

radiofrance

AU

l'
auditorium
de radiofrance

104

le
studio
de radiofrance

AUTOUR DE LA
RÉVOLUTION RUSSE
DE 1917

6 récitals de piano

4 | 5 NOVEMBRE

Autour de la Révolution russe de 1917

1917 : la révolution à peine achevée, Anatoli Lounatcharski et le Narkompros prenaient la tête de la culture et de l'éducation. Alors que Rachmaninov s'empressait de quitter le territoire, le commissariat du peuple à l'Instruction s'enrichissait du Muzo, département musical dirigé par Arthur Lourié. Un Studio musical était fondé au théâtre de Moscou, et placé sous la direction de Vladimir Nemirovitch-Dantchenko.

Mais rapidement, les aspirations populaires se métamorphosèrent en folie destructrice ; compositeur et théoricien de l'ultrachromatisme, Arseny Avraamov proposa qu'on fit brûler tous les pianos afin de libérer le peuple du système tempéré de Bach, ce « grand criminel devant l'histoire » dont la musique avait affecté profondément l'ouïe et le sens musical. Depuis quelques années, aux côtés de Sergueï Dianine et d'Evguéni Sholpo, au sein de la Société Léonard de Vinci, l'homme croyait à la fusion des arts et des sciences, aux nouvelles technologies, aux machines et aux orchestres mécaniques du projectionnisme, plus en adéquation avec les modes de travail et de vie de son époque. En 1922, on renversa les hiérarchies de l'orchestre en imaginant une formation sans chef : le Persimfans. Le développement des chorales d'ouvriers était rapide. Partout, on profitait des progrès de la diffusion radiophonique. À Novgorod, à Rostov, à Bakou puis à Moscou, entre 1919 et 1923, le mot d'ordre fut la conquête des villes grâce à des manifestations monumentales. Au rythme des « texto-notes » et des indications de drapeaux de couleur manipulés par le compositeur depuis sa plate-forme, les *Symphonies des sirènes* d'Avraamov célébrèrent le souvenir de la Révolution d'Octobre. Usines et navires s'associèrent aux canons d'artillerie, aux armes de régiments d'infanterie, aux hydroplanes, locomotives, camions et autres machines « magistrales » à sifflets entonnant *L'Internationale*. Les spectateurs chantaient aussi, suivant les instructions diffusées dans un journal local, avec la description des différentes interventions, le titre des morceaux repris par les fanfares, les exclamations victorieuses.

Bien sûr, il y eut aussi des œuvres-hommages ; composée pour commémorer le quarantième anniversaire de la Révolution d'Octobre, la *Onzième Symphonie* de Chostakovitch se souvint surtout de ce qui s'était passé douze ans plus tôt, en 1905, avec la première révolution bolchévique, véritable point de départ. Quelques réminiscences de chansons rappelaient le sort réservé aux opposants politiques du siècle précédent, avant que surgissent d'autres références avec, notamment, la prière chantée par Lénine et ses frères d'exil lorsqu'ils prirent connaissance du désastre du Dimanche rouge, le 22 janvier 1905, quand l'armée tira sur la foule.

Avec la Révolution s'ouvrit une nouvelle ère pour la musique ; un siècle plus tard, il est de bon ton de compter les victimes et les profiteurs. Pourtant, les choses ne furent jamais si claires. Qu'on pense seulement à la carrière troublante de Tikhon Khrennikov ; à la tête d'une institution plénipotentiaire, il a indéniablement décidé du devenir de ses pairs, mais semble n'avoir été qu'un obstacle relatif pour Chostakovitch dont le *Quintette avec piano* et la *Septième Symphonie* ont été récompensés par le prix Staline. Khrennikov souffrit lui aussi de la censure, pour un opéra notamment, et fut défendu par certains interprètes, à commencer par Mstislav Rostropovitch qui créa son premier concerto pour violoncelle. Confirmé à son poste en 1986 et 1991, il fit preuve d'une longévité inattendue, surtout si l'on se souvient qu'il a condamné sept jeunes musiciens à l'occasion du sixième congrès de l'Union des compositeurs en 1979, sous le seul prétexte qu'ils s'étaient fait jouer à l'Ouest sans autorisation ! Les accusés (Elena Firsova, Dimitri Smirnov, Alexander Knayfel, Viktor Suslin, Viatcheslav Artyomov, Sofia Gubaidulina et Edison Denisov) se rappelèrent longtemps ce jugement, triste écho des condamnations de 1948. Peut-on aujourd'hui juger Tikhon Khrennikov sans risquer de se tromper sur les intentions de l'homme ? Juger la musique en l'extrayant de son effroyable contexte ? Interpréter la musique sans la replacer dans une insoutenable urgence ?

François-Gildas Tual

SAMEDI 4 NOVEMBRE 20H

SERGUEÏ RACHMANINOV

Variations sur un thème de Corelli op. 42

DMITRI CHOSTAKOVITCH

Quatuor à cordes n° 8 en ut mineur op. 110 (transcription de Boris Giltburg)

1. Largo
2. Allegro molto
3. Allegretto
4. Largo
5. Largo

– Entracte –

NICOLAÏ MEDTNER

Sonate pour piano n° 10 en la mineur op. 38 n° 1 « Reminiscenza »

ALEXANDRE SCRIABINE

Sonate pour piano n° 5 en fa dièse majeur op. 53

IGOR STRAVINSKY

Trois Mouvements de Petrouchka

1. Danse Russe
2. Chez Petrouchka
3. La Semaine grasse

BORIS GILTBURG piano

(durée du concert 1h30 environ, entracte compris)

Ce concert sera diffusé le 23 avril 2018 à 20h sur France Musique et également à l'écoute sur francemusique.fr

DIMANCHE 5 NOVEMBRE 11H

NICOLAÏ MEDTNER

Six Contes de fées op. 51

1. Allegro molto vivace al rigore di tempo e sempre leggerissimo
2. Cantabile, tranquillo - Allegretto cantabile ed espressivo - Vivo (ma non troppo allegro) - Tempo I
3. Allegretto tranquillo e grazioso - Allegro (non troppo) al rigore di tempo - Tempo I
4. Allegretto con moto fessibile
5. Presto
6. Allegro vivace sempre al rigore di Tempo

SERGUEÏ RACHMANINOV

Préludes op. 23 n° 1 et 2

Préludes op. 32 n° 5, 9, 10, 11, 12

ALEXANDRE SCRIABINE

Sonate pour piano n° 5 en fa dièse majeur op. 53

VADYM KHOLODENKO piano

(durée du concert 1h environ)

Ce concert sera diffusé le 12 décembre 2018 à 20h sur France Musique et également à l'écoute sur francemusique.fr

DIMANCHE 5 NOVEMBRE 14H30

GAVRIIL POPOV

Grande Suite pour piano, op. 6

1. Invention
2. Choral
3. Lied
4. Fugue

SAMOÛÏL FEINBERG

Sonate pour piano n° 6 en si mineur op. 13

ALEXANDRE SCRIBINE

Sonate pour piano n° 10 en ut majeur op. 70

ARTHUR LOURIÉ

Formes en l'air - à Pablo Picasso

SERGUEÏ PROKOFIEV

Quatre Études op. 2

1. Allegro
2. Moderato
3. Andante semplice
4. Presto energico

YURY FAVORIN piano

(durée du concert 1h environ)

Ce concert sera diffusé ultérieurement sur France Musique et également à l'écoute sur francemusique.fr

104 | le
studio
de radiofrance

DIMANCHE 5 NOVEMBRE 16H

DMITRI CHOSTAKOVITCH

Sonate pour piano n° 1 op.12

Allegro – Meno mosso – Adagio – Allegro – Lento – Allegro

SERGUEÏ TANEÏEV

Prélude et Fugue en sol dièse mineur op. 29

SERGUEÏ RACHMANINOV

Six Moments musicaux op. 16

1. Andantino
2. Allegretto
3. Andante cantabile
4. Presto
5. Adagio sostenuto
6. Maestoso

ALEXANDRE SCRIBINE

Sonate pour piano n° 3 en fa dièse mineur op. 23

1. Drammatico
2. Allegretto
3. Andante
4. Presto con fuoco

LILYA ZILBERSTEIN piano

(durée du concert 1h10 environ)

Ce concert sera diffusé le 19 novembre à 14h sur France Musique et également à l'écoute sur francemusique.fr

AU | l'
auditorium
de radiofrance

DIMANCHE 5 NOVEMBRE 18H

DMITRI CHOSTAKOVITCH

Aphorismes op. 13

1. Récitatif – 2. Sérénade – 3. Nocturne – 4. Élégie – 5. Marche funèbre – 6. Étude – 7. Danse macabre – 8. Canon – 9. Légende – 10. Berceuse

NIKOLAÏ MIASKOVSKI

Excentricités : 6 esquisses op. 25

1. Andante semplice – 2. Allegro tenebroso e fantastico – 3. Largo e pesante – 4. Quieto – 5. Allegro vivace – 6. Molto sostenuto ed espressivo

NIKOLAÏ ROSLAVETS

Cinq Préludes

1. Andante affettuoso – 2. Allegretto con moto – 3. Lento – 4. Lento – 5. Lento. Rubato

ARTHUR LOURIÉ

La Faute de Demoiselle Mort

1. Prélude (Très lent, grave) – 2. Allegro, mesuré – 3. Lent, mesuré – 4. Danse I – 5. Danse II

ALEXANDRE MOSSOLOV

Trois Pièces op. 23a

SERGUEÏ PROKOFIEV

Sonate pour piano n° 6 op. 82

1. Allegro moderato – 2. Allegretto – 3. Tempo di valzer, lentissimo – 4. Vivace

ALEXANDER GHINDIN piano

(durée du concert 1h10 environ)

Ce concert sera diffusé ultérieurement sur France Musique et également à l'écoute sur francemusique.fr

104 | le
studio
de radiofrance

DIMANCHE 5 NOVEMBRE 20H

DMITRI CHOSTAKOVITCH

Sonate pour piano n° 2 en si mineur op. 61

1. Allegretto – 2. Largo – 3. Moderato (con moto)

NIKOLAÏ MIASKOVSKI

Sonate pour piano n° 3 op. 19

– Entracte –

SERGUEÏ PROKOFIEV

Visions fugitives op. 22

1. Lentamente – 2. Andante – 3. Allegretto – 4. Animato – 5. Molto giocoso – 6. Con eleganza – 7. Pittoresco (Arpa) – 8. Comodo – 9. Allegro tranquillo – 10. Ridicolosamente – 11. Con vivacità – 12. Assai moderato – 13. Allegretto – 14. Feroce – 15. Inquieto – 16. Dolente – 17. Poetico – 18. Con una dolce lentezza – 19. Presto agitatissimo e molto accentuato – 20. Lento irrealmente

ALEXANDRE SCRIBINE

Sonate pour piano n° 2 op. 19

ALEXANDRE PALEY piano

Alexandre Paley dédicacera ses enregistrements à l'issue du récital.

(durée du concert 1h30 environ, entracte compris)

Ce concert sera diffusé le 5 février à 20h sur France Musique et également à l'écoute sur francemusique.fr

AU | l'
auditorium
de radiofrance

Une école russe du piano ?

« Est-il pianiste parce qu'il a une bonne technique ?
Non bien sûr, il possède la technique parce qu'il est pianiste,
parce qu'il sait exprimer par le son, le contenu poétique, le sens profond,
l'harmonie et les lois de la musique. »

(Heinrich Neuhaus, L'Art du piano)

Tout commença au début du XIX^e siècle avec l'installation de John Field à Saint-Petersbourg ; un Irlandais, élève de Clementi, connu pour ses *Nocturnes* et qui poursuivit en Russie une brillante et double carrière de soliste et de pédagogue. Parmi ses élèves, Alexandre Dubuque (ou Dubuc), qui fut lui-même le professeur d'Alexandre Villoing : deux autres figures plus ou moins étrangères car d'origine française, qui allaient enseigner l'art du piano à Balakirev et à Zverev pour le premier, à Vasili Safonov ainsi qu'à Anton et Nikolai Rubinstein pour le second. L'École russe était fondée.

