout en ayant assimilé à sa manière les apports de Debussy et de Bartók. De l'École viennoise (de la Suite lyrique de Berg), il ne tirera que des artifices, — un chromatisme abrupt n'étant là que pour créer les antagonismes nécessaires à la progression dramatique de son discours. Ses cinq dernières partitions sont de véritables opéras sans paroles où, successivement, chacun des solistes du Quatuor Beethoven, ses interprètes, se voit attribuer le rôle principal (et la dédicace). Les incondtionnels du sérialisme ont longtemps rejeté l'œuvre de chambre de Chostakovitch qui, sans être novatrice, a réussi la synthèse de deux héritages, — celui, formel et technique, de Beethoven, et celui des deux écoles nationales russes, la première allant de Tchaïkovski à Miaskowski, la seconde, « cosmopolite », de Borodine à Stravinski. De cette dernière, il a adapté le formalisme en créant un style pathétique, ainsi qu'une truculence sauvage, dévastatrice, qui lui est propre. L'ombre de Moussorgski plane également sur les derniers quatuors. Ainsi l'œuvre de chambre de Chostakovitch, longtemps négligée au regard de ses symphonies d'«actualité», s'avère comme l'essentiel de son héritage spirituel. Elle exige un réalisme sonore ainsi qu'une puissance spirituelle peu courante en pays latins, ce qui limite encore sa pénétration occidentale. Son authenticité, tant humaine qu'ethnique, lui permet cependant de faire partie du répertoire des grands ensembles internationaux.

L'histoire veut que ce 8^{ème} quatuor, expressionniste et spectaculaire, ait été écrit entre le 12 et 14 juillet 1960, sous l'impression (pour ne pas dire le choc) ressentie par Chostakovitch pendant sa visite de Dresde. Ses Mémoires, rassemblés par Solomon Volkov, insistent en effet sur le caractère autobiographique de cette partition amère et violente : «On la qualifia d'office de "dénonciation du fascisme". Pour dire cela, il fallait être à la fois aveugle et sourd. Car, dans ce quatuor, tout est clair comme dans un abécédaire. J'y cite Lady Macbeth, la 1^{ère} Symphonie, la 5^{ème}. Qu'est-ce que le fascisme a à voir avec cela?... J'y fais entendre un chant russe à la mémoire des victimes de la Révolution... Dans ce même quatuor, je reprends un thème juif du 2^{ème} Trio... »

Gareth FARR — « Japan », instantané musical pour flûte & marimba (1995)

Compositeur, percussionniste - et drag queen - Gareth Farr est une figure incontestablement colorée de la musique néo-zélandaise, et, qu'elle soit écrite pour un duo de percussions ou pour deux grands orchestres, sa musique reflète sa personnalité – audacieuse et impertinente ou délicate et sensuelle, mais inévitablement, immédiatement attirante. Né à Wellington en 1968, il étudie la composition, l'orchestration et la musique électronique à l'Université d'Auckland et joue régulièrement avec l'Auckland Philharmonia et la compagnie Karlheinz. Des études plus poussées à l'Université de Victoria, Wellington, où il s'est fait connaître pour ses compositions passionnantes, utilisant souvent le gamelan indonésien. Il joua fréquemment en tant que membre de l'Orchestre symphonique de Nouvelle-Zélande avant de se rendre à l'Eastman School de Rochester, New York, où il obtint le diplôme de Master en musique. À 25 ans, il est devenu le plus jeune compositeur en résidence de Chamber Music New Zealand. Depuis lors, ses œuvres ont été interprétées par le New Zealand Symphony Orchestra, l'Auckland Philharmonia, le Wellington Sinfonia, le New Zealand String Quartet et une variété d'autres musiciens professionnels. Gareth Farr est reconnu comme l'un des compositeurs les plus importants de Nouvelle-Zélande.

« Kembang Suling » de Gareth Farr propose trois instantanés musicaux de l'Asie:

1. Bali. Sur l'île magique de Bali, des mélodies de gamelan coulantes s'entremêlent avec le son du suling (flûte de bambou balinaise) pour former des tapisseries colorées. Le marimba et la flûte partent ensemble, leurs sons indifférenciables. Peu à peu, la flûte revendique son indépendance, s'éloignant de plus en plus de la mélodie marimba. Une discussion animée s'ensuit - mais tout est résolu au point culminant.

II. Japon. Les sons envoûtants de la flûte shakuhachi japonaise flottent sur les échos chauds du paysage vallonné.

III. Inde. Des rythmes complexes et des échelles indiennes du sud ont mis les deux instruments dans une course pour voir qui peut surpasser l'autre. Le marimba est

réglé sur un cycle de trois mesures de $5/4 + 5/8 + 5/16$ mais la flûte joue un rythme croisé différent à chaque fois, revenant au schéma du marimba à la fin de chaque cycle.

