

MUSIQUE DE CHAMBRE B

Dimanche 28 octobre 2007 11h

Strasbourg Cité de la musique et de la danse

John **Storgards** violon

Mihaela **Ursuleasa** piano

Franz Schubert (1797-1828)

Sonatine pour violon et piano en *la* mineur, opus 137 n°2, D. 385

Allegro moderato

Andante

Menuetto

Allegro

Robert Schumann (1810-1856)

Phantasiestücke pour piano, opus 12

Des Abends

Aufschwung

Warum

Grillen

In der Nacht

Die Fabel

Traumes

Ende vom Lied

Kaija Saariaho (née en 1952)

Nocturne pour violon solo à *la mémoire de Witold Lutoslawski*

Edward Grieg (1843-1907)

Sonate pour violon et piano n°3, en *ut* mineur, opus 45)

Allegro molto et appassionato

Allegretto espressivo alla romanza

Allegro animato

Franz Schubert (1797-1828)

Sonatine pour violon et piano en *la* mineur, opus 137 n°2, D. 385

Un Konzertstück, deux *Rondos* respectivement en *la* majeur et en *si* mineur, une *Polonaise* en *si bémol* majeur, voici les seules partitions que Schubert dédia au violon concertant. Ajoutons trois ravissantes *Sonatines pour violon et piano* (D.384, D.385 et D.408) et nous tenons tout le legs du musicien à l'instrument. Du temps de Schubert, il était commun que les compositeurs sachent non seulement utiliser les claviers du pianoforte et de l'orgue, mais également chanter : le compositeur était d'abord un interprète, le propre "artisan" de sa musique ! Schubert ne négligeait pas pour autant l'art du violon. Mais, ces quelques partitions qui n'attirèrent hélas que peu de solistes devaient renforcer sa notoriété et son indépendance financière. En effet, Schubert n'était qu'un aide instituteur, un artiste quasi-inconnu en dehors d'un cercle d'amis, mais dont le catalogue comportait déjà plus de 200 opus, pratiquement tous à l'état de manuscrit !

On sait peu de choses sur la genèse des trois *Sonatines pour violon et piano* composées entre mars et avril 1816. Leur lecture nous indique que Schubert rend un hommage discret au classicisme mozartien. Leur relative facilité d'exécution les destine autant aux professionnels qu'aux bons amateurs. L'auditeur est en effet frappé par leur climat d'insouciance et une écriture proche du lied comme si le violon s'inspirait de voix imaginaires. Après la fraîcheur toute mozartienne de la *première sonate en ré majeur*, la seconde que nous entendons, en *la* mineur, fait appel à une plus grande virtuosité notamment dans la maîtrise des intervalles au violon. La gaieté du début de l'œuvre s'estompe progressivement dans l'*Andante* central dont le thème est une réminiscence d'un *Andante favori* pour piano de Beethoven. Le *Menuet* ainsi que l'*Allegro* conclusif accentuent de plus en plus les ombres mystérieuses quasi-beethovéniennes de la pièce passée dans la tonalité de *la* mineur. Sans jamais avoir osé lui adresser la parole, Schubert qui croisait parfois Beethoven dans les rues de Vienne, rendait ainsi un hommage discret à son illustre aîné.

Les *Sonatines* ne furent d'aucune utilité "matérielle" au compositeur puisqu'elles furent publiées huit ans après sa mort, chez l'éditeur viennois Diabelli.

Robert Schumann (1810-1856)

Phantasiestücke pour piano, opus 12

A l'écoute des *Phantasiestücke* de Schumann, sommes-nous devant une œuvre purement pianistique ? En effet, dans ces pièces, surgissent des "histoires à faire peur" dans lesquelles le fantasque et le bizarre rejoignent le poète et l'enfant. Schumann s'inspire des textes d'Ernst Theodor Wilhelm Hoffman (1776-1822) et pas un instant, il ne quitte son personnage, son "Kreisler", haut en couleurs et amoureux malheureux. Par la suite, il sera l'inspirateur virtuel, entre autres, des fameuses *Kreisleriana*. Schumann fait œuvre d'abord de littérature avant de s'attarder sur les notes du clavier. Peu importe que le pantin soit risible et grotesque car il est fasciné par l'imagination de Hoffman. Dans les vers du poète, il puise ses visions de cauchemar sans se douter, qu'inexorablement, sa passion exclusive qu'il croit le délivrer des contraintes triviales du quotidien, lui fera quitter les chemins de la réalité.