Bien sûr, Zverev eut aussi pour professeur le Bavarois Adolph von Henselt, qui s'était rendu à Saint-Petersbourg après avoir travaillé auprès de Hummel. Et les créations successives des conservatoires de Saint-Petersbourg et de Moscou par les frères Rubinstein (en partie formés en Allemagne), bien qu'elles aient inspiré un fort sentiment de filiation à l'origine d'amitiés et de rivalités intenses, n'étaient pas pour autant synonymes de parenté stylistique dans la généalogie pianistique. Par ailleurs, Balakirev, qui n'avait guère profité dans son enfance que d'une dizaine de leçons de Dubuque, avait lui aussi ouvert sa propre école gratuite de musique. Enfin, les conservatoires accueillaient des enseignants étrangers : si l'on retint particulièrement le nom du Polonais Leszetycki, le Belge Louis Brassin compta parmi les maîtres de Safonov et de Sapelnikov. Il ne faudrait pas oublier non plus que la pédagogie s'exporta avec Josef Hofmann et Josef Lhevinne sur le continent américain, abondamment pourvu d'élèves issus des vagues d'émigration après les événements révolutionnaires.

Il n'en reste pas moins que ce furent des pianistes qui ouvrirent ces conservatoires, et que cela marqua profondément l'histoire musicale du pays.

Lisztien ou Leszetyckien ?

Une telle école avait néanmoins besoin de références autant que de maîtres ; élève de Henselt et maître d'Igumnov, de Koreshchenko, de Pressman, de Rachmaninov et de Scriabine, Zverev descendait en quelque sorte de Mozart ; Siloti, qui travailla avec lui et Nikolai Rubinstein, bénéficia de conseils de Liszt qu'il transmit à son tour à Goldenweiser, Igumnov, Kelberin ou Rachmaninov. Si certains distinguèrent une branche lisztienne et une autre leszetyckienne, l'une ancrée dans la technique virtuose, l'autre dans le chant et la conscience du son, il conviendrait de rattacher celles-ci au tronc commun incarné par Czerny. Plus tard, on suggéra que Neuhaus se différençia en affirmant que la technique n'était rien sans l'art ; Liszt n'en avait-il pas dit tout autant ? « Puisque la musique est le son, affirmait Neuhaus dans son *Art du piano*, la préoccupation majeure de n'importe quel interprète devrait être le travail sur le son. » Mais était-il totalement russe, celui qui avait été l'élève de Michalowski à Varsovie, de Godowsky et de Barth à Berlin, héritier de la grande tradition allemande avant de retourner à Saint-Petersbourg, puis d'officier comme professeur ainsi que directeur au Conservatoire de Moscou ? Maître de Richter et de Gilels, de Zak et de Lubimov, il avait pour principal souci la sonorité et le toucher, avec une « complète liberté du bras et de la main, de l'épaule jusqu'au bout des doigts ». Il était convaincu que la beauté du son dépendait de son contexte : « Le meilleur son, donc le plus beau, est celui qui exprime le mieux l'œuvre exécutée. Le son n'est donc pas un fait isolé, mais doit s'ancrer contextuellement dans l'œuvre selon l'emploi qu'en recherche le compositeur. » La leçon fut retenue par maintes générations de pianistes. Formèrent-ils pour autant une école ?

Raconter la suite impliquerait de se perdre dans une interminable litanie de grands noms, où se croiseraient, comme sur les bancs de la classe de Nikolai Rubinstein, Emil von Sauer, Siloti, Taneïev ou Tchaïkovski. Certains pianistes furent essentiellement concertistes, d'autres furent de merveilleux enseignants à la tête d'une longue lignée. Pour Safonov : Gretchaninov, Josef et Rosina Lhevinne, Medtner, Nikolaïev, Pressman et Scriabine, liste assurément non exhaustive. Également formé par Sapelnikov, par Taneïev et Pavel Pabst, Medtner donna des cours à Goldenweiser ou à Goedicke. Vinrent aussi les Grinberg, Horowitz, Yudina et autres Dubyansky, les Feinberg et les Ginzburg, Lev Oborin, Malinin et Dorenski... Neuhaus eut plus d'une centaine d'élèves ; combien de petits-élèves ? Peu sûr qu'il se trouvât dans son enseignement une identité russe véritable ; le répertoire était international et universel.

Pour Neuhaus, le jeu des différents pianistes renfermait « aussi peu de similitude que la peinture du Titien et de Van Dyck, de Velasquez et du Greco, de

Vroubel et de Serov ». Si la puissance de Richter fut unique selon Van Cliburn, le principe d'école aurait suggéré qu'on pût se l'approprier plutôt que simplement l'imiter. À chaque interprète sa personnalité, et il suffirait presque de lire Anton Rubinstein pour douter que l'école russe ait jamais existé : « Les Russes me qualifient d'Allemand, les Allemands de Russe, les juifs de chrétien et les chrétiens de juif. Les pianistes me considèrent comme un compositeur, les compositeurs comme un pianiste, les classiques comme un moderne, les modernes comme un réactionnaire. Ma conclusion est que je ne suis qu'un pitoyable individu. »

F-G. T.

Les compositeurs et leurs œuvres

DMITRI CHOSTAKOVITCH 1906-1975

1936 : dans la très officielle *Pravda* parurent deux articles critiquant vertement le formalisme du dernier opéra de Chostakovitch, *Lady Macbeth du district de Mzensk*. « Le chaos remplace la musique » : seule voie permise, celle du réalisme socialiste, ouverte par Maxime Gorki et désormais tracée par la très officielle Association des compositeurs. Exigeant « une lutte implacable contre les tendances modernistes, typiques de la décadence de l'art bourgeois contemporain, qui nient le peuple, et contre l'asservissement à la culture bourgeoise moderne », le réalisme socialiste avait beau être un concept plus littéraire que musical, il n'en imprégna pas moins la musique, appelant les notes à militer pour une « représentation véridique, historiquement concrète, de la réalité dans son développement révolutionnaire. »

1948 : dès le mois de janvier, Jdanov convoqua les musiciens. Son constat fut sans appel : Chostakovitch, Prokofiev, Miaskovski, Khatchatourian, Popov, Kabalevski et Chebaline avaient détourné l'activité de l'Union des compositeurs de sa juste orientation ! Un mois plus tard, une autre réunion confirmait les accusations. Député du Soviet suprême, Tikhon Khrennikov se préparait à occuper le poste de Secrétaire général de l'Union. Aussi affirma-t-il que l'inspiration musicale de Chostakovitch était plus apte à rendre compte des horreurs du fascisme qu'à donner vie à l'héroïsme de son époque. Mais on ne peut guère comprendre les motivations de Chostakovitch sans replacer ses œuvres dans leur contexte historique. Et l'on pourrait presque écouter ses symphonies comme on lit un manuel d'Histoire, aussi riche d'informations sur la Russie révolutionnaire que sur son devenir après la Seconde Guerre mondiale. Ainsi la *Deuxième Symphonie*, envisagée comme un hommage à la Révolution d'Octobre, puis les *Onzième* et *Douzième*, consacrées aux années 1905 et 1917 : chacune revit les événements à l'aune du temps présent, des attentes de l'appareil politique, des pressions exercées sur l'artiste, sans oublier quelques intentions cachées dans le tissu polysémique de l'œuvre.

Sonate pour piano n° 1 op. 12 (1926)

Avec ses ambiguïtés rythmiques, la *Première Sonate* de Chostakovitch happe tout de suite l'auditeur. On y trouve du ternaire superposé au binaire, mais aussi une accélération par la découpe irrationnelle des mesures grâce à l'effet de syncope. Plus simple, un deuxième thème s'impose au contraire par sa régularité de marche, ponctuée de fusées mélodiques. C'est là, plutôt qu'une forme habituelle, un récit dont l'Adagio central, *tenebroso*, livre une part du sens avant une course finale sur des mouvements d'octaves obstinés, puis l'explosion conclusive en de tonitruants clusters. Cela aurait pu finir ainsi, mais une coda, lentement, prolonge l'expérience, non pas en faisant sortir l'auditeur de sa vision infernale, mais en l'interrogeant sur ce qu'il vient d'entendre.

Aphorismes op. 13 (1927)

Récitatif, Sérénade ou Nocturne : chaque aphorisme, plus qu'une suggestion, est une affirmation musicale, forme réduite à l'essentiel mais toutefois complète, matériau délivré de tout développement mais dont la seule exposition tire toute la substance. De ces évidences naît le trouble, dans la troisième pièce par la temporalité mystérieuse et l'effacement des mesures, dans l'Élégie par l'imbrication des voix. De même l'Étude, si simple mais condamnée à se rompre sur un accord majeur affecté d'une fausse note, des tournures populaires alternant avec des mouvements contraires, un canon élargissant ses intervalles avant de répéter une même tierce moqueuse. Avec la berceuse s'éteint la lumière sur une suite moins enfantine qu'il n'y paraît.

Sonate pour piano n° 2 en si bémol mineur op. 61 (1943)

Dans cette sonate qu'il dédia à Leonid Nikolaïev, son professeur de piano à Saint-Petersbourg décédé en 1942, Chostakovitch fit porter toute la signification sur le Largo central, véritable plainte percée de silences, reposant sur un motif élevant la voix vers le ciel, mais ne semblant pas trouver de réponse et condamner à chuter lentement sous l'action des marches mélodiques. L'œuvre, dès le premier mouvement, s'inscrit dans la tradition du genre avec deux thèmes opposés, l'un doux et mélodique, l'autre au caractère d'une marche puissante, thèmes qui seront par la suite superposés. Le piano partout s'y fait orchestral dans le finale notamment, thème et variations énoncent une idée principale, monodie très pure qui se déploiera ensuite, à mesure des entrées instrumentales suggérées par le piano, puis de métamorphoses imprévisibles, au fil de configurations rythmiques ou harmoniques totalement différentes, souvent très virtuoses.

Quatuor à cordes n° 8 en ut mineur op. 110 (1960)

(transcription : Boris Giltburg)

Composé en 1960 et aussitôt créé par le Quatuor Beethoven à Leningrad, le *Huitième Quatuor* de Chostakovitch est de ces œuvres autobiographiques qui retracent les événements saillants d'une carrière artistique. Écrit en quelques jours à Dresde où le compositeur s'était rendu pour traiter ses crises de poliomyélite, réaction au spectacle de la ville dévastée, l'œuvre fut dédiée « aux victimes de la guerre et du fascisme ». Si le caractère angoissé et violent de la partition a inspiré des interprétations plus ou moins fantaisistes, il faut aussi se méfier des explications d'un musicien qui, plus d'une fois, tint des propos contradictoires. Il faut suivre le fil des citations, certaines insertions provoquant des décrochages troublants, tandis que d'autres produisent de saisissants contrastes, notamment lorsqu'un Dies irae curieusement calme rencontre, au violoncelle, l'opéra maudit *Lady Macbeth de Mzensk*.

« Je me suis dit qu'après ma mort personne sans doute ne composerait d'œuvre à ma mémoire. J'ai donc résolu d'en composer une moi-même » ; si l'œuvre est un Requiem, alors celui-ci est-il très personnel. Regrettant que l'on qualifiât d'office son quatuor de « dénonciation du fascisme », Chostakovitch expliquait : « 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^e*. 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^e Trio* ». Une œuvre qui raconte une vie, qui raconte la musique elle-même parce que la musique est au centre de cette vie, et pour cela s'écarte des schémas historiques, préfère une étrange sélection de tempos dont le plus lent, Largo, prend une importance singulière. Les premières mesures sont éloquentes : quatre notes pour quatre initiales, reprises en canon et sonnantes, selon le jeu des lettres musicales, comme une signature : ré, mi bémol, do, si : DSCH. De sa transcription pianistique, Boris Giltburg explique : « Chostakovitch est un compositeur sans lequel je ne pourrais vivre. Je suis accro à la puissance brute et viscérale de sa musique. »

SAMOUIL FEINBERG 1890-1962

Premier à jouer le *Clavier bien tempéré* de Bach dans son intégralité en Russie, Samouïl Feinberg laissa quelques enregistrements à la postérité mais ne parvint jamais à s'imposer comme compositeur. Il se produisit dans de nombreux pays avant d'être inquiété par le régime soviétique. Nikolaï Jiliaïev, son professeur de composition et éditeur, disparut suite à l'affaire Toukhatchevski. Jury à Vienne en 1936 puis à Bruxelles en 1938, Feinberg fut à son tour interdit de sortie, et ne s'occupa plus que de son poste de professeur au Conservatoire de Moscou, écrivant peu et dans un style plus simple, moins chromatique et privilégiant la mélodie.