Claude DEBUSSY — Quatuor à cordes en sol mineur, op. 10, CD 91, L. 85 (1892)

Né à Saint-Germain-en-Laye, le 22 août 1862; mort à Paris, le 25 mars 1918. Il était issu d'une famille de modestes commerçants, et ne reçut aucune éducation générale sérieuse. Mais il se fit remarquer par ses dons musicaux, et entreprit des études de piano avec Mme Mauté de Fleurville (ancienne élève de Chopin) et fut admis au Conservatoire de Paris dès l'âge de dix ans. Il devait y passer douze années dans les classes de Marmontel (piano), Lavignac (solfège), César Franck (orgue), et Guiraud (son vrai « maître » pour la composition) : ces années lui procurèrent une solide formation musicale. Entre-temps, le jeune Debussy fut engagé comme « pianiste privé » chez la baronne von Meck, la riche protectrice de Tchaïkovski, à Moscou; ces séjours en Russie, prolongés par des voyages en Italie, puis en Autriche, lui apportèrent la culture générale qui lui manquait. En 1884, la cantate l'Enfant prodigue — son deuxième essai au concours pour le Grand Prix de Rome — lui ouvre les portes de la Villa Médicis : il y abrégera son séjour, ne supportant ni l'académisme de cet établissement ni les verdicts de l'Institut scandalisé par ses « envois ». En 1887, il s'installe définitivement à Paris, qu'il ne quittera plus guère, et y vit des années impécunieuses mais intellectuellement les plus enrichissantes : fréquentation des « Mardis » mallarméens, amitié avec Pierre Louÿs, rencontres de Verlaine, Laforgue, Huysmans, ainsi que de peintres, dit « impressionnistes », qui ne seront pas sans l'inspirer. En 1888, premier voyage à Bayreuth dont il reviendra « follement wagnérien » (mais pas pour longtemps) et, en 1889, révélation des musiques d'Extrême-Orient à l'Exposition universelle. En 1894, première audition, triomphale, du Prélude à l'Après-midi d'un faune marquant l'entrée dans la « vie publique » et qui, jusqu'à la création en 1902 de Pelléas et Mélisande, consacrera la célébrité du compositeur, en même temps que l'amélioration de sa situation

matérielle. De cette période, qui voit notamment l'éclatant succès des Nocturnes aux Concerts Lamoureux, datent aussi les premières compositions notables pour piano. Suivront, à partir de 1903 et dans l'aisance procurée par un deuxième mariage, les grandes années entièrement vouées au travail : œuvres pour l'orchestre (dont la Mer) mais également de la musique vocale, et beaucoup de musique pour piano. Vers 1910, premières atteintes d'un cancer qui, malgré deux opérations, terrassera le musicien peu avant la fin de la Première Guerre mondiale : mais, dans la souffrance, Debussy n'aura cessé d'écrire, en particulier des œuvres de chambre (les trois Sonates). Dans ce même domaine de la musique de chambre, le compositeur se sera montré peu prolifique, avec le seul Quatuor à cordes de sa trentième année, ainsi qu'une courte pièce d'une éblouissante maîtrise, Syrinx pour flûte. Que soit également mentionnée l'existence d'un Trio de jeunesse, récemment découvert et qui ne manque pas de mérites.

C'est en 1892 que Debussy — il avait atteint la trentaine — entreprit la composition de ce qui resterait son unique quatuor, à peu près en même temps que la mise en chantier du Prélude à l'Après-midi d'un faune. Le rapprochement de ces deux œuvres est extrêmement significatif : tandis que le Faune recèle tant de promesses d'avenir, le Quatuor reste lourd d'un passé encore récemment appris. C'est la première œuvre de véritable maturité artistique ; et c'est en même temps celle dans laquelle Debussy tenait à démontrer la solidité de sa technique, en s'illustrant dans un genre musical que la Société Nationale de Musique venait de glorifier à travers les Quatuors de Franck (1890) et de d'Indy (1891). L'ouvrage eut le privilège d'une création par les soins du fameux Quatuor Ysaye le 29 décembre 1893 à Paris (à la Société Nationale), et d'une publication, dès 1894, par l'éditeur Durand sous le numéro d'op. 10, — le seul jamais attribué à une œuvre du compositeur. L'accueil fut assez froid : la critique, dans son ensemble, fut troublée par les nouveautés de l'harmonie et des sonorités, — Paul Dukas, toujours clairvoyant, étant parmi les seuls à apprécier pleinement les qualités de l'œuvre. Citons ici deux excellents commentateurs : « Sans avoir la rigueur polyphonique et la fermeté structurelle des meilleures compositions du genre, ce premier et unique essai est sans conteste une réussite. Debussy y amalgame avec bonheur des éléments aussi différents que les modes grégoriens, la musique tzigane, le gamelan javanais, les styles de Massenet

et de Franck, sans compter celui des Russes contemporains. Il utilise également avec abondance le principe cyclique cher aux franckistes en reprenant dans chaque mouvement, avec quelques variantes, le thème de départ écrit en sol phrygien...»

Philip GLASS — « Dracula » pour quatuor à cordes (1999)

Né le 31 janvier 1937 à Baltimore dans le Maryland, Philip GLASS est un musicien et compositeur américain de musique contemporaine. Il est considéré comme l'un des compositeurs les plus influents de la fin du XXe siècle. Il est, avec ses contemporains Terry Riley et Steve Reich, l'un des pionniers et l'un des représentants les plus éminents de la musique minimaliste, notamment de l'école répétitive, et de la musique classique des États-Unis.

Si ses premières œuvres (jusqu'en 1974) sont typiquement répétitives et minimalistes, elles montreront, par la suite, une évolution stylistique. Il préférera utiliser, pour les œuvres suivantes, l'expression « musique avec structures répétitives », indiquant que l'aspect répétitif n'est plus prépondérant. Ses dernières œuvres sont très éloignées du courant minimaliste et, actuellement, il se décrit lui-même comme un compositeur classique, rompu à l'harmonie et au contrepoint, ayant étudié Jean-Sébastien Bach, Ludwig van Beethoven et Franz Schubert.

Il a composé des œuvres pour ensemble, des opéras, des symphonies, des concertos, des musiques de film et des œuvres pour soliste.