Avec les *Phantasiestücke* composées en 1837, c'est déjà l'histoire du piano de Schumann qui s'achève. En une décennie, de 1829 à 1839, il n'a vécu exclusivement que pour son clavier. Il en a épuisé tous les arcanes avant de se consacrer de manière tout aussi exclusive et dès 1840, au lied. Au sommet de son art, alors qu'il a conquis la femme aimée, qu'il est devenu un directeur de revue estimé, que son œuvre est reconnue, il vacille dans le doute des premiers échecs.

Contemporains des *Davidsbündlertänze opus 6*, les *Phantasiestücke* respirent en apparence une certaine douceur de vivre. Schumann y salue une admiratrice anglaise à qui il dédie le recueil, Anna Robena Laidlaw. En réalité, cette admiration semble avoir été beaucoup plus forte et réciproque qu'il n'y paraît. Schumann y noya sa passion déchirante et interdite pour Clara Wieck en raison de l'opposition farouche du père de celle-ci. Sur le plan musical, il explore à la fois de nouvelles sources littéraires, mais également un matériau harmonique dont il pressent la richesse : "je m'amuse à trouver des formes nouvelles [...] il me semble avoir pénétré beaucoup de mystères" avoue-t-il dans une lettre datée de janvier 1838. Les huit pièces qui composent les *Phantasiestücke* ne forment pas à proprement parler un cycle cohérent. La liberté créatrice s'oppose par principe au cadre strict de la forme, aussi *fantaisiste* soit-elle.

La musique nous "dit" ce que les *Pièces de fantaisie à la manière de Callot* d'Hoffman traduisent avec des mots. Nous entrons dans un univers macabre, découpé en une suite de séquences, de plans sonores, de ruptures radicales de lumières. Le spectacle cinématographique s'ouvre dans la brume d'un soir, par un premier numéro, *Des Abends* (n°1). L'hésitation de cette nuit (*sehr innig zu spielen – à jouer de manière très intime*) à la fois recueillie et oppressante dresse un paysage fondu et incertain. Les modulations surprennent et déséquilibrent l'harmonie, rendent instable chaque phrase qui semble s'évanouir. Schumann choisit de conclure dans les arpèges d'une mélodie infinie, une sorte de berceuse. *Aufschwung* (n°2) – "élan de l'âme" (*sehr rasch – très rapide*) – est un rondo traité sous forme de leitmotiv. Sa violence juvénile dévale des pentes périlleuses pour les doigts jusqu'à un choral faussement calme. Rien n'indique toutefois qu'il s'agisse bien d'un éveil salvateur. Bien au contraire, les basses demeurent menaçantes et la tonalité conclusive en *fa* mineur ne fait que condamner cet élan passionnel. Revenons alors à la confiance avec *Warum ? (Pourquoi ?)* (n°3) – *langsam und zart (lent et tendre)*. La question reste sans réponse, même apprêtée avec un raffinement digne de Chopin, comme envoûtée par un *ré bémol* majeur "de la solitude" dont la résonance nous envahit. Les *Chimères* de *Grillen* (4) passent et nous atteignons *In der Nacht* (5) (*Dans la nuit*). *Mit Leidenschaft (avec passion)*, cette page ne retourne pas au crépuscule du début, mais bien à l'exploration des doutes et au commencement d'un combat contre les forces des ténèbres. Cette ballade nordique qui annonce Brahms s'agite dans la tourmente sans se préoccuper du beau son. Les flots de l'Hellespont submergent la cabane du poète, tout comme Robert Schumann s'imagine luttant vainement pour rejoindre Clara, inaccessible. Le piano effleure ici