Sonate pour piano n° 6 en si mineur op. 13 (1923)

Si chaque sonate de Feinberg était, selon Tatiana Nikolaïeva, comme un « poème de vie », la *Sixième* fut particulièrement remarquée en 1925 lors de son exécution dans le cadre d'un festival de musique contemporaine à Venise ; « Stravinsky ou Feinberg – deux sonates, deux mondes », put-on lire dans un journal hollandais, tandis que la critique s'intéressait plutôt à la rivalité entre Stravinsky et Schoenberg.

Sans s'appuyer sur un programme précis, cette sonate présentait des atmosphères très caractérisées, depuis le *Sostenuto misterioso* du début jusqu'à une terrifiante partie funèbre. En exergue, un extrait du *Déclin de l'Occident* d'Oswald Spengler : « Les symboles effrayants du temps qui s'écoule et les coups qui résonnent jour et nuit depuis les innombrables clochers de l'Europe de l'Ouest, sont peut-être l'expression la plus monstrueuse de ce dont un sentiment historique du monde est en général capable. » Douze notes, comme douze coups de minuit sur des intervalles de quarte juste et de triton, annoncent bien d'autres résonances de cloches, mêlées à des réminiscences du motif BACH. Non sans un éclatement et une exacerbation des caractères, du pathétique à l'impétuosité, l'ensemble tendant clairement vers le lugubre ou le funèbre.

À l'occasion de sa réédition, une autre phrase fut choisie pour être placée en tête de la partition : « Égrèment monotone des heures nocturnes, langage à la fois étranger et profondément compréhensible de tous, et dont nul ne peut écouter sans angoisse la voix qui semble envoyer un adieu prophétique. »

ARTHUR LOURIÉ 1892-1966

Né Naum Israelevitch Luria, devenu Arthur Sergueïevitch Lourié après sa conversion au catholicisme, puis Arthur Vincent Lourié en hommage à Van Gogh, Lourié se forma essentiellement en autodidacte après son départ de la classe de Glazounov. S'essayant aussi bien à l'ultrachromatisme qu'à l'atonalité et au dodécaphonisme de Schoenberg, il obtint néanmoins un poste d'enseignant grâce à ses positions contre l'académisme, puis fut nommé premier chef du département de musique du Commissariat du peuple des Lumières (MUZO). Visé par le parti, il profita d'un voyage à Berlin pour quitter la Russie, s'installa finalement à Paris, servit quelques années d'assistant personnel à Stravinsky, puis lors de la Seconde Guerre mondiale fut forcé de fuir de nouveau, cette fois-ci l'occupant nazi. Ainsi parvint-il aux États-Unis grâce au soutien de Koussevitzky.

Proche des poètes Alexandre Blok et Anna Akhmatova, Lourié aimait rapprocher la littérature et la musique. Il emprunta ainsi à Sappho, à Dante et à Pouchkine, à Mallarmé et à Verlaine, attiré par les anciens comme par les modernes de l'Âge d'argent. Pendant douze ans, il s'attela en Amérique à la composition d'un grand opéra historique, *Le Maure de Pierre le Grand* d'après Pouchkine. Présenté par extraits sous la forme d'une suite symphonique par Stokowski à Saint-Louis, l'ouvrage ne fut jamais mis en scène, laissant inassouvi son double désir d'assister à la création de cet ultime ouvrage et de revoir Saint-Petersbourg.

Formes en l'air – à Pablo Picasso (1915)

Partagé entre la peinture et la musique avant de se consacrer essentiellement à la seconde, Arthur Lourié fut profondément impressionné par les œuvres de Picasso : « La force de son honnêteté artistique absolue était telle que Picasso ne pouvait créer quelque chose de merveilleux dans la perspective du canon de pure beauté ; la perception nouménale du monde a supposé pour Picasso une image phénoménale grotesque. De temps en temps seulement eut lieu une manœuvre pour la supprimer et imposer son dessin magique de toreros, de personnages masqués, de cupidons, etc. »

Dédiée au peintre, la partition des *Formes en l'air* est une œuvre plastique autant que sonore, par la répartition libre des signes dans l'espace, liés entre eux par de longues courbes autant que par le blanc de la page. Si l'on y devine l'influence du dodécaphonisme, le plus impressionnant demeure la dissolution thématique au profit du geste instrumental, tandis que la cohérence demeure assurée par le développement de cellules rythmiques ou mélodiques très repérables. Les indications de nuances ou d'articulations font de chaque son une chose en soi,

tandis que le relais et la superposition des portées réalise l'unité de l'ensemble. Une sorte de définition de l'art, au-delà du clivage des disciplines.

La Faute de Demoiselle Mort op. 40 (1917)

Présentée en 1920 à Rostov, *La Faute de Demoiselle Mort* de Velimir Khlebnikov était à cette occasion accompagnée d'une musique d'Arthur Lourié. Membre à Saint-Petersbourg des Mercredis poétiques et de l'Académie de poésie de la revue *Apollon*, liée au groupe acméiste, au mouvement symboliste puis aux futuristes, Khlebnikov aspira à décoder le monde en détachant le mot de son contexte et d'en faire une « chose » en soi. Profondément marqué par la Révolution de 1905, il voyait en cette année le début d'une nouvelle ère « orientée vers l'avenir », et imaginait que le mot, fragment du temps et de l'espace, permettrait de comprendre l'unité du tout de façon à ce que l'écrivain pût participer à la transformation du monde. Profondément marqué par ses études en mathématiques, il aspirait à atteindre l'essence des choses, explorait le pouvoir du phonème et des mots eux-mêmes jusqu'à inventer son propre langage qu'il voulait universel : le *zaoum*.

Écrite en 1917, *La Faute de Demoiselle Mort*, moins expérimentale il est vrai, n'en était pas moins particulièrement originale : la pièce prenait place dans une taverne, *Le Dernier Recours*, où se rendaient les mauvais garçons à leur dernière heure. La mort chantait en compagnie de douze jeunes gens jusqu'à l'entrée inattendue d'un étranger, capable de contrarier les plans macabres de la Faucheuse et d'insuffler la vie.

NICOLAÏ MEDTNER 1880-1951

Entré au Conservatoire de Moscou à l'âge de dix ans, Medtner se vit un destin de virtuose jusqu'au moment où il se sentit plutôt attiré par l'écriture. Doutant du nouveau régime bolchévique, il résolut à s'expatrier et, au début des années vingt, aboutit au constat que les tournées ne lui convenaient guère. Après un bref retour en Russie, il repartit définitivement mais ne s'imposa ni en France, ni en Allemagne, et décida de s'établir à Londres où il ne dut souvent sa substance qu'à l'aide de Rachmaninov, puis au soutien du Maharadja de Mysore. La Russie ne redécouvrit Medtner qu'après sa mort, lorsque sa veuve, rentrée au pays, fit don de ses manuscrits, et qu'Evgueni Svetlanov, Emil Gilels et Tatiana Nikolaïeva inscrivent ses partitions à leur répertoire.

Pour Medtner, l'avant-garde était incarnée par Richard Strauss ou Reger, nullement par Stravinsky ou Prokofiev. Il croyait aux « lois sacrées de l'Art éternel », et

grâce à Rachmaninov, fit publier en 1935 une sorte de Credo sous le titre *La Muse et la Mode* : « J'ai toujours cru que l'Art, comme la nature, est l'œuvre du Créateur. Mes principes ? Je tâche de faire croître dûment la semence qui vient d'en Haut, sans inventer de nouvelles lois. »

Sonate pour piano n° 10 en la mineur op. 38 n° 1

« *Reminiscenza* » (1919-1920)

Taneïev disait de son élève Medtner qu'il « était né avec la forme sonate en lui ». Quatorze sonates sont à son catalogue, toutes pour piano comme l'essentiel de son œuvre. La *Sonate « Reminiscenza »* ouvre le premier des deux recueils de *Mélodies oubliées*, un cycle peut-être influencé par *L'Ange* de Lermontov :

« Dans les cieux aux heures de minuit, un ange planait
Et il chantait un chant doux.
Et la lune, et les étoiles, et les nuages en foule
Écoutaient la chanson divine. »

Cette musique oubliée, les nouveau-nés seuls l'entendent, et toute leur existence n'est qu'une longue quête pour la retrouver. Ainsi la sonate commence-t-elle sur une « réminiscence » qui servira de *leitmotiv* au cycle entier. Un dessin arpégé d'où se détache progressivement une brève ligne, et que les autres motifs s'emploieront à ramener, distraits par des développements ou des digressions ponctués d'accidents, de doutes et d'interrogations, de cris parfois. *Agitato*, *appassionato*, *calmando* puis *svegliando* (se réveillant), les indications guident l'interprète, quitte à le tromper parfois en ne lui rendant les arpèges que sous une forme crépusculaire, *subito tenebroso*. S'il y a ici un peu de la nostalgie de l'enfance, peut-être y devinons-nous un regret plus général, celui d'un art du passé ou d'une Russie solidement ancrée dans les appareils de la noblesse. Une Russie mise à sac par une révolution sanglante.

Six Contes de fées op. 51 (1928)

Si Ivan l'imbécile trouve son origine dans le folklore russe, il revint à Léon Tolstoï d'en immortaliser la cocasse figure, combattant le diable avec sa sœur et ses frères : « Il était une fois un riche moujik. Dans quel État vivait-il et sous quel règne ? Je l'ai oublié. Ce moujik fortuné avait trois fils : Semione la Bataille, Tarass le Ventru, Ivan l'Imbécile et une fille, Malania, muette, aux oreilles pendantes. Semione s'en

alla à la guerre servir le tsar, et Tarass au gros ventre partit pour la ville faire du commerce chez un marchand. Quant à Ivan le petit sot, il resta à la maison avec Malania pour travailler à la sueur de son front... »

Zolushka n'est autre que la Cendrillon de Perrault ou des frères Grimm, qu'immortalisera plus tard Prokofiev sur la scène du Mariinsky. Les deux personnages sont les personnages principaux de ces *Contes de fée*. À l'occasion d'un récital de Medtner en 1930 au Bryn Mawr College de Pennsylvanie, une note de programme indiquait : « Le premier conte présente les personnages, le deuxième est un chant de Cendrillon et le dernier une danse de l'imbécile. » Imprégné du style populaire, le recueil tout entier est faussement naïf. « Personne ne raconte les contes comme Kolya », s'exclamait Rachmaninov. Au point, pour le narrateur, de les vivre intensément. Déçu de sa situation en France, le compositeur écrivit à la chanteuse Tatiana Makushina : « J'ai l'horrible sensation que toute cette histoire va encore être un conte de fées sur Ivan l'imbécile, celui-là même que j'ai déjà été tant de fois dans ma vie. »

NIKOLAÏ MIASKOVSKI 1881-1950

« Miaskovski est davantage un philosophe. Sa musique est pleine de sagesse, passionnée, sombre et profondément introspective. En cela, il est proche de Tchaïkovski, et je pense qu'il est fondamentalement son héritier », disait Prokofiev.