Glass compte de nombreux amis parmi les artistes, écrivains, musiciens et chefs d'orchestre, dont Richard Serra, Chuck Close, Doris Lessing, Allen Ginsberg, Errol Morris, Bob Wilson, JoAnne Akalaitis, John Moran, les acteurs Bill Treacher et Peter Dean, Godfrey Reggio, Ravi Shankar, Linda Ronstadt, Paul Simon, David Bowie, Patti Smith, le chef d'orchestre Dennis Russell Davies, et le musicien Aphex Twin, qui ont tous collaboré avec lui. Parmi ses collaborateurs récents peuvent être cités ses amis de New York, Woody Allen et celui de Montréal, Leonard Cohen.

Il a été nommé aux Oscars et aux Golden Globes dans la catégorie « meilleure musique », pour les films *The Hours* et *Chronique d'un scandale*.

Dracula est la bande originale du film Dracula (1931) de Tod Browning, composée par Philip Glass en 1999. La musique, composée pour un quatuor pour cordes, est interprétée par le Kronos Quartet.

Lorsque le film Dracula avec Bela Lugosi sort sur les écrans en 1931, les techniques de postsynchronisation sont insuffisantes pour permettre d'ajouter une bande son musicale. Ainsi, le film ne possède qu'une introduction musicale, durant le générique d'ouverture. En 1998, Philip Glass fut commissionné pour composer une musique accompagnant le film. Le quatuor Kronos Quartet interpréta l'œuvre sous la direction de Michael Riesman.

Sur ce projet, Glass indique : « Le film est considéré comme un classique. Je sentis que la musique devait évoquer le monde du XIXe siècle - pour cette raison je décidais qu'un quatuor pour cordes serait le plus évocateur et le plus réaliste. Je décidais de ne pas employer d'effets évidents couramment associés aux films d'horreur. Avec le Kronos Quartet nous avons pu ajouter de la profondeur dans les aspects émotionnels du film. »

Franz SCHUBERT (arr. Harold BIRSTON) — « Le voyage d'hiver (Winterreise) » pour baryton & quatuor à cordes, op. 89, D. 111 (1827)

Né à Vienne, le 31 janvier 1797; mort dans la même ville, le 19 novembre 1828. Avec Mozart, mort aussi jeune que lui, c'est l'un des plus fulgurants génies de l'histoire de la musique. Fils d'un maître d'école violoncelliste amateur (qui eut quatorze enfants, dont cinq seulement vécurent), le jeune Franz eut une enfance modeste mais chaleureusement familiale : dès l'âge de douze ans, il commençait à composer; cette vocation, bien que contrariée par son père qui souhaitait en faire son assistant, fut favorisée par l'apprentissage de l'orgue, du piano, du chant et de l'harmonie près d'un organiste de paroisse qui, rapidement, perçut les dons exceptionnels de son élève. Sa jolie voix le fit admettre dans la Chapelle impériale en 1808, et lui permit d'accomplir des études gratuites au Stadtkonvikt de Vienne. Après ses études

générales, il devint enseignant aux côtés de son père, sans la moindre aptitude pour ce métier. Il continua de composer intensivement, et de produire déjà de hauts chefs-d'œuvre (Marguerite au rouet est de 1814, le Roi des Aulnes de 1815, la Cinquième Symphonie de 1816). En 1818, Schubert quitte définitivement l'école de son père : sa vie s'écoulera désormais à Vienne, entièrement consacrée aux activités musicales, avec les faibles moyens de subsistance que lui procureront quelques leçons, la cession de ses œuvres à des éditeurs voraces et, surtout, la générosité de nombreux amis (qui n'eurent de cesse de secourir celui qui leur dispensait les moments de plus pure délectation musicale avec ses fameuses «Schubertiades»). Atteint de syphilis en 1822, dès lors sujet à des accès de mélancolie ou de désespoir, le musicien n'en lutta pas moins, par un énorme travail, jusqu'au terme fatal; il s'éteignit à l'âge de trente et un ans : enseveli à Währing, son corps fut ensuite transféré au Cimetière central de Vienne, à proximité de celui de Beethoven comme il l'avait désiré. Une grande partie de l'œuvre de Schubert ne fut découverte, exécutée et éditée qu'après sa mort (les symphonies en particulier, au moins dans leur forme définitive). Ce n'est pas tout à fait le cas de la musique de chambre, si souvent écrite à l'intention du cercle familial ou d'amis amateurs, — que le compositeur eut donc l'occasion, le plus souvent, d'entendre de son vivant. Ce «Wanderer» de l'ère romantique — son génie le plus instinctif, ce qui ne signifie pas, comme une légende l'accrédite, le moins cultivé — a laissé une œuvre considérable dont nous ne saurions énumérer ici les divers opus dans différents genres. Pour nous en tenir à la musique de chambre, les derniers Quatuors à cordes, les deux Trios avec piano, le Quintette avec piano (la Truite) et le Quintette à cordes, l'Octuor enfin constituent un florilège de l'expression romantique allemande qu'on ne peut se lasser d'explorer.

En 1827, Beethoven vient de mourir et Schubert, déjà affaibli par la maladie, se doute peut-être qu'il le suivra l'année suivante. C'est dans ces circonstances qu'il compose Winterreise, « voyage d'hiver », sur un recueil de poèmes de Wilhelm Müller.