les couleurs de l'expressionnisme, refusant dans son mouvement acerbe et inexorable le repos de l'auditeur. L'interrogation de la *fable (Die Fabel)* (n°6) est de courte durée. Nous pénétrons alors dans l'un des passages les plus célèbres, la "terreur" des bons pianistes, le fameux *Traumes Wirren (Songes troubles)* (n°7). Cette page *äusserst lebhaft (extrêmement rapide)* serait un caprice burlesque. Sa claudication si périlleuse est tout à la fois sarcastique et obsessionnelle. On admet qu'elle séduisit Prokofiev ! Toutefois, elle est moins à la recherche de la brillance qu'elle ne révèle un véritable malaise. Celui-ci est d'autant mieux mis en valeur par un choral au centre de la partition, bien vite brisé par l'élan du mouvement. Le finale (*Ende vom Lied – la fin du chant*) (8) évoque quelque cortège à la manière d'un Mendelssohn. Faut-il également comme chez l'auteur du *Songe d'une nuit d'été* croire à la sincérité de cet aveu ? On ne peut guère festoyer et encore moins danser dans la trépidation de ces rythmes faussement populaires. Leur carrure nous dit bien autre chose que les babillages et les danseries villageoises. Robert se confie à Clara : "*Vers la fin de l'œuvre, penser à toi m'a rendu triste et c'est pourquoi au tintement enthousiaste de la clochette annonciatrice de bonnes nouvelles, se mêle le glas de la cloche funèbre*".

Les *Phantasiestücke* furent publiées en 1838 chez Breitkopf & Härtel.

Kaija Saariaho (née en 1952)

Nocturne pour violon solo à *la mémoire de Witold Lutoslawski*

Installée en France depuis les années 80, Kaija Saariaho réalise une œuvre passionnante car elle se refuse à entrer dans une esthétique déterminée. Utilisant aussi bien l'électronique que le grand orchestre symphonique, les ensembles vocaux que les instruments solistes, cette musicienne a créé un univers sonore d'une étonnante richesse. Depuis la fin des années 90, son écriture s'est allégée et témoigne d'une recherche plus approfondie en direction d'une expression lyrique.

Écrit en 1994, le *Nocturne pour violon seul* est une commande de l'Orchestre de chambre Avanti, un ensemble finlandais qui souhaite ainsi rendre hommage au compositeur polonais Witold Lutoslawski (1913-1994). La pièce fut créée par le violoniste John Storgårds. Pour cette courte partition, la compositrice finlandaise choisit le violon car elle travaillait alors à l'écriture de son *Concerto pour violon, Graal Theatre*. Violoniste, organiste et pianiste de formation, Kaija Saariaho traduit admirablement la versatilité de chaque instrument. Ainsi, la texture sonore du violon est abordée par les différentes relations entre l'harmonie et la ligne mélodique. Cette dernière prend de plus en plus d'importance dans l'œuvre de la musicienne ; il s'agit d'une mélodie "qui plane, infinie" selon sa propre expression, dissimulant des structures rythmiques d'une grande complexité malgré l'aspect parfois décharné de l'écriture. La fusion du timbre et de l'harmonie est une préoccupation centrale dans son œuvre. L'emploi d'un instrument soliste contraste d'ailleurs avec les œuvres de la même époque car Kaija Saariaho offre systématiquement aux instruments solistes qu'elle affectionne (clavecin, violoncelle...) l'accompagnement d'un support électronique. Ici, le retour à une forme pure, classique, traduit l'impérieuse nécessité de rendre hommage au caractère profondément dramatique de l'œuvre de Lutoslawski et par la même à sa passion pour le chant.