Né à Novogeorgiyevsk, non loin de Varsovie, alors que la Pologne était toujours incorporée à l'empire russe, Nikolaï Miaskovski décida de se lancer dans la musique après avoir entendu la *Pathétique* de Tchaïkovski sous la baguette de Nikisch. Au terme de ses études d'ingénieur à l'armée, intégré à un bataillon de sapeurs à Moscou, il s'adressa donc à Renhold Glière, puis à Ivan Krijanovski pour se préparer à l'entrée au Conservatoire de Moscou dans les classes de Liadov et de Rimski-Korsakov.

Si le jeune Miaskovski fit preuve de caractère en retenant un thème de Grieg dans un quatuor à cordes alors que son professeur Liadov détestait l'œuvre du Norvégien, Prokofiev, son camarade de classe, lui reprocha parfois son manque d'originalité : « Tu penses trop à la musique et pas assez à un langage personnel », lui écrivait-il après la création de sa *Cinquième Symphonie*. Au moins cela permit-il à Miaskovski, considéré comme premier symphoniste soviétique, de ne pas trop souffrir du régime, quand bien même il fut par là-même privé de bien des occasions de se faire entendre à l'extérieur de son pays.

Sonate pour piano n° 3 op. 19 (1920, révision : 1939)

Une introduction improvisée *con desiderio*, des accords *pesante*, puis un thème très simple mais de plus en plus agité, revenant aux puissantes ponctuations précédentes : tel est le matériau de cette sonate en un seul mouvement, aux superpositions de quarts d'une franchise incroyable et au chromatisme déstabilisant, avec une liberté rythmique qui ne manque pas d'évoquer Chopin. Un nouvel épisode, *con languidezza* puis *più affetuoso* sert de contrepoids à l'animation générale. Si la structure s'appuie sur des retours thématiques très clairs à la façon d'une forme sonate habituelle, tout n'est qu'un élan irréprouvable, un désir que la dernière page, réduisant le matériau à l'état de fragment, ne satisfère que partiellement.

Excentricités, six esquisses op. 25 (1917-1922)

Nommé professeur à Moscou, Nikolaï Miaskovski vécut la guerre comme ingénieur militaire sur le front galicien. La guerre, expliqua-t-il par la suite, « a grandement enrichi mon lot d'impressions internes et externes, et a même clarifié ma pensée musicale. La plupart de mes croquis produits sur le front ont la qualité d'être, sinon plus clairs, au moins plus objectifs ».

Blessé, il put non seulement écrire ses *Quatrième* et *Cinquième symphonies*, mais aussi engranger nombre d'idées qui allaient lui servir dans ses *Excentricités*. Dans ces dernières, le langage est plus simple qu'auparavant, dénudé parfois à l'extrême ; ou encore bâti sur des ostinatos ou des marches mélodiques, comme dans la dernière pièce proposant une brève entrée en canon.

Chaque mouvement pourrait participer à un récit plus général, à en croire le premier *simplice e narrante*, introduction très douce avant un Allegro ténébreux et fantastique. S'ensuivent une sorte de marche un peu bancale, s'appuyant trop fort sur le deuxième temps, puis une mélodie, quasi récitatif, avant une surprenante invention à la façon de Bach. Le livre se referme alors, de plus en plus lent et *morendo*, parfaite conclusion à ce que le compositeur, dans un article sur Medtner, nommait la « forme intérieure » :

« Par "forme extérieure", j'entends un canevas compositionnel donné. La "forme intérieure" est également un canevas mais d'une autre sorte : elle sert à développer les humeurs et les sentiments et, selon moi, doit obéir à la même logique que la structure extérieure. Quant au contenu, je le réduis délibérément aux principaux éléments de la composition : sa thématique, sa rythmique et son matériel harmonique. (...) Des trois notions citées plus haut, je ne reconnais la valeur et la nécessité absolues que des deux premières ; j'admire une bonne forme extérieure mais je peux admettre son imperfection. »

ALEXANDRE MOSSOLOV 1900-1973

Né en 1900 à Kiev et mort soixante-treize ans plus tard à Moscou, Alexandre Mossolov est l'exemple même de ce que savait produire l'absurde totalitarisme soviétique. Aurait-il été possible, ailleurs que dans la Russie révolutionnaire, de composer en 1927 un ballet décrivant les fonderies d'acier ou l'arrivée d'un tracteur au kolkhoze, puis de concevoir un opéra racontant la lutte des paysans contre les ingénieurs prévoyant d'inonder leur terre pour bâtir une centrale hydroélectrique ? Autant d'engagements n'évitèrent pas la disgrâce au musicien ; ancien secrétaire de la Société internationale de musique contemporaine en 1927-1928, il fut exclu de l'Union des compositeurs l'année-même ou Chostakovitch découvrit, horrifié, les critiques de son opéra dans la *Pravda*. Et Mossolov d'être provisoirement envoyé au Goulag. De quoi regretter son engagement dans la cavalerie sur le front ukrainien, ou d'avoir écrit sur des textes révolutionnaires avant de célébrer l'avenir de Moscou ou les origines de la Russie !

Fils d'une chanteuse du Bolchoï, ancien élève de Miaskovski, de Prokofiev et de D'lgumnov, Mossolov étudia la composition auprès de Reinhold Glière. Si les machines s'invitaient dans ses partitions, son intérêt pour l'industrialisme sonore ne l'empêcha pas de poursuivre la tradition des sonates et des symphonies, avant de se tourner vers la réhabilitation de certains folklores turkmènes ou ouzbèks. Accusé de formalisme, il n'a pu, contrairement à Chostakovitch, renverser la situation et retrouver le succès.

Trois Pièces op. 23a (1927)

De 1927 comme le ballet *Fonderies d'acier*, ces trois pièces brèves font-elles entendre de puissantes machines à travers leurs figures rythmiques obstinées ainsi que leurs harmonies dissonantes et parfois violentes ? Accusée dans années 30 de n'avoir eu « aucune volonté organisée de victoire » pour sacrifier à « l'anarchie petite-bourgeoise », la musique de Mossolov témoignait d'une écoute de son époque sans nécessairement prétendre imiter les bruits de la vie quotidienne.

GAVRIIL POPOV 1904-1972

Né à Novotcherkassk, Gavriil Popov poursuivit ses études à Rostov avant de se retrouver au cœur de la guerre civile, après le renversement d'une éphémère république soviétique par les cosaques. C'est ainsi qu'il vit son père arrêté, victime d'une dénonciation calomnieuse, et qu'il se résigna à travailler comme dessinateur industriel au centre de recherche des chemins de fer pour subsister, tout en servant de répétiteur à l'opéra. Reçu à l'Institut polytechnique de la nouvelle Pétrograd, il fut parallèlement admis au Conservatoire dans les classes de Scherbatchov et de Nikolayev, joua notamment avec Maria Yudina et Chostakovitch, puis fut nommé professeur à Léninegrad. Si son premier opus lui valut quelques déboires suite à sa publication sous le nom francisé de Gabriel Popoff – signe de décadence bourgeoise ! –, il affirmait les volontés modernistes du musicien avec une première pièce dédiée à Arnold Schönberg. Exporté à l'Ouest par Prokofiev, un *Septuor* eut plus de succès.

Bâtissant régulièrement ses formes à la façon d'un scénario, Popov était attiré par le cinéma et collabora notamment avec Eisenstein. « Ne rien conserver du passé, ni les formes, ni la vie », écrivait-il dans son Journal, aspirant à un « art créatif et non pas reproductif », et ce pour « libérer l'art de l'esclavage envers les formes toutes faites de la réalité ». La situation pourtant se gâta quand sa *Première Symphonie*, à peine créée, fut définitivement interdite. *Un jeune homme sévère*, film auquel il avait prêté sa plume, ne put également être diffusé, alors que *Chapaïev*, un autre film pour lequel il avait conçu la musique, allait devenir l'une des œuvres préférées de Staline.

Dans les années 30, les expérimentations n'étaient plus à la mode. En 1932, l'ASM, association pour la musique contemporaine, avait été dissoute en même temps que la RAPM, plutôt dévolue au chant de masse. Mais Popov n'entendit pas l'avertissement, décida avec sa *Deuxième Symphonie* « de tailler en lambeaux la banalité des goûts du public en matière de musique, de tonner avec la violence forcenée de la passion ». Et Popov d'insister : « Je veux décrire, dans la proximité de cette puissance et du rugissement colossal de défi de cette pensée aiguës, une image de la plus grande, la plus subtile et la plus sincère tendresse... Ils diront que c'est incompréhensible ! Oui, peut-être est-ce qu'aujourd'hui ce sera incompréhensible. Mais demain ce sera si évident et nécessaire qu'ils reconnaîtront qu'il ne pouvait pas en être autrement. »

Dans la presse, il n'hésita pas à clamer sa liberté, affirmant que personne ne le forcerait à abaisser ses exigences. Il accepta encore une dangereuse collaboration avec Meyerhold, alors que Chostakovitch, plus prudent, avait décliné l'invitation. L'œuvre déplut tant à Staline que le théâtre fut fermé, et de nombreux amis exécutés, arrêtés ou disparus : parmi les victimes, Meyerhold lui-

même, le maréchal Tchoukatchevski, Jilae, ainsi que l'épouse du dramaturge, mystérieusement assassinée par des cambrioleurs... Finalement, Popov se rangea à la raison, simplifia son style et se mit à chanter la patrie ou le Parti. Inquiété par une nouvelle vague d'épuration en 1948, il fut bien sûr accusé de formalisme, et disparut de la scène publique.

Grande Suite pour piano op. 6 (vers 1935)

Invention, Choral, Aria et Fugue : la liste des mouvements évoque immanquablement Bach. Si Gavriil Popov voulut rompre avec les formes et la vie du passé, la musique ne pouvait être jugée selon lui en terme de complexité ou de simplicité : « Peut-on dire que les messes de Bach, les quatuors de Beethoven, les œuvres de Hindemith et Stravinsky soient simples ? Malheureusement, ces dernières années, entre le compositeur et les auditeurs, il s'est trouvé plusieurs chaînons supplémentaires. Les fonctionnaires ès-musique, guidés par leurs propres goûts qui étaient loin d'être infaillibles, donnaient seuls le droit de communiquer avec les auditeurs. »

La Grande Suite de Popov plut tellement à Chostakovitch que celui-ci en cita un thème dans sa *Dixième Symphonie*.

SERGUEÏ PROKOFIEV 1891-1953

Mars 1917. Dans un pays secoué par les mouvements révolutionnaires, Prokofiev décida de se réfugier dans le Caucase avant de revenir brièvement à Pétrograd pour y faire jouer sa *Symphonie classique*, puis de s'exiler en gagnant dès 1918 le Japon avant de se rendre à New York. Revenu en Europe, il souffrit de cette situation au point de faire une tournée en URSS, dont le succès le persuada de rentrer au pays. En 1929, une deuxième tournée se passe toutefois plus mal. Son *Pas d'acier* attise la colère de la gauche radicale après son audition au Bolchoï. Accusé de dilettantisme, qualifié d'« ennemi de la culture soviétique », le voici désormais auteur de « composition contre-révolutionnaire confinant au fascisme ».

En mai 1936, lancé dans la composition de sa *Cantate pour le 20^e anniversaire d'Octobre*, vaste fresque mêlant des textes d'Engels et de Lénine au *Manifeste du parti communiste* et à la *Thèse sur Feuerbach* de Marx, Prokofiev retrouva pourtant sa Russie natale, en plein moment des procès staliniens. Son style « bourgeois » ne le priva pas de quelques succès, tant et si bien que le musicien, abusé par de telles promesses, ne vit pas que l'étau soviétique s'apprêtait à se refermer sur lui. Fonctions officielles, commandes, tout alla bien jusqu'à la

chute de Meyerhold et le changement de politique culturelle. Les prix remportés, la nomination comme « Artiste du peuple » ne lui évitèrent pas une condamnation publique lors d'une nouvelle campagne de purges.