Pendant hivernal de La Belle Meunière, également sur des poèmes de Müller, Winterreise est sans doute l'œuvre la plus dramatique de Schubert et, à bien des égards, la plus emblématique de son univers. On y suit le Wanderer, ce personnage d'errant qui incarne le romantisme, dans un périple déchirant à travers des paysages

désolés. Il finira par rencontrer la mort elle-même, en la personne d'un vieux mendiant jouant de la vielle. Lorsqu'ils l'entendent pour la première fois, le cycle est un véritable choc pour les amis du compositeur : l'œuvre nous plonge dans des abîmes de souffrances et de désarroi, elle exige des interprètes comme de leur public des cris et des larmes face au destin. À bien des égards, la manière dont Schubert traite certains passages (comme le « Muß selbst den Weg mir weisen », « Je dois trouver mon propre chemin », dans le premier Lied, signifiant la volonté du Wanderer de trouver seul une solution à son mal-être) doit nous ouvrir les yeux : c'est un appel à l'aide, une célébration de l'amitié car, nous dit Schubert, nul ne peut survivre en solitaire...

Ernest BLOCH — « From Jewish Life » pour violoncelle & marimba, B. 54 (1924)

Né le 24 juillet 1880, à Genève; mort le 15 juillet 1959, à Portland (Oregon). Il étudia le violon avec Louis Rey et la composition avec Emile Jaques-Dalcroze à Genève, puis se rendit à Bruxelles sur le conseil de Marsick pour travailler avec Eugène Isaye et François Rasse. Il prit ensuite des cours avec Ivan Knorr à Francfort et Ludwig Thuille à Munich. Il travailla comme chef d'orchestre en Suisse, avant d'être engagé en 1916 aux USA par la compagnie de danse de Maud Ai/an. En 1920-1925, il fut directeur de l'Institut musical de Cleveland, et de 1925 à 1930 du Conservatoire de San Francisco. Dans les années 1930, il revint vivre en Europe occidentale, faisant connaître ses œuvres. Mais la montée de l'antisémitisme le fit revenir aux États-Unis où, de 1942 à 1952, il enseigna à l'université de Berkeley. Subissant l'influence de Richard Strauss puis de Debussy, Bloch affirma rapidement dans sa musique les recherches de ses racines hébraïques, tant dans le choix des sujets (Schelomo, Symphonie « Israël ») que dans les intonations de ses mélodies. Croyant en une dimension philosophique et spirituelle de la musique, il s'est efforcé de transmettre cette foi à ses nombreux élèves. Cependant, à l'exception de quelques œuvres, sa production n'a pas encore réussi à acquérir une réelle popularité.

« De la vie juive » (1924) est un recueil de trois pièces pour violoncelle et marimba où, sans citation véritable, l'esprit juif anime Ernest Bloch : « Il n'est pas dans mon intention ni dans mon souhait, déclare par exemple le compositeur, de travailler à la restauration de la musique juive. [...] Ce qui vraiment m'intéresse est l'esprit hébraïque. Cette âme complexe, ardente, agitée que la bible fait vibrer en moi ».

Edmund ANGERER — Symphonie « des jouets », Hob.II:47 (ca. 1765)

Longtemps attribuée à Joseph Haydn et ensuite à Léopold Mozart, la Symphonie des jouets peut être maintenant, sans risque d'erreur, restituée à son véritable auteur, le moine bénédictin, Edmund Angerer. Mais on ignore encore trop souvent qu'elle fait partie d'un ensemble plus vaste, — une cassation en huit mouvements dont tous font intervenir divers jouets d'enfants, coucou, rossignol, crécelle, trompettes, appeau, ainsi qu'un glockenspiel et une flûte à bec dont les sonorités acidulées s'ajoutent à la trame formée par les violons et les basses, ainsi que les trompettes.

La Marche d'introduction n'offre guère de particularité : ses contours sont nets et bien découpés, sa mélodie facile, son rythme entraînant. Tout aussi décidé, le Menuet qui suit, et son trio, aux sonorités plus feutrées et rythmées par les cordes graves. Avec l'Allegro qui constitue le troisième mouvement, commence la symphonie telle que nous la connaissons. Là encore, c'est le dessin très clair des thèmes qui est le plus frappant, — en particulier le motif initial à la carrure solide. Les divers jouets s'en donnent à cœur joie dans une atmosphère de fête, à peine troublée par quelques accords plus sombres dans la partie centrale. Un autre Menuet, léger et plus long que les précédents, suivi d'un trio à la mélodie particulièrement gracieuse, précède un Allegretto qui a l'allure d'un air de chasse construit sur deux thèmes pleins de fraîcheur. Puis c'est à nouveau un Menuet, mais peu inventif, et son trio plus enlevé, clamé par la trompette. Un Presto le suit, — qui demeure l'une des pages les plus jolies et les plus connues de la partition, avec son thème dont le rythme s'accélère à chaque reprise. Et la cassation se termine comme elle avait commencé, sur une dernière Marche.

Une œuvre que les enfants adorent, mais qu'il faut absolument connaître dans sa version intégrale mettant en valeur une architecture solidement équilibrée.