Edward Grieg (1843-1907)

Sonate pour violon et piano n°3, en *ut* mineur, opus 45)

Hors de Norvège, on connaît peu la musique de chambre de Grieg, dont *Peer Gynt*, le drame d'Ibsen, et le *concerto pour piano* dissimulent une œuvre considérable à la fois quantitativement et qualitativement. Plus encore, l'Europe romantique qui attira si aisément les compositeurs nordiques ne célébra en son temps... que les talents du pianiste et chef d'orchestre ! On sait peu aussi que les norvégiens jugèrent avec circonspection l'écriture du jeune compositeur, doutant de son *concerto pour piano* si peu marqué de culture nationale. C'est après avoir quitté Leipzig dont il garda un souvenir assez terne que le jeune Grieg s'intéressa finalement à la mémoire musicale norvégienne. Sa rencontre avec l'étonnant violoniste et ethnomusicologue Ole Bull (1810-1880) fut déterminante pour la suite de sa carrière. A son contact, il prit connaissance de l'extraordinaire richesse de la culture nordique, découvrant notamment l'art des violoneux, mais aussi des danses telles que le springdans, le halling... Installé à Oslo (alors Christiania), Grieg se passionna pour ses découvertes, un patrimoine musical venu du fond des âges.

Les *Trois sonates pour violon et piano* (1865, 1867, 1887), le *Quatuor à cordes en sol mineur* (1879), puis un second demeuré inachevé en 1891, la *Sonate pour violoncelle et piano* (1885) sont les pièces de musique de chambre les plus marquantes de son catalogue. Sous la plume du musicien elles intègrent également le fonds musical populaire norvégien dans des formes classiques.

En 1900, Grieg définissait ainsi la progression des *Trois sonates pour violon et piano* : «elles décrivent les trois périodes de mon évolution ; la *Première sonate* est naïve et regorge d'idées mélodiques ; la *Seconde*, d'esprit plus nationaliste ; la *Troisième*, enfin, se tourne vers de plus vastes horizons... ». Ole Bull fut le dédicataire des trois partitions.

Attardons-nous sur ces "vastes horizons" auxquels fait référence le compositeur. A première écoute, les modèles revendiqués par Grieg pour sa *troisième sonate* sont Beethoven, Brahms et Franck. Les revendications nationalistes y sont exprimées de bout en bout par une tension dramatique quasi-permanente. Ainsi, l'*Allegro molto et appassionato* s'ouvre sur un thème grave exposé au violon puis trouve son thème opposé d'une grande délicatesse. Les contrastes entre climats intimistes et explosions lyriques s'équilibrent jusqu'à ce que la coda impose un presto conclusif majestueux. L'*Allegretto espressivo alla romanza* qui suit est présenté par le piano en quarante-quatre mesures avant que le violon ne lui réponde en autant de mesures. Des triolets joués *appassionato* au piano rompent les phrases dans le court intermezzo central qui suggère quelque danse populaire. Le finale, *Allegro animato*, est d'une écriture plus âpre. Deux thèmes s'entrechoquent à la manière d'un mouvement perpétuel. Grieg subit avec délices l'influence schubertienne pour ce qui est de la tension rythmique au piano. Le violon quête davantage l'esprit de mouvements de danses nordiques. La pièce fut créée le 10 décembre 1887 à Leipzig par le violoniste Adolf Brodski accompagné par le compositeur au piano.

Discographie conseillée :

- Schubert, *Sonatine pour violon et piano D.385* : David Grimal (violon), Valery Afanassiev (piano) (Æon)
- Schumann, *Phantasiestück opus 12* : Martha Argerich (EMI), George Cziffra (EMI), Yves Nat (EMI), Arthur Rubinstein (RCA)
- Kaija Saariaho, *Nocturne pour violon seul* :
- Grieg, *Sonate pour violon et piano n°3* : Fritz Kreisler (violon) & Serge Rachmaninov (piano) (RCA) ; Alexandre Vinnitski (violon) & Vladimir Ovtchinnikov (piano) (Le Chant du Monde)