Ironie du destin, il mourut le 5 mars 1953, une heure environ avant Staline, de sorte que son décès passa presque inaperçu. Quatre ans plus tard, le Prix Lénine lui fut décerné à titre posthume.

Quatre Études op. 2 (1909)

Études de virtuosité bien sûr, mais aussi de composition, voire de caractères au sens que l'on pourrait entendre pour un peintre s'exerçant à saisir des expressions particulières. « Élève talentueux, mais manquant de maturité », écrivait Rimski-Korsakov dans le bulletin de l'élève en 1908. Prokofiev, brisant les codes, se régaland déjà du sarcasme, voulait au contraire provoquer, saisir l'auditeur et l'interprète à la gorge. Dans une tonalité symbolique de *ré* mineur, la première célébrerait ainsi les funérailles d'une époque alors que la suivante, faussement sage, ouvrirait la porte des rêves, peignant déjà ces atmosphères irréelles et envoûtantes que nous retrouverons dans les *Visions fugitives*. Dans le ton commun d'*ut* mineur, les deux dernières pièces forment un tout dont les exercices de plus en plus difficiles libèrent définitivement le pianiste-compositeur de la mainmise des maîtres.

Visions fugitives op. 22 (1915-1917)

Les *Visions fugitives* empruntent leur titre au symbolisme de Constantin Balmont : « Dans chaque vision fugitive, je vois des mondes pleins de jeux changeants et irisés. » Quand bien même l'Europe est secouée par des conflits d'une violence inouïe, Prokofiev ne cesse d'écrire. Symphonies, sonates et mélodies s'enchaînent. Tous les genres y passent, de la cantate avec *Sept, ils sont sept*, à l'opéra avec *Le Joueur* d'après la nouvelle de Dostoïevski. Comme indifférent à l'agitation ambiante, le musicien se contente d'évoquer les premiers combats révolutionnaires dans une avant-dernière vision pianistique. Et lorsque la situation freine ses projets, il ne parvient qu'à déplorer son ennui.

Reste que ces *Visions fugitives* en disent long sur l'art du compositeur. Chaque pièce ne durant qu'une minute à peine, cet « album de croquis » forme, selon Poulenc, une sorte de « résumé des aspects les plus divers de Prokofiev ». Œuvre de compositeur donc, mais œuvre de pianiste aussi ; David Oïstrakh en souvient avoir été frappé par la « remarquable simplicité » du jeu de l'auteur :

« J'entends encore l'une [des *Visions fugitives*], celle en *ut* majeur, avec son épisode lyrique au milieu. Quand il la jouait, le Prokofiev violent et provocateur

devenait aussi touchant qu'un enfant. Je ne fus pas le seul à être surpris ; beaucoup qui l'entendaient pour la première fois jouer sa musique furent stupéfaits qu'il puisse faire preuve de chaleur et d'émotion, qu'il puisse être poétique et émouvant. »

Sonate pour piano n° 6 op. 82 (1939-1940)

Créée en avril 1940 par le compositeur lors d'une session radiophonique de l'Union des compositeurs, puis donnée publiquement à Moscou par Sviatoslav Richter, la *Sixième Sonate* témoigne-t-elle des inquiétudes de Prokofiev, craignant d'être associé à Meyerhold ? Serait-elle une sorte de compensation personnelle à l'*Ode à Staline*, conçue à la même époque pour se rassurer ? Toujours est-il que, selon Richter, le compositeur y « a rompu avec les idéaux du romantisme, et a introduit dans sa musique la pulsation terrifiante du xx^e siècle ». De fait, la férocité des mouvements extrêmes encadre deux pages plus légères. Un véritable leitmotif de trois notes, présenté sur les effrayants tritons de main gauche, lance l'*Allegro moderato*. Deux thèmes, l'un effréné et morbide, l'autre plus doux, se mêlent en un violent affrontement jusqu'à des clusters brutaux joués « avec le poing », qui doivent, selon le compositeur, « effrayer les grand-mères ». Dans cette sonate, Prokofiev repousse les possibilités sonores du piano ; l'instrument hurle, crépite, étincelle, résonne comme des cloches. La musique y unit alors tous les mondes du compositeur : le symbolisme des *Visions fugitives*, les mélodies populaires, les personnages de *Roméo et Juliette* et de *Cendrillon*, deux ballets qui lui sont contemporains.

Des morceaux de jeunesse de Prokofiev, Miaskovski disaient qu'il s'agissait de petits chiens car ils mordaient un petit peu ; c'est peu dire que la *Sixième Sonate* montre les dents, geste désespéré sans doute face à l'effroyable machine soviétique.

SERGUEÏ RACHMANINOV 1873-1943

« Je suis un compositeur russe », affirmait Sergueï Rachmaninov, parce que la musique devait refléter la quintessence de son pays, et parce que la Russie formait la mentalité et le caractère du musicien. Rachmaninov confiait même que l'action de composer était une part essentielle de son être, comparable au fait de respirer ou de manger. Il faut dire que la musique s'était imposée à lui dans son plus jeune âge. À quatre ans, il recevait déjà ses leçons de piano d'Anna Ornazkaïa, diplômée du Collège russe de musique d'Anton Rubinstein. Cinq ans plus tard, il faisait ses gammes au Conservatoire de Saint-Petersbourg, avant d'éprouver les claviers de Moscou sous la houlette de Zverev. La composition l'appelait, au grand dam de son maître pour lequel une telle activité était incompatible avec l'apprentissage

instrumental. Rien n'y fit : Arenski et Taneïev furent ses professeurs de composition et de théorie, Siloti prit la relève pour le piano.

Premiers *Morceaux de fantaisie* dont un extraordinaire prélude en *ut dièse mineur*, puis premier opéra avec *Aleko* : compositeur, pianiste et chef d'orchestre, Rachmaninov recourait parfois à ce vieux dicton qui évoque un chasseur poursuivant trois lapins à la fois. Et de se demander si, de ces lapins musicaux, il en capturerait finalement un seul... En 1905, la Révolution lui offrit l'occasion de prendre un peu de distance avec sa vie de virtuose. Ayant annulé quelques engagements, il partit avec femme et enfant pour Dresde afin de retrouver ses esprits. En 1917, Octobre donna le signal du départ définitif. Pour Stockholm tout d'abord, pour New York ensuite. Et derrière ce départ, un changement plus essentiel : « En quittant la Russie, j'ai laissé derrière moi l'envie de composer. En perdant mon pays, je me suis un peu perdu moi-même... Dans cet exil, loin de mes racines et de mes traditions, je ne trouvais plus l'envie de m'exprimer... »

Six Moments musicaux op. 16 (1896)

Si les *Morceaux de fantaisie* de 1892 furent dédiés au professeur Arenski, les *Six Moments musicaux* furent offerts à Alexandre Viktorovitch Zataevitch, spécialiste du chant populaire et compositeur lui-même. Le titre est naturellement un clin d'œil à Schubert, que Rachmaninov n'a pas hésité, comme Liszt, à transcrire pour l'inscrire à ses programmes de concert. Peut-être est-ce plutôt à Chopin et à ses *Nocturnes* que l'on pense à l'écoute du premier moment ; chaque pièce a son propre caractère, renvoie à la mélodie sans parole, à la barcarolle, à l'étude ou au thème et variations. Par ses superpositions et juxtapositions binaires et ternaires, l'*Andantino* fait la part belle à la mélodie jusqu'à une impressionnante cadence, lançant une partie extrêmement virtuose. Ici, le travail porte sur les formules d'accompagnement, l'art subtil de la variation pour mieux faire chanter la partie supérieure. Dans l'*Allegretto* suivant, une technique infailible est nécessaire à la réalisation des doubles-croches qui ne doivent jamais affecter la continuité de la ligne principale en octaves. Pourtant, la difficulté ne réside pas seulement dans des traits rapides ou de grands déplacements ; elle se cache parfois dans des nuances changeantes. Certes, la virtuosité atteint son comble dans la quatrième pièce, *Presto* conclu sur un cri *ffff* après avoir affiché sa dette à la « Révolutionnaire » de Chopin, mais Rachmaninov savait que les démonstrations techniques ne sauraient suffire : « Il faut avoir quelque chose en plus de la technique. Cela ne veut pas dire que la technique pianistique n'est pas importante. Il faut que le pianiste se forge sa technique comme on construit une maison. Cela prend des années. Et puis il faut s'exercer tous les jours – deux heures au minimum. Je joue toujours des gammes et des arpèges. Une

technique parfaite vous permet de vous concentrer immédiatement sur le contenu d'une œuvre, sur son sens. Vous perdez moins de temps... »

Variations sur un thème de Corelli op. 42 (1931)

C'est en France, dans le Pavillon situé au cœur de la forêt de Rambouillet, que Rachmaninov écrivit ses *Variations sur un thème de Corelli*. Des variations sur des variations plutôt que sur un thème, puisque le célèbre motif des « Folies d'Espagne » avait inspiré, outre Corelli, des musiciens tels que Lully, Marin Marais, Vivaldi, Carl Philipp Emmanuel Bach et bien d'autres. À trois temps, le thème ressemble à une sarabande. Comme Corelli, Rachmaninov en fit plus qu'une succession de variations, organisant un vrai cycle en liant certains numéros entre eux, en y ajoutant intermezzo et coda, et surtout en se détachant plus ou moins de la formule initiale. Ainsi, les premières variations respectent la structure originale tandis que les suivantes s'étireront parfois à la façon d'un véritable développement.

Préludes op. 23 et op. 32, extraits (1901-1903, 1910)

« Le prélude est une forme de musique absolue, destinée comme son nom l'indique, à être jouée avant un morceau de musique plus important ou comme introduction à une certaine fonction. La forme s'est toutefois étendue à de la musique tout à fait indépendante. Mais aussi longtemps que ce nom sera donné à un morceau de musique, l'œuvre devra, dans une certaine mesure, satisfaire à la signification de ce titre » : curieuse définition du prélude que celle donnée par Rachmaninov, tant il est vrai que le musicien russe, à la suite de Chopin, en fit une forme libre et totalement autonome. Toutefois, comme César Cui, Scriabine ou Chostakovitch, la forme du prélude lui inspira un vaste cycle, suivant le modèle de totalité tonale offert par le *Clavier bien tempéré* de Bach. Un projet de longue haleine, inauguré avec une première pièce issue des *Morceaux de fantaisie*, poursuivi en deux livraisons, l'opus 23 ayant été conçu en 1903, sauf la cinquième pièce écrite deux ans plus tôt, et l'opus 32 ayant été finalement achevé en 1910. Ainsi bouclé, le cycle des tonalités ne donne cependant pas lieu à une organisation particulière, pour offrir une simple succession d'humeurs, toutefois régulièrement inspirées par les tons homonymes (*ré mineur et ré majeur* par exemple), et logiquement encadrée par l'enharmonie de *do dièse mineur* et de *ré bémol majeur*, avec un même motif de trois notes et des intervalles exigeant une main particulièrement grande.

Si l'on devine au fil des pièces des vestiges de menuet, de marche ou de barcarolle, le discours repose plutôt sur un chant très ample et qui ne semble jamais devoir s'interrompre, l'écriture pianistique procédant alors à son amplification progressive dans une forme totale régie par la nécessité de son point culminant.

NIKOLAÏ ROSLAVETS 1881-1944

Né dans la province de Tchernigov au nord de l'Ukraine, fils de paysans, Roslavets ne dut sans doute sa carrière qu'à un oncle violoniste qui lui offrit ses premières leçons, ainsi qu'à quelques rencontres essentielles avec un musicien juif dont on a perdu la trace, ou avec un pianiste et compositeur alors de renom : Arkadii Maksimovitch. Globalement autodidacte, le jeune musicien fut ainsi admis au Conservatoire de Moscou à l'âge de vingt et un ans, et n'eut de cesse de créer son propre monde sonore. Il imagina sans doute l'une des premières pièces atonales russes en 1913 dans une sonate pour violon et piano, puis formula un « nouveau système d'organisation tonale ». Un tel esprit ne pouvait qu'accueillir avec espoir la Révolution de 1917 et, engagé dans les réformes de la vie artistique, occupa bientôt des postes officiels, au Bureau de la censure de l'Instruction publique ou au Commissariat des affaires intérieures.