Antonio VIVALDI — Concerto « Le printemps » en mi majeur pour violon & cordes, op. 8 /1, RV 269 (1725)

Né à Venise, le 4 mars 1678; mort à Vienne, le 28 juillet 1741. Orienté vers la musique par son père violoniste dans l'orchestre de Saint-Marc, il reçut la tonsure en 1693 et fut ordonné prêtre le 23 mars 1703. La même année, il devint maître de violon à l'Ospedale della Pietà, une des institutions d'éducation pour jeunes filles pauvres, orphelines ou abandonnées, qui existaient à Venise. Il fut employé à des titres divers à la Pietà jusqu'en 1709, puis de 1711 à début 1716, de fin 1716 à 1717, et enfin de 1735 à 1740 (non sans s'être engagé en 1723 à composer, à faire répéter et à diriger pour l'institution deux nouveaux concertos par mois). Protégé notamment par Louis XV, par l'empereur Charles VI, par des membres de la haute noblesse et par des dignitaires ecclésiastiques, il voyagea beaucoup, le reste du temps, en Italie et en Europe : Mantoue en 1718, Rome en 1723 et probablement en 1724, Allemagne et Bohême en 1729-1730, Amsterdam en 1738. Il composa une très grande quantité de musiques instrumentale (concertos, sonates) et vocale (cantates, opéras, partitions religieuses), et fut un pionnier du concerto pour soliste, — genre dont il fixa le cadre et qu'il fut le premier à pratiquer pour un très grand nombre d'instruments différents. Peut-être appelé par l'empereur Charles VI dans la perspective de la mort du maître de chapelle impérial Johann Josef Fux, il quitta Venise pour Vienne à l'automne de 1740. Toujours est-il que l'empereur disparut en octobre de cette même année, et que c'est dans la plus extrême misère que le «prêtre roux» — ainsi avait-on surnommé Vivaldi — mourut dans la capitale autrichienne neuf mois plus tard. Parmi les petits chanteurs qui prirent part à son service funèbre à la cathédrale Saint-Etienne se trouvait, en toute probabilité, un garçon de neuf ans nommé Joseph Haydn.

Les quatre concertos formant les Quatre Saisons sont respectivement en mi majeur (le Printemps R. 269), en sol mineur (l'Été R. 315), en fa majeur (l'Automne R. 293) et en fa mineur (l'Hiver R. 297), et adoptent tous la structure tripartite vif-lent-vif, — plus nette au demeurant dans le Printemps et l'Automne que dans l'Été et l'Hiver. Dans sa préface, Vivaldi nota que longtemps avant leur parution, le comte Morzin avait daigné écouter les Quatre Saisons avec bienveillance. Très rapidement, le Printemps connut une vogue spéciale. En 1728, le Concert Spirituel l'avait déjà programmé trois fois. En 1730, à Marly, Louis XV demanda qu'on le lui jouât. En 1765, après la mort de Vivaldi et alors que celui-ci était tombé dans l'oubli, Corrette en réalisa un motet à grand chœur intitulé « Laudate Dominum », et, en 1775 encore, Jean-Jacques Rousseau en réalisa une transcription pour flûte seule.

Vivaldi sut concilier les données descriptives de l'ouvrage avec ses exigences de pur musicien, d'inventeur du concerto classique. Dans l'édition, chaque saison est précédée d'un sonnet explicatif en langue italienne, avec renvoi aux parties correspondantes de la musique. Parfois, deux textes se superposent. Dans le mouvement lent du Printemps par exemple, la partie de violon évoque à un moment donné « le berger endormi », et celle d'alto « le chien qui aboie ». Dans les mouvements vifs, les détails pittoresques correspondent à une succession d'épisodes distincts séparés par le retour périodique d'un thème principal confié à la masse orchestrale et exprimant la nuance dominante du morceau (insouciant gaité du Printemps, langueur accablante de l'Été, danses pour fêter la récolte en Automne, grelottements de froid de l'Hiver), alors que dans les mouvements lents ces détails reflètent la simultanéité de divers événements sonores. L'Allégo initial du Printemps est un modèle de construction et d'élargissement des principes du concerto, avec ses refrains, tutti) au nombre de six (dont le dernier reprenant le premier) encadrant cinq couplets (soli), dont le troisième (celui du centre) le plus violent. Tout aussi significatives sont les tonalités choisies : luminosité de mi majeur, douceur et mélancolie de sol mineur, rusticité de fa majeur, désolation de fa mineur.

Pour parvenir à ses fins, Vivaldi utilise dans les Quatre Saisons les instruments à cordes avec une invention et une ingéniosité sans limites. D'énergiques unissons traduisent les éclairs et le tonnerre du premier mouvement du Printemps (couplet central déjà évoqué), l'orage et la grêle du dernier de l'Été. A noter les effets de légèreté obtenus par les instruments dans l'aigu (oiseaux du Printemps), ou par la

suppression des basses (Largo du Printemps) ; les effets d'attente ou d'aération produits en réduisant l'accompagnement à une seule note tenue, ou à un simple contrechant des basses (chant du coucou du début de l'Été, ou cheminement sur la glace du dernier mouvement de l'Hiver) ; les effets de demi-teinte dus à l'emploi des sourdines (sommeil après la boisson de l'Adagio molto de Y Automne) ; les effets de cordes grattées (veillée auprès du feu du Largo de Y Hiver), — la musique proposant même plus concrètement une placide mélodie de violon (heures tranquilles au coin du feu) et un accompagnement réaliste en pizzicatos (la pluie qui bat au-dehors). A noter aussi les recherches harmoniques. Dans Y Adagio molto de l'Automne (douceur du sommeil après d'abondantes libations), le continue ne fait qu'égrener les notes des accords tenus par l'orchestre ; il n'y a pas de « mélodie », et la partie de chasse qui suit (finale Allegro) déroute par ses chromatismes. Quant à la « scène du froid » du début de l'Hiver, comme celle du Roi Arthur de Purcell, il s'agit bien d'un véritable morceau d'anthologie. A l'audition des Quatre Saisons, la vérité de la peinture s'impose, mais c'est la beauté des sons qui émeut.

Alan RIDOUT — « L'histoire de Ferdinand, le petit taureau » pour récitant & violon solo (1971)

C'est L'Histoire de Ferdinand, livre pour enfants imaginé en 1936 par l'écrivain américain Munro Leaf et illustré par Robert Lawson, que le compositeur britannique Alan Ridout mit en musique en 1971 pour violon accompagné d'un récitant. Ce conte avait déjà inspiré à Walt Disney un dessin animé sorti en novembre 1938 qui avait rencontré un vif succès.

Avec sa vision amusée de l'univers des animaux qui côtoient les hommes, la musique d'Alan Ridout renouvelle la lecture de cette fable touchante. La figure de ce petit taureau rebelle séduit petits et grands, tant elle révèle la vérité sur les correspondances qui unissent hommes et bêtes dans l'accomplissement des désirs et la revendication de soi. Ferdinand rêve d'une vie libre qui évacue toute notion de pouvoir et de domination dont seuls l'amour de la nature et la contemplation de sa

beauté sont les garants. Sa résistance pacifique à toute forme de violence gratuite l'amène à s'opposer au sacrifice rituel de la corrida auquel le destine son éducation. Petit taureau solitaire, Ferdinand aime se réfugier à l'ombre d'un chêne-liège pour admirer les fleurs du pâturage et s'enivrer de leur parfum. Cette disposition à la rêverie inquiète sa maman-vache qui finit par accepter cet enfant singulier. Alors que ses semblables se livrent à des combats agressifs pour prouver leur force dans le but d'être choisis pour les spectacles de tauromachie à Madrid, Ferdinand devenu adulte est doucement songeur. Mais un jour, une piqûre de bourdon le fait réagir, il se met à caracoler et montre combien il est leste et vigoureux devant les yeux ébahis des sélectionneurs qui le recrutent pour la corrida. Le voici dans l'arène madrilène où le cérémonial spectaculaire semble se dérouler sans faille: les picadores munis de leur lance suivis des banderillos, enfin le matador beau et fier, vêtu de son habit de lumière, drapé dans sa cape rouge, l'épée au côté. Mais, en dépit de sa puissance impressionnante, Ferdinand refuse de se battre pour le plaisir cruel des hommes. Soudain, les fleurs qui ornent les cheveux des jeunes filles sur les gradins lui rappellent le temps heureux des pâturages de l'enfance. La résistance de Ferdinand inspire une émouvante compassion aux sélectionneurs qui le ramènent dans sa prairie familière où il retrouve la nature bien-aimée comme source essentielle d'harmonies qui apaisent et réconfortent.

Ainsi, Ferdinand le pacifique met sa malice instinctive au service d'une existence libre face à la férocité aveugle du monde. Ne faut-il pas reconnaître dans cette volonté farouche une critique des pratiques sociales qui ne respectent pas les précieuses valeurs de la vie? Soyons attentifs à la vertu des histoires d'animaux. Connaître les animaux est sans doute une façon exemplaire de mieux connaître les hommes.

Claude DEBUSSY — Trio en sol majeur pour violon, violoncelle & piano, CD 5, L. 3 (1880)

Claude DEBUSSY — Sonate en ré mineur pour violoncelle & piano, CD 144, L. 135 (1915)

Né à Saint-Germain-en-Laye, le 22 août 1862; mort à Paris, le 25 mars 1918. Il était issu d'une famille de modestes commerçants, et ne reçut aucune éducation générale sérieuse. Mais il se fit remarquer par ses dons musicaux, et entreprit des études de piano avec Mme Mauté de Fleurville (ancienne élève de Chopin) et fut admis au Conservatoire de Paris dès l'âge de dix ans. Il devait y passer douze années dans les classes de Marmontel (piano), Lavignac (solfège), César Franck (orgue), et Guiraud (son vrai « maître » pour la composition) : ces années lui procurèrent une solide formation musicale. Entre-temps, le jeune Debussy fut engagé comme « pianiste privé » chez la baronne von Meck, la riche protectrice de Tchaïkovski, à Moscou; ces séjours en Russie, prolongés par des voyages en Italie, puis en Autriche, lui apportèrent la culture générale qui lui manquait. En 1884, la cantate l'Enfant prodigue — son deuxième essai au concours pour le Grand Prix de Rome — lui ouvre les portes de la Villa Médicis : il y abrégera son séjour, ne supportant ni l'académisme de cet établissement ni les verdicts de l'Institut scandalisé par ses « envois ». En 1887, il s'installe définitivement à Paris, qu'il ne quittera plus guère, et y vit des années impécunieuses mais intellectuellement les plus enrichissantes : fréquentation des « Mardis » mallarméens, amitié avec Pierre Louÿs, rencontres de Verlaine, Laforgue, Huysmans, ainsi que de peintres, dit « impressionnistes », qui ne seront pas sans l'inspirer. En 1888, premier voyage à Bayreuth dont il reviendra « follement wagnérien » (mais pas pour longtemps) et, en 1889, révélation des musiques d'Extrême-Orient à l'Exposition universelle. En 1894, première audition, triomphale, du Prélude à l'Après-midi d'un faune marquant l'entrée dans la « vie publique » et qui, jusqu'à la création en 1902 de Pelléas et Mélisande, consacrera la célébrité du compositeur, en même temps que l'amélioration de sa situation matérielle. De cette période, qui voit notamment l'éclatant succès des Nocturnes aux Concerts Lamoureux, datent aussi les premières compositions notables pour piano. Suivront, à partir de 1903 et dans l'aisance procurée par un deuxième mariage, les grandes années entièrement vouées au travail : œuvres pour l'orchestre (dont la Mer) mais également de la musique vocale, et beaucoup de musique pour piano. Vers 1910, premières atteintes d'un cancer qui, malgré deux opérations, terrassera le musicien peu avant la fin de la Première Guerre mondiale : mais, dans la souffrance, Debussy n'aura cessé d'écrire, en particulier des œuvres de chambre (les trois

Sonates). Dans ce même domaine de la musique de chambre, le compositeur se sera montré peu prolifique, avec le seul Quatuor à cordes de sa trentième année, ainsi qu'une courte pièce d'une éblouissante maîtrise, *Syrinx* pour flûte. Que soit également mentionnée l'existence d'un Trio de jeunesse, récemment découvert et qui ne manque pas de mérites.