Pourtant, Roslavets ne devait pas tarder à douter de la vie culturelle, s'opposer aux « musiciens prolétariens » et être condamné pour son esprit « contre-révolutionnaire » et « trotskyste » ! Toutes ses archives furent saisies à sa mort en 1944, et ne furent rendues publiques qu'en 1988. En exil à Tachkent, Roslavets fut obligé de composer un ballet vantant les mérites de la culture du coton. Celui qui s'était entiché de futurisme et aimait tant Baudelaire pouvait-il ainsi sacrifier ce « moi intérieur rêvant d'univers sonores nouveaux, non encore entendus » ?

Cinq Préludes (entre 1919 et 1922)

Scriabine, Rachmaninov puis Chostakovitch, mais aussi Glière, Stanchinski, Lourié, Alexandrov, Feinberg, Obouhov et Wyschnegradsky, autant de noms qui offrirent au prélude ses lettres de noblesse en Russie, petite forme dont la liberté ouvrait au compositeur un espace d'expression et d'expérimentation privilégié. Bien que Roslavets lui-même ait affirmé que la musique russe d'avant 1917 était le « produit d'une culture féodale », la nouveauté harmonique de ses pièces, aux limites de l'atonalité, n'allait pas tarder à attirer sur lui les foudres des autorités.

Parallèlement aux expériences géométriques du peintre Malevitch, ses préludes pouvaient paraître « formalistes » au sens où ils ne s'inscrivaient pas directement dans les intérêts du Parti, partant à la recherche d'un « nouveau système d'organisation tonale » au moment où Schoenberg lui-même portait un coup fatal à la tonalité. En 1915 déjà, Roslavets avait été associé à l'avant-garde futuriste ; après la révolution, il s'affirma musicien prolétaire. Ce qui ne l'empêcha pas d'empiler cinq, six ou sept notes différentes dans ses « accord synthétiques », guidant à la fois le discours harmonique à une époque où la notion de musique

prolétaire, attendant sa définition, ne se résumait pas à des chants de masse ou à des célébrations bruyantes du régime. Rythmiquement, les préludes font preuve d'une liberté absolue, juxtaposant binaire et ternaire pour obtenir un flou que d'autres auraient jugé impressionniste, dans la deuxième pièce mêlant signatures à trois et à cinq croches afin de rompre la régularité des mesures, et partout usant d'un chromatisme à la fois déstabilisant et séduisant.

ALEXANDRE SCRIBINE 1872-1915

« L'esprit veut l'être absolu, l'extase. Comment l'extase est-elle possible ? L'extase est le plus haut niveau de l'action, l'extase est la cime. (...) Dans la forme du sentiment l'extase est la plus haute béatitude. Dans la forme de l'espace l'extase est le plus haut épanouissement et l'anéantissement. En général l'extase est le sommet, est le dernier instant, qui en tant que phénomène n'existe qu'en relation avec les autres phénomènes et résume toute l'histoire de l'humanité », écrit Scriabine dans ses Carnets, vers 1904-1905. Et s'il habilla plus tard son clavier de couleurs et de lumières, ses premières harmonies étaient déjà riches de teintes et de nuances.

Dès sa prime enfance, le musicien s'attachait au piano. Sa mère décédée, il ne put être élevé par son père, et fut donc accueilli par une grand-mère et par des tantes, entourage féminin nourrissant sa sensibilité très grande. « Le soir venu, se souvient sa tante Lioubov, Sacha ne voulait jamais aller au lit sans avoir embrassé son petit piano droit, comme d'autres enfants russes embrassent les icônes. » À neuf ans, Scriabine était assis à son instrument toute la journée. À quatorze ans, il écrivit une première sonate alors qu'il était encore élève à l'École militaire de Moscou. Une Sonate-Fantaisie qui s'échappait des moules formels. Nouvelle tentative deux ans plus tard, puis achèvement en 1893 de la première sonate retenue par son catalogue. Quatre mouvements avec une marche funèbre pour finale, évoquant Beethoven et Chopin, peut-être la *Symphonie pathétique* de Tchaïkovski.

Doué, Scriabine n'allait pourtant pas réjouir ses maîtres. « Tous les excès semblent permis à ce jeune homme », s'emporta Arenski à l'occasion du concours de composition au Conservatoire ; il lui reprocha les quintes et mouvements parallèles interdits, les mélodies avortées, l'absence de plan défini, avant de conclure qu'il n'y avait chez Scriabine qu'improvisation continue et simple incohérence. En 1903, la *Deuxième Symphonie* provoqua un « tollé général ». Furieux, le critique Léonide Maximov en déplora les absurdités, s'exclama qu'on n'avait pas le droit d'écrire n'importe quoi. N'ayant jamais décollé, Arenski trouve des mots encore plus cruels : « Le bruit est ininterrompu. Une dissonance succède à l'autre. Comment Liadov a-t-il pu accepter de diriger une telle saloperie ? »

Sonate pour piano n° 2 op. 19 (1892-1897)

Jalons de la carrière du compositeur, les dix *Sonates* de Scriabine ont l'étrangeté des choses à la fois différentes et coutumières, évitant toute attache patriotique ou populaire mais profondément russes selon leur auteur, rompant avec l'architecture tonale à l'origine de la forme mais se réconciliant avec sa structure traditionnelle. De fait, les *Sonates* de Beethoven avaient retenu l'attention de Scriabine ; le Russe en retint certaines expériences sur le nombre de mouvements, l'unité maximale d'un mouvement unique, à la façon des romantiques, qualifiant sa seconde tentative d'un *Sonate-fantaisie* très beethovénien.

En 1892, le jeune musicien achevait ses études et faisait publier ses premières pièces pour piano quand il rencontra d'étranges problèmes de paralysie de la main droite. « L'événement le plus grave de ma vie ! Quel obstacle pour mon but suprême : la gloire, la renommée ! Insurmontable, disent les médecins », s'écriait-il, croyant sa carrière compromise. Sans doute le mal fut-il profond ; névralgies, angoisses, fatigues, troubles respiratoires et circulaires trahissaient une santé fragile. Condamné à annuler une tournée de concerts en 1893, il s'adressa aux médecins ; le docteur Sacharine lui prescrivit une vie tranquille et des bains dans la mer Noire, le docteur Belyaïev compléta le traitement d'un régime de *koumiss* à base de lait fermenté de jument ou de chamelle.

Départ en voyage : Scriabine se découvrit des affinités toujours plus profondes avec la nature. Principale source d'inspiration de la *Deuxième Sonate* : la mer. La Baltique entrevue pour la première fois en Lettonie en 1892, ou la mer Noire découverte lors d'un voyage de noces en Crimée. À moins que ce fût plutôt la Manche ou la Méditerranée entretemps admirée à Gênes. La mer qui murmurait à Scriabine ce bref programme : une nuit calme sur la côte du Sud, le grondement des profondeurs, le clair de lune, l'agitation soudaine des vagues.

Sonate pour piano no 3 en fa dièse mineur op. 23 (1897-1898)

« Les étoiles se mettent à chanter ! », s'exclama Scriabine quand Elena Beckman-Shcherbina lui joua sa *Troisième Sonate*. Fallait-il deviner dans cette réaction spontanée quelque allusion à un programme caché ? Les frontières sont ténues entre la symphonie et le poème symphonique dans l'œuvre orchestrale de Scriabine, et il en est de même dans l'œuvre pour piano où les sonates côtoient les poèmes instrumentaux. Grande est la tentation de gloser sur les sous-titres et confidences qui éveillent notre sensibilité poétique. Si la *Quatrième Sonate* raconte la « course de l'homme vers l'étoile, symbole du bonheur », les *Septième* et *Neuvième* sont d'énigmatiques « messe blanche » et « messe noire ».

Marié, Scriabine fut sensible aux charmes de la jeune Tatyana Schloezer qui devint par la suite sa seconde femme. Si la première suivait difficilement le fil de sa pensée, Tatyana adopta son discours, jusqu'à proposer ses propres interprétations. Ainsi, pour la *Troisième Sonate*, une histoire tout entière bâtie sur le principe des états d'âme : l'âme « libre et sauvage » se précipite dans la lutte, aboutit à une paix illusoire, reprend le combat jusqu'à retrouver ses sentiments ambigus, puis dans la tempête célèbre une inattendue victoire.

Sonate pour piano n° 5 en fa dièse majeur op. 53 (1907)

Sans doute ne pouvait-on accepter la modernité de Scriabine qu'en adhérant à sa dimension spirituelle. Tournant le dos aux formes conventionnelles de la virtuosité pianistique, le compositeur s'intéressa à de possibles manifestations musicales de la théosophie et de la synesthésie. On ressent dans son art cette aspiration à un monde où tout n'aurait été que baiser et caresse. Un monde dont les êtres n'auraient plus été les simples spectateurs pour participer à la célébration du mystère. L'érotisme de la musique de Scriabine ne prend sens qu'à condition d'y percevoir l'espérance d'une harmonie plus universelle. En exergue de la *Cinquième Sonate*, un extrait du *Poème de l'extase*, plus connu à travers sa mise en musique symphonique :

« Je vous appelle à la vie, ô forces mystérieuses !
Noyées dans les obscures profondeurs
De l'esprit créateur, craintives
Ébauches de vie, à vous j'apporte l'audace ! »

Et l'auditeur d'écouter cette sonate à l'aune des aspirations du compositeur, telles que celui-ci les a lui-même définies dans ses carnets : « Je veux le nouveau, l'inexploré. Je veux créer librement. Je veux créer consciemment. Je veux être au sommet. Je veux charmer par ma création, par ma merveilleuse beauté. Je veux être la lumière la plus éclatante, le plus grand (unique) soleil, je veux éclairer (l'univers) de ma lumière, je veux tout absorber, (tout) inclure dans mon individualité. Je veux donner (au monde) la volupté, je veux posséder (le monde comme une femme). »

Sonate pour piano n° 10 en ut majeur op. 70 (1913)

Autre hommage à la nature, la *Dixième Sonate* est curieusement lumineuse après la précédente, « messe noire » démoniaque. « Les insectes sont nés du soleil qui les nourrit, expliquait Scriabine. Ils sont les baisers du soleil, comme ma *Dixième*

Sonate qui est une sonate d'insectes. Le monde nous apparaît comme une entité quand nous considérons les choses de cette façon. »

L'écriture pianistique y est d'une délicatesse remarquable, toute de textures et de vibrations à base de trilles ou de trémolos, d'une simplicité inouïe dans l'introduction dont la simplicité doit s'accompagner d'une « ardeur profonde et voilée. » Le compositeur y contemple le monde ici « avec une joyeuse exaltation », là « avec ravissement et tendresse », ailleurs une « volupté douloureuse ». Nulle description picturale mais des figures métaphoriques des différentes phases de la perception.

« De plus en plus radieux », est-il indiqué sur la partition ; l'ivresse gagne l'auditeur, jusqu'à un point d'orgue annonçant le clou du bal, dans une danse ultime de tous ces êtres ailés. Et la partition de s'achever dans le même état qu'au début pour rendre la nature à son mystère.

IGOR STRAVINSKY 1882-1971

Né russe, Stravinsky mourut américain après avoir été naturalisé français. Musicalement, il s'imposa grâce aux Ballets russes de Diaghilev, pour lesquels il composa notamment *L'Oiseau de feu*, *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps*. Ses rythmes et ses agrégats saisissants participèrent à l'un des plus grands scandales de l'histoire. Néoclassique dans les années 20, Stravinsky se fit sériel trente ans plus tard ; impossible de résumer en quelques lignes sa riche carrière. Fils d'une basse du Théâtre Mariinsky, il suivit avec plus ou moins de réussite une formation traditionnelle, étudia le piano puis l'harmonie, avant de prendre un virage décisif en rencontrant Rimski-Korsakov et en suivant son conseil de ne pas entrer au Conservatoire.