Son Trio pour piano, violon et violoncelle, en sol majeur, une partition de jeunesse (1879-1880), a été retrouvé récemment, premier ouvrage de musique de chambre écrit par Debussy durant son séjour chez Mme von Meck, et dédié en ces termes à l'éditeur Durand : « Beaucoup de notes accompagnées de beaucoup d'amitiés. » Il est encore situé dans la mouvance franckiste, trahissant également l'influence de Massenet. Toutefois le jeune Debussy prend déjà ses distances par rapport à ses maîtres : une légèreté, un certain sens de la transparence dans l'*Allégo appassionato*, et une originalité rythmique notable dans le *Scherzo intermezzo*. Mais — on l'avouera — le grand Debussy y est encore loin.

Quant à sa 1^{ère} Sonate, celle en ré mineur pour violoncelle & piano, l'œuvre fut écrite d'un seul jet, comme improvisée, de fin juillet à début août 1915 lors d'un séjour à Pourville, devant la mer. L'auteur avait pensé l'intituler *Pierrot fâché avec la Lune*, — comme un hommage à Watteau, ou peut-être à des poètes de son temps, Jules Laforgue ou Albert Giraud (inspirateur du *Pierrot lunaire*). La partition ne parut point sous ce titre, cependant merveilleusement évocateur de ce mélange, très debussyste, d'humour sarcastique et de poésie mélancolique. Elle fut créée le 4 mars 1916 à Paris, et publiée par Durand la même année. Signalons, avant tout commentaire, que le violoncelle détient la partie la plus importante, avec un piano souvent confiné dans un rôle accompagnateur (note manuscrite du compositeur : «Que le pianiste n'oublie jamais qu'il ne faut pas lutter contre le violoncelle, mais l'accompagner»). Il y a trois mouvements : Prologue, Sérénade et Finale.

Oswaldo GOLIJOV — « The Dreams & Prayers of Isaac the Blind » pour clarinette klezmer & quatuor à cordes (1994)

Oswaldo Golijov, né à La Plata en Argentine le 5 décembre 1960, est un compositeur argentin de musique classique travaillant également pour le cinéma. D'une mère roumaine et d'un père ukrainien, il a émigré en Israël, où il a vécu trois ans. Il vit désormais aux États-Unis, près de Boston (MA).

Son œuvre est influencée par la musique klezmer. Il a enregistré plusieurs fois avec le Quatuor Kronos et le clarinettiste David Krakauer. Après avoir composé la bande-originale du film *The Man Who Cried* en 2000, il collabore avec Francis Ford Coppola pour *L'Homme sans âge* en 2007 et *Tetro* en 2009.

Jean SIBELIUS — Nocturne du « Festin de Balthazar » pour flûtes & cordes, op. 51 (1906)

Né à Hämeenlinna (Finlande), le 8 décembre 1865; mort à Järvenpää, près d'Helsinki, le 20 septembre 1957. Après s'être orienté vers le droit, il étudie à l'Institut musical d'Helsinki dirigé par Martin Wegelius (1885-1889), puis à Berlin (1889-1890), et à Vienne (1890-1891). Comme compositeur, il s'impose dans son pays dès 1892 avec *Kullervo*, symphonie pour soprano, baryton, chœurs et orchestre d'après la mythologie finlandaise du Kalevala, suivie en 1893 de la première version du poème symphonique *En Saga*, et en 1896 du cycle de quatre poèmes symphoniques *Suite de Lemminkäinen* (dont le deuxième volet n'est autre que le célèbre *Cygne de Tuonela*). Il participe alors aux revendications autonomistes de sa patrie, grand-duché au sein de l'empire russe, notamment avec *Finlandia* (1899). La Finlande ne deviendra indépendante qu'en 1917. Des sept symphonies de Sibelius, la Première est de 1899, la Deuxième de 1902. En 1904, au terme de sa période « romantico-nationale », le compositeur s'installe à Järvenpää, dans une maison entourée d'arbres, et, dès lors, son art tendra de plus en plus vers l'universalité et le

classicisme, l'intériorité et la concentration : Concerto pour violon (1905), poèmes symphoniques la Fille de Pohjola (1906), Chevauchée nocturne et Lever de soleil (1907), le Barde (1913), Luonnotar (1913, avec soprano), les Océanides (1914), Troisième Symphonie (1907), Quatrième (1911). La Cinquième Symphonie connut trois versions successives (1915, 1916 et 1919), et fut encore suivie par quatre partitions importantes : la Sixième Symphonie (1923), la Septième (1924), la musique de scène pour la Tempête de Shakespeare (1926), et le poème symphonique Tapiola (1926). Les trente dernières années de Sibelius furent silencieuses (une Huitième Symphonie sera terminée, mais détruite).