Parti vers l'Ouest, Stravinsky ne revint qu'en 1962 en Russie, alors qu'il était désormais américain. La Révolution de 1917, il la vécut de loin, de Rome notamment où il séjournait en compagnie de Diaghilev et de Cocteau, de Massine et de Picasso. Résidant alors en Suisse, il souffrit de la guerre car manquait de travail pour nourrir sa famille ; c'est ainsi que *L'Histoire du soldat* vit le jour, adaptée aux petites scènes et aux périodes de disette. La guerre de 1939-1945 sera synonyme d'exil aux États-Unis, et d'un étonnant tournant esthétique.

Trois Mouvements de Petrouchka (1921)

Petrouchka fut initialement conçu comme une pièce de concert pour piano et orchestre, sorte de divertissement dans l'attente de la symphonie païenne du *Sacre*.

Une œuvre laboratoire dont les dissonances et superpositions bitonales allaient heurter l'auditeur, mais qui devaient pour l'heure être chaleureusement accueillies. Le compositeur avait eu « la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspérait la patience de l'orchestre, lequel, à son tour, lui répliquait par des cascades menaçantes. Il s'ensuivait une terrible bagarre qui, arrivée à son paroxysme, se terminait par l'affaissement douloureux et plaintif du pauvre pantin. »

Parce qu'il venait de transformer les Ballets russes en compagnie permanente, Diaghilev attendait impatiemment une nouvelle partition de Stravinsky, et plus précisément le *Sacre*. Mais il se rabattit sur cet étrange concerto, enrichi d'un argument pour se faire premier mouvement du nouveau ballet. Créé au Théâtre du Châtelet le 13 juin 1911 sous la direction de Pierre Monteux, ce fut encore un succès. Décors d'Alexandre Benois et chorégraphie de Fokine ; sur scène, Nijinski, Karsavina et Orlov. Les couleurs slaves étaient toujours vives grâce aux mélodies puisées dans le répertoire populaire. Dans le quatrième tableau (le troisième des *Mouvements* pour piano seul), « c'est d'abord, le brouhaha de la foule en liesse, le tintamarre de la fête foraine brusquement interrompue par une série de divertissements. Parmi ceux-ci vous retrouverez, tour à tour, la ronde des nourrices, l'entrée des tziganes enjôlant le marchand fêtard, les cochers entraînant les nourrices dans leurs danses massives ; finalement, les déguisés et les masques avec l'apparition desquels l'allégresse générale atteint son apogée. »

Si une version pour piano à quatre mains de *Petrouchka* fut réalisée pour les répétitions du ballet, une autre, à deux mains, ne rassembla que quelques extraits du spectacle. Dédiée à Arthur Rubinstein et créée au Théâtre des Champs-Élysées par Jean Wiener, elle avait pour intention d'offrir aux virtuoses une pièce qui les mettrait en valeur. Stravinsky raconte :

« Étant pianiste moi-même, je m'intéressais surtout à l'écriture spéciale que demande une œuvre conçue à l'origine pour le piano, ainsi qu'aux multiples richesses sonores que nous offre la nature polyphonique de cet instrument. *Petrouchka* se prêtait d'autant mieux à une pareille transcription que, dans mon idée initiale, ce morceau avait été conçu comme une pièce de piano avec orchestre, et que dans la partition même de l'œuvre, le piano joue un rôle important. Si j'emploie ici le terme courant *transcription*, je tiens toutefois à prévenir un malentendu. Qu'on ne pense surtout pas que j'aie voulu donner avec le piano un ersatz de l'orchestre et rendre, dans la mesure du possible, la sonorité de ce dernier. Au contraire, je me suis efforcé de faire de ce *Petrouchka* une pièce essentiellement pianistique en utilisant les ressources propres à cet instrument et sans lui assigner en aucune façon un rôle d'imitateur. »

SERGUEÏ TANEÏEV 1856-1915

À la suite de la Révolution de 1905, Sergueï Taneïev démissionna du Conservatoire de Moscou en réaction à la punition infligée aux jeunes élèves qui avaient participé aux manifestations populaires. Dix ans plus tard, il mourut d'une pneumonie contractée pendant les funérailles de Scriabine. Tels furent les événements saillants d'une existence paisible, trop paisible sans doute pour attirer les biographes, sinon pour évoquer des liens avec Tolstoï qui se compliquèrent suite à la profonde amitié qui lia le musicien à l'épouse de l'écrivain. Une existence à l'image de la musique qui en est née, néanmoins jugée trop souvent comme très sage.

Élève de Nikolaï Rubinstein pour le piano et de Tchaïkovski pour la composition – son professeur lui dédia la partition de *Francesca da Rimini* avant de l'offrir à Hans von Bülow –, Taneïev fut formé à bonne école. Entré avant l'âge de dix ans au tout nouveau Conservatoire de Moscou, il enseignera à son tour, puis dirigera la prestigieuse institution. Interprète du *Premier Concerto* de Tchaïkovski suite au refus de Nikolaï Rubinstein, il compta notamment Scriabine, Rachmaninov, Liapounov, Glière et Medtner parmi ses élèves. On s'étonne alors qu'il n'ait pas bénéficié de la même reconnaissance que certains membres du Groupe des cinq, mais sans doute souffrit-il de ses prises de position moins nationalistes que celles de ses pairs. De plus, il était si scrupuleux avec ses propres œuvres qu'il rechignait à les faire publier, limitant leur diffusion. Il n'en négligea pas pour autant l'art traditionnel puisqu'il s'engagea en 1885 dans la collecte de chansons kabardes du Caucase, éditant plus tard un article sur la musique des Tartares de la montagne.

Demeuré célibataire, Taneïev eut pour principale compagne sa vieille nourrice. Sérieux, il le fut peut-être à l'excès, au point de reprocher d'avoir glissé dans sa *Quatrième Symphonie* une « musique de ballet ». La réponse du maître fut-elle entendue ? « Par musique de ballet entends-tu toute mélodie joyeuse avec un rythme de danse ? Mais dans ce cas tu ne devrais pas pouvoir te résigner non plus à la majorité des symphonies de Beethoven, dans lesquelles on tombe tout le temps sur de telles mélodies. »

Prélude et Fugue en sol dièse mineur op. 29 (1910)

Auteur d'un imposant traité sur le contrepoint convertible dans le style strict, Sergueï Taneïev admirait autant les polyphonies d'Ockeghem et de Lassus que le contrepoint de Bach. « C'est le plus grand maître du contrepoint en Russie », disait de lui Tchaïkovski, avant d'ajouter : « Je ne suis même pas sûr qu'il y ait son égal en Occident. » Mais Sergueï Taneïev ne souhaitait pas plus rompre la continuité historique que de revenir dans le passé, s'appuyant solidement sur l'exemple des maîtres de la Renaissance ou du XVII^e siècle tout en se laissant toucher par Beethoven, Liszt, Schumann ou Brahms. Son *Prélude et Fugue* en témoigne, avec sa ligne de main gauche dépressive, répétant inlassablement le même motif descendant sans cesser de changer de tonalité, à la façon du prélude « bien modulé » de Chopin. Quelques ornements, quelques gammes, éclairent la mélodie très simple, sorte d'improvisation avant la double fugue rigoureuse, multipliant les entrées, allant de divertissement en strette, métamorphosant le sujet, rythmiquement ou mélodiquement, isolant certains intervalles jusqu'à une conclusion sur la pointe des pieds, après une dernière course *pù allegro* sur une longue gamme de main gauche.

F.-G. T.

Une chronologie russe

L'HISTOIRE

1861 : Émancipation des serfs.
1881 : Assassinat d'Alexandre II.
1894 : Couronnement de Nicolas II.
1898 : Création du Parti Ouvrier Social Révolutionnaire.
1905 : « Dimanche rouge ».
1911-1913 : Conflits dans les Balkans.
1914 : Guerre avec l'Allemagne.
1917 : Révolutions (février/octobre).
1918-1921 : Guerre civile.
1921 : Lancement par Lénine de la Nouvelle Politique économique.
1922 : Création de l'Union soviétique.
1924 : Mort de Lénine.
1927 : Exclusion de Léon Trotski.
1930 : Suicide de Maïakovski.
1934 : Fondation du NKVD.
1937 : Condamnation de Toukhatchevski.
1939 : Invasion de la Pologne et guerre russo-finnoise.
1941 : Entrée en guerre.
1943 : Victoire de Stalingrad.
1953 : Mort de Staline.
1956 : Intervention à Budapest.
1961 : XXII^e congrès du PCUS (déstalinisation) ; Youri Gagarine dans l'espace.
1964 : Éviction de Khrouchtchev.
1968 : Intervention à Prague.
1982 : Mort de Léonid Brejnev.
1985 : Gorbatchev Secrétaire général du PCUS. Perestroïka (restructuration).

LA MUSIQUE

1858 : Formation du Groupe des Cinq (Balakirev, Borodine, Cui, Moussorgski, Rimski-orsakov).
1862 : Fondation du Conservatoire de Saint-Pétersbourg.
1868-1872 : *Boris Godounov* (Moussorgski d'après Pouchkine)
1892 : *Casse-noisette* (Tchaïkovski).
1907 : Diaghilev organise une série de concerts russes à Paris.
1908 : Mort de Rimski-Korsakov.
1909 : Les Ballets russes à Paris.
1913 : *Le Sacre du printemps* au Châtelet (Stravinsky).
1918 : *L'Internationale*, chant national.
1919 : *Pulcinella* (Stravinsky).
1921 : *L'Amour des trois oranges* à Chicago (Prokofiev).
1923 : *Noces* (Stravinsky).
1927 : *Les Fonderies d'acier* (Mossolov).
1928 : *Le Pas d'acier* (Prokofiev).
1929 : *La Punaise de Meyerhold*, musique de Chostakovitch.
1936 : Installation définitive de Prokofiev à Moscou. Scandale de *Lady Macbeth du district de Mzensk*, opéra condamné dans la *Pravda*.
1939 : Départ de Stravinsky pour l'Amérique.
1941 : Symphonie « *Léningrad* » (Chostakovitch).
1953 : Mort de Prokofiev.
1958 : Deuxième congrès de l'Union des compositeurs.
1962 : Délégation de compositeurs étrangers à Moscou. Reprise sous un nouveau titre de *Lady Macbeth*.
1979 : Exposition Paris-Moscou.

POUR ALLER PLUS LOIN

Quelques histoires de la musique russe :

– Lénine, Staline et la musique, Catalogue d'exposition édité par Fayard et la Cité de la musique, 2010.

– Frans C. Lemaire, *Le Destin russe et la musique, un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, Fayard, 2005.

– Frans C. Lemaire, *La Musique du XX^e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, Fayard, 1994.

– André Lischké, *Histoire de la musique russe, des origines à la Révolution*, Fayard, 2006.

– En version abrégée : *La Musique en Russie depuis 1850*, Fayard/Mirare, 2012.

– Pierre Souvtchinsky, *Un siècle de musique russe*, Actes sud, 2004.

Des portraits :

– Jacques Di Vanni, 1953-1983, *Trente ans de musique soviétique*, Actes sud, 1987.

– Michel Dorigné, *Prokofiev*, Fayard, 1994.

– Jacques-Emmanuel Fousnaquer, *Rachmaninov*, Seuil, coll. « Solfèges », 1990.

– Mandred Kelkel, *Alexandre Scriabine*, Fayard, 1999.

– Krzysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, Fayard, 1994.

Les écrits d'un compositeur :

– Igor Stravinsky, *Confidences sur la musique (1912-1939)*, éd. de Valérie Dufour, Actes sud, 2013.

Et, plus qu'une leçon d'instrument, une leçon de musique par l'un des plus grands interprètes et pédagogues russes du piano :

– Heinrich Neuhaus, *L'Art du piano*, traduit du russe par O. Pavlov et P. Kalinine, Van de Velde, 1971.

BORIS GILTBURG

PIANO

Né en 1984 à Moscou, Boris Giltburg déménage à Tel Aviv à un âge précoce. Il étudie avec sa mère puis avec Arie Vardi. Il a remporté de nombreux prix, dont le Deuxième Prix et le Prix du public au Concours Rubinstein 2011, et le Premier Prix au Concours Reine Elisabeth 2013. En 2015, il entame un projet d'enregistrement à long terme avec Naxos.

Boris Giltburg mène une brillante carrière internationale, tant en solo qu'avec orchestre. En 2016-2017, il joue pour la première fois en Australie avec les Orchestres symphoniques d'Adélaïde et de Tasmanie, et a donné des récitals dans la salle de concert de la Cité interdite de Pékin.

Au cours de la saison 2017-2018, il effectue une résidence d'une année à Bruxelles avec la Deutsche Kammerphilharmonie et le Brussels Philharmonic, et une résidence à La Haye avec le Residentie Orkest de cette ville. Il prolonge sa présence en Europe par des récitals avec l'Orchestre philharmonique de Bilbao et des concerts avec le Quatuor Pavel Haas.

Boris Giltburg est aussi un passionné de photographie. Il aime écrire sur la musique à destination d'un public non spécialisé.

VADYM KHOLODENKO

PIANO

Né à Kiev, Vadym Kholodenko a donné ses premiers concerts sur la scène internationale à treize ans, aux États-Unis, en Chine, en Hongrie et en Croatie. Après ses études en Ukraine, il a poursuivi sa formation musicale à Moscou au sein du Conservatoire supérieur de musique Tchaïkovski dans la classe de Vera Gornostayeva. La médaille d'or au Concours Van Cliburn 2013 lui a ouvert les portes des salles les plus prestigieuses. Vadym Kholodenko a enregistré pour Harmonia mundi les *Études transcendantes* de Liszt et *Petrouchka* de Stravinsky, le *Concerto* de Grieg et le *Deuxième Concerto* de Saint-Saëns, les *Deuxième* et *Cinquième Concertos* de Prokofiev. Sont annoncés : la suite de son intégrale des concertos de Prokofiev et un album consacré aux œuvres de Scriabine, et pour Melodya des pages de Tchaïkovski, Balakirev, Tchaplyguine et Kurbatov. Vadym Kholodenko possède un vaste répertoire allant de la musique baroque aux compositeurs des XX^e et XXI^e siècles, russes ou occidentaux. Il se passionne aussi pour les improvisations de jazz.

YURI FAVORIN

PIANO

Né à Moscou en 1986, Yuri Favorin apprend le piano et la flûte à bec à l'âge de cinq ans. Trois ans plus tard, il entre à l'Académie de musique Gnessine de Moscou, où il étudie le piano avec Lidiya Grigoreva, la clarinette avec Ivan Mozgovenko et la composition avec Vladimir Dovgan.

En 2004, il entre au Conservatoire national Tchaïkovski de Moscou pour y étudier particulièrement le piano avec Miknail Voskresenskii. Il y travaille aussi la composition avec Karen Khatchaturian et la musique de chambre avec Alexander Rudin. De 2013 à 2015, il suit les cours de Jacques Rouvier au Mozarteum de Salzbourg. Un an plus tard, en 2016, il est invité à rejoindre l'équipe enseignante du Conservatoire de Moscou, au sein du département piano.

Yuri Favorin pratique aussi bien le concerto que le récital. Il partage la scène avec Alexander Rudin, Boris Berezovsky, Marc Coppey, Gérard Caussé, David Lively, etc. Il participe régulièrement à de nombreux festivals internationaux, tels que La Roque d'Anthéron, La Folle Journée à Nantes et au Japon, et bien d'autres encore. Il compte à son répertoire des compositions de différentes époques et styles, tout comme des œuvres écrites par des compositeurs peu joués ainsi que

des pièces qu'il a données en première mondiale. Yuri Favorin est le lauréat de nombreuses compétitions nationales et internationales, dont le Concours musical international Reine Elisabeth de Belgique (2010) et le Concours musical international Olivier Messiaen de Paris (2007).

Sa discographie comprend notamment des œuvres de Liszt et de compositeurs russes des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles.

LILYA ZILBERSTEIN

PIANO

Née à Moscou en 1965, Lilya Zilberstein commence le piano dès son plus jeune âge. À sept ans, elle est admise à l'École spéciale de musique Gnessin, où elle étudie avec Ada Traub, puis elle termine ses études avec Alexander Satz et obtient les prix des plus prestigieux lors de différents concours organisés URSS. En 1987, l'Occident découvre Lilya Zilberstein lorsqu'elle remporte le Premier Prix du Concours Busoni de Bolzano.

Novembre 1991 représente un tournant dans sa jeune carrière : elle fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin dans le *Concerto n° 2* de Rachmaninov et Claudio Abbado, concert suivi d'un enregistrement chez Deutsche Grammophon puis de l'enregistrement du *Concerto n° 3*.

En 1998 Lilya Zilberstein reçoit à Sienne

le prix de l'Accademia musicale Chigiana. L'année suivante, à l'occasion des cent cinquante ans de la mort de Chopin, elle enregistre l'intégrale de l'œuvre du compositeur. Parmi ses enregistrements récents : la *Sonate pour deux pianos* de Brahms avec Martha Argerich (Emi) et un disque consacré aux œuvres de Clementi (Hänssler-Classic).

Lilya Zilberstein vit en Allemagne depuis 1990 et pratique régulièrement la musique de chambre avec Maxim Vengerov.

ALEXANDER GHINDIN

PIANO

Né en 1977 à Moscou, Alexander Ghindin a été le plus jeune finaliste du Concours international Tchaïkovski, puis a reçu en 1999 le Deuxième Prix au Concours Reine Elisabeth de Belgique, en 2007 le Premier Prix au Concours international de piano de Cleveland et en 2010 le Premier Prix au Concours international Santa Catarina à Florianopolis (Brésil).

Il se produit dans le monde entier et est notamment devenu un fidèle du Festival international de Colmar. Il a fait en 2002 ses débuts aux États-Unis à l'Avery Fisher Hall de New York en révélant au public américain, sous la direction de Vladimir Ashkenazy, la version originale du *Quatrième Concerto* de Rachmaninov. Son répertoire, est notamment fait

d'œuvres rares tels que les concertos de Rimski-Korsakov, Nino Rota, John Adams, Szymanowski ou encore le *Mysterium* de Scriabine.

Directeur artistique du Festival royal de Suède et de l'Ensemble de solistes de l'Hermitage, il est l'instigateur de projets originaux tels que « Musicians for Peace », qui rassemble 12 pianistes de nationalités différentes pour un concert en faveur de la paix. Il est le directeur artistique de sa propre série de concerts, laquelle a lieu dans la Salle Svetlanov du Centre international de Moscou pour le spectacle vivant et lui a permis d'organiser des concerts inattendus (pour quatre pianos, pour piano et orgue, etc.).

Il a enregistré les versions originales des *Concertos n° 1* et *n° 4* de Rachmaninov avec Vladimir Ashkenazy (Ondine), l'intégrale des *Sonates pour piano et violon* de Brahms avec Vladimir Spivakov et le *Concerto* de Schnittke (Capriccio), un disque à quatre mains avec Cyprien Katsaris consacré à Glinka et Tchaïkovski (Piano Classics), etc.

ALEXANDRE PALEY

PIANO

Né en 1956 à Chisinau, en Moldavie, Alexander Paley commence l'étude du piano à six ans, donne son premier récital à l'âge de treize ans et, à seize

ans, remporte le Concours national de musique de Moldavie. Il étudie ensuite au Conservatoire de Moscou avec Bella Davidovitch et Vera Gornostayeva, et achève ses études supérieures en 1981.

Il remporte le Premier Prix au Concours international Bach de Leipzig en 1984, le Prix Bösendorfer en 1986, le Grand Prix au premier Concours Vladigerov (Bulgarie) en 1986, le Grand Prix « Debut Young Artist » à New York en 1988, etc.

Il se produit dans le monde entier et joue en compagnie de Bella Davidovich, de Vladimir Spivakov, du Quatuor Vermeer, du Quatuor Ysaÿe, du Fine Arts Quartet, etc.

Au sein de sa discographie, on notera les *Sonates pour piano et violoncelle* d'Enesco avec Alexander Dmitriev, ainsi que l'intégrale des *Sonates pour piano et violon* du même Enesco avec Amiram Ganz. Sont parus également : l'intégrale au piano des œuvres de Rameau, l'intégrale des œuvres de Balakirev, un coffret Tchaïkovski comprenant la *Grande Sonate en sol majeur* et *Les Saisons*, un disque Medtner-Rachmaninov, etc.

PRÉSIDENT-DIRECTEUR GÉNÉRAL DE RADIO FRANCE **MATHIEU GALLET**

DIRECTION DE LA MUSIQUE ET DE LA CRÉATION CULTURELLE

DIRECTEUR DE LA MUSIQUE ET DE LA CRÉATION MUSICALE **MICHEL ORIER**

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL **DENIS BRETIN**

DIRECTEUR ADJOINT EN CHARGE DE LA PRODUCTION MUSICALE ET DE LA PLANIFICATION **STÉPHANE SPADA**

RÉGISSEUR PRINCIPAL **PASCAL BARANZELLI**

DÉLÉGUÉE GESTION ET RESSOURCES HUMAINES **MURIELLE DIVI**

DÉLÉGUÉ GÉNÉRAL DE L'ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE **ÉRIC DENUT**

DÉLÉGUÉ GÉNÉRAL DE L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE **JEAN-MARC BADOR**

DÉLÉGUÉE GÉNÉRALE DU CHOEUR DE RADIO FRANCE **CATHERINE NICOLLE**

ADMINISTRATRICE DÉLÉGUÉE DE LA MAÎTRISE DE RADIO FRANCE **JEANNE PARIENTE**

RESPONSABLE DU BUREAU DE LA CRÉATION MUSICALE **BRUNO BERENGUER**

RÉALISATION DU PROGRAMME

COORDINATION ÉDITORIALE **CAMILLE GRABOWSKI**

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION **CHRISTIAN WASSELIN**

GRAPHISME **PASCALE MONCHARMONT / HIND MEZIANE-MAVOUNGOU**

DESSINS **FRANÇOIS OLISLAEGER**

PHOTOGRAPHIES (COUVERTURES) **DR / 4ème** COUVERTURE **CHRISTOPHE ABRAMOWITZ**

IMPRESSION **REPROGRAPHIE RADIO FRANCE**



17/18

*PROCHAINS
CONCERTS*

MARDI 7 NOVEMBRE 19H30
THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

GIACOMO PUCCINI

Madama Butterfly (opéra en version de concert)

ERMONELA JAHO (Cio-Cio-San)

BRYAN HYMEL (Pinkerton)

MARIE-NICOLE LEMIEUX (Suzuki)

CHŒUR DE RADIO FRANCE

**ORCHESTRE PHILHARMONIQUE
DE RADIO FRANCE**

MIKKO FRANCK direction

JEUDI 9 NOVEMBRE 20H
AUDITORIUM

DIMITRI CHOSTAKOVITCH

Symphonie n° 9

Concerto pour piano, trompette et orchestre à cordes

Symphonie n° 12 « Année 1917 »

ANDREI KAVALINSKI trompette

SIMON TRPČESKI piano

ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE

NEEME JÄRVI direction

VENDREDI 10 NOVEMBRE 20H30
PHILHARMONIE DE PARIS

GUSTAV MAHLER

Symphonie n° 2 « Résurrection »

DOROTHEA RÖSCHMANN soprano

EKATERINA GUBANOVA mezzo-soprano

CHŒUR DE RADIO FRANCE

ALFONSO CAIANI chef de chœur

**ORCHESTRE PHILHARMONIQUE
DE RADIO FRANCE**

MIKKO FRANCK direction

radiofrance

01 56 40 15 16

MAISONDELARADIO.FR