Sibelius fut essentiellement un maître de l'orchestre, et un des rares très grands compositeurs (sinon le seul) à avoir excellé aussi bien dans le poème symphonique que dans la symphonie. Personnalité complexe, aux affinités plus françaises que germaniques, il fut un perpétuel voyageur (cinq tournées en Angleterre de 1905 à 1921, une aux États-Unis en 1914, nombreux séjours à Berlin, à Paris ou en Italie), et il faut se garder de ne le commenter qu'en termes pittoresques, nationalistes ou mythologiques. Le conservatisme apparent de son vocabulaire tonal (en fait souvent modal) s'inscrit dans un renouveau radical du déroulement syntaxique et de la notion de forme organique. Il s'écarta des formes préétablies, et sut comme peu d'autres, au XXe siècle, synthétiser dynamisme et statisme, — la grande force de sa musique étant que de ses profondeurs statiques, jamais synonymes d'immobilité totale, surgit inexorablement une force motrice considérable.

Belshazzar's Feast (« le Festin de Bal-thazar ») (op. 51) est une musique de scène pour la pièce de Hjalmar Procopé (création au Théâtre suédois d'Helsinki le 7 novembre 1906). La suite d'orchestre, en quatre mouvements, fut écrite l'année suivante : elle représente l'unique tentative de Sibelius d'intégrer à son langage un style orientalisant (la Procession orientale et le Chant de Kadra, en particulier). Le Nocturne — troisième numéro de la partition —, avec son délicat solo de flûte, reste la pièce la plus intéressante.

Dimitri CHOSTAKOVITCH — « Deux pièces » pour octuor à cordes, op. 11 (1925)

Né à Saint-Pétersbourg, le 26 septembre 1906; mort à Moscou, le 9 août 1975. Il se destinait à une carrière au piano, — instrument qu'il pratiqua toute sa vie. Brillant élève du Conservatoire de Leningrad, il suivit les cours de Nikolaïev pour le piano et de Maximilian Steinberg pour la composition. Musicien précoce, il écrivit dès l'âge de dix ans et fit l'émerveillement de ses maîtres du Conservatoire. Les premières œuvres conservées s'adressèrent tout d'abord à lui-même, pianiste-compositeur; mais, dès l'âge de quatorze ans, il composa pour l'orchestre un Scherzo op. 1 et les Deux Fables de Krylov op. 4. Ouvert à toutes les influences de son époque, il fut un musicien d'avant-garde de la jeune URSS, tant par les œuvres qu'il fit jouer que par ses propres partitions. Sa 1^{ère} Symphonie, créée en 1926, séduisit immédiatement des chefs tels que Bruno Walter (qui la donna à Berlin), puis Toscanini et Klemperer. Il découvrit alors les compositeurs majeurs de l'époque : Bartók, Krenek, Hindemith, Honegger, Stravinski, et le Groupe des Six. Ses enthousiasmes des années 30 furent brutalement anéantis par un sévère rappel à l'ordre en 1936, publié dans la Pravda, prenant à partie l'immoralité de son second opéra, Lady Macbeth du district de Mzensk. C'est à cette époque, à la demande d'un organisateur de concerts, qu'il écrivit sa première partition de chambre, la Sonate pour violoncelle et piano, op. 40. A partir de 1939, une chaîne continue, allant même se resserrant dans les dernières années, relie ses quinze Quatuors à cordes, et ne se rompra qu'en 1974, un an avant sa mort. A l'instar de Beethoven, ses premiers quatuors reflètent une prise de connaissance d'un genre particulièrement formel où l'ombre de Haydn (et jusqu'à celle de Tchaïkovski) plane sans détours possibles. Puis, à partir du 5e Quatuor (anticipant la 10e Symphonie, 1953), il fait de cette forme l'antidote de ses obligations de musicien de film (Staline l'admirait dans ce seul domaine !) et de chanteur des anniversaires officiels. Il poursuit alors cette série en donnant au quatuor une puissance quasi-symphonique dont les idées de programme sont évidentes, mais non explicites. Il reprend à son compte le romantisme dramatique d'un Beethoven, tout en ayant assimilé à sa manière les apports de Debussy et de Bartók. De l'École viennoise (de la Suite lyrique de Berg), il ne tirera que des artifices, — un chromatisme abrupt n'étant là que pour créer les antagonismes nécessaires à la

progression dramatique de son discours. Ses cinq dernières partitions sont de véritables opéras sans paroles où, successivement, chacun des solistes du Quatuor Beethoven, ses interprètes, se voit attribuer le rôle principal (et la dédicace). Les inconditionnels du sérialisme ont longtemps rejeté l'œuvre de chambre de Chostakovitch qui, sans être novatrice, a réussi la synthèse de deux héritages, — celui, formel et technique, de Beethoven, et celui des deux écoles nationales russes, la première allant de Tchaïkovski à Miaskowski, la seconde, « cosmopolite », de Borodine à Stravinski. De cette dernière, il a adapté le formalisme en créant un style pathétique, ainsi qu'une truculence sauvage, dévastatrice, qui lui est propre. L'ombre de Moussorgski plane également sur les derniers quatuors. Ainsi l'œuvre de chambre de Chostakovitch, longtemps négligée au regard de ses symphonies d'«actualité», s'avère comme l'essentiel de son héritage spirituel. Elle exige un réalisme sonore ainsi qu'une puissance spirituelle peu courante en pays latins, ce qui limite encore sa pénétration occidentale. Son authenticité, tant humaine qu'ethnique, lui permet cependant de faire partie du répertoire des grands ensembles internationaux.

Ces « Deux pièces » pour octuor à cordes, op. 11, — Prélude et Scherzo — dédiées à la mémoire de Kurchavov en 1925, forment, l'un un hommage à Bach, l'autre un trait sarcastique, prémonitoire de la polka de l'Âge d'or comme des scherzos « sauvages » des 1^{ère} et 2^{ème} Symphonies.