

Les Bach et Mahler

La soirée commence par une affaire de famille: la rencontre de deux Bach, père et fils, dans le même programme. Plutôt inhabituelle, l'expérience est révélatrice du contraste entre deux générations de musiciens; à travers le même genre de composition se confrontent deux styles, dans le même pays, à la même époque. L'œuvre du jeune Bach dans la vingtaine date de 1740, et celle de son père, en pleine maturité, a été publiée en 1735.

* * *

Johann Sebastian Bach, *Concerto italien*, BWV 971

Né en 1685 à Eisenach, décédé en 1750 à Leipzig.

Titre original : *Concerto nach Italienischem Gusto*, publié en 1735.

Toute sa vie J.S. Bach a copié, transcrit, adapté, arrangé des partitions, que ce soit les siennes ou celles de ses contemporains. De l'orchestre à l'orgue, du hautbois au clavecin, de la voix aux instruments, tous les moyens sonores lui semblaient interchangeables. De ce point de vue, il prolongeait la tradition médiévale; le souci d'instrumentation dépendant des conditions pratiques et de la disponibilité des musiciens et de leurs instruments.

Bach n'était pas grand voyageur, mais en musique, il avait fait le tour de l'Europe, avec l'Italie au premier plan. Vivaldi, Marcello et d'autres compositeurs italiens lui ont fourni la matière première pour ses transcriptions de concerti, avec préférence marquée pour le violon. Il les adaptait aux claviers (orgue, clavecin), le plus souvent sans préciser l'instrument, mettant en valeur les possibilités polyphoniques et les ornements qui leur étaient propres. De plus, Bach expérimentait ainsi les possibilités que lui offrait le style concertant, en particulier l'effet contrastant du dialogue solo-tutti, au potentiel musical et expressif déjà développé par les Italiens.

Le *Concerto dans le goût italien*, BWV 971, joue ce jeu à l'envers. Après nombre de transcriptions véritables, Bach compose un arrangement pour clavecin (clairement indiqué) d'une œuvre orchestrale n'ayant qu'un seul soliste. Le modèle n'existe que dans son imagination, mais la partition demande au clavecin d'assumer les deux rôles en même temps: celui d'accompagnement orchestral et celui de soliste. Pour cela, l'instrument doit avoir deux claviers, afin de départager les contrastes forte-piano, tutti-solo, essentiels pour le concerto. D'une imagination débordante, l'œuvre démontre à la fois la connaissance du style italien que Bach a acquise par ses nombreuses transcriptions, et tout le plaisir qu'il a d'inventer sa propre version du genre. En l'intégrant dans le deuxième cahier d'exercices pour clavier, *Clavierübung II*, publié en 1735, Bach a peut-être eu l'intention d'en faire une œuvre pédagogique. Pourtant, ce n'est pas une partition d'apprenti...

Brillant, éclatant, le premier mouvement ne porte aucune indication de tempo, mais le modèle du concerto de Vivaldi est facile à reconnaître: c'est la forme des *ritornelli*, ce refrain des tutti qu'on entend en introduction et en conclusion, mais aussi en tant que lien entre différentes sections du mouvement. On y trouve certains traits typiques de violon adaptés au clavier avec une habileté et un sens musical remarquables.

Le deuxième mouvement, *Andante*, un *arioso* de pur style italien, transpose le chant du violon au clavecin, rappelant par les syncopes et le rubato expressif l'improvisation des virtuosi italiens du début du 18^e siècle. L'auditeur a l'impression que la mélodie ne se termine pas, suspendue, prête à poursuivre à l'infini. La tension se maintient à travers l'accompagnement en douceur, par des figures de notes répétées. C'est une des plus belles pages de Bach, que ce soit en version clavecin seul ou avec l'orchestre...

L'éblouissant *Presto*, troisième volet symétrique au premier, suit le schéma semblable avec des *ritornelli*, tout en introduisant de pétillantes idées nouvelles, explorant toutes les possibilités du clavecin.

A ce moment de sa vie, Bach est en poste à Leipzig, avec le titre de Cantor de l'École de Saint-Thomas. Depuis quelques années (1729), il est aussi le directeur du *Collegium Musicum* de la ville, une institution qui présente régulièrement des concerts publics. Pour étoffer le programme de musique profane, il rassemble ses différentes partitions instrumentales, suites, partitas, ouvertures, qui conviennent bien à la vie musicale de la ville. On peut bien imaginer le *Concerto italien* inscrit régulièrement au programme du *Collegium* au Café Zimmermann.

Tenant compte de la pratique musicale de ce temps, il n'est pas surprenant de rencontrer les adaptations modernes de cette partition, qui rétablissent les rôles en accord avec le style italien du 18^e siècle: le soliste demeure soliste au clavecin, tandis que l'orchestre assume sa vocation de tutti, d'accompagnement, de contraste et de dialogue. La version de ce soir est celle d'Alexander Schneider (1908-1993), violoniste et chef d'orchestre d'origine lithuanienne, Américain d'adoption. Musicien cosmopolite, il est surtout reconnu pour son activité avec New York String Orchestra.

* * *

Carl Philip Emanuel Bach, *Concerto pour deux clavecins et orchestre en Fa majeur*, Wq 46 (H 410)

C. P. E. Bach, deuxième fils de Johann Sebastian, né à Weimar en 1714, décédé à Hambourg en 1788. Le concerto date de 1740 (Berlin).

«Un musicien ne peut émouvoir les autres que s'il est lui-même ému : il doit être capable d'éprouver tous les états d'âme qu'il veut éveiller chez ses auditeurs. » Bien loin du *Soli Deo Gloria* de son père, Carl Philip Emanuel annonce les couleurs d'une nouvelle époque en musique, celle que les Allemands appelleront *Empfindsamer Stil* (style sensible), les Français, le style galant, tandis que d'autres préfèrent le terme rococo. On en trouve les prémices dans ses œuvres de jeunesse, et déjà dans le concerto au programme de ce soir, indiqué au catalogue *Wotquenne 46*.

L'œuvre a été composée à Berlin, alors qu'Emanuel venait d'être engagé au service de Friedrich II. En peu de temps, il s'est forgé une réputation de haut niveau, comme compositeur, pédagogue et virtuose du clavier. Sa carrière berlinoise a été très fertile; en trente ans, de 1738 à 1768, avant de prendre la relève de Telemann à Hambourg, il a écrit trente-huit concerti pour clavecin(s), plus de 200 sonates pour claviers et une liste impressionnante d'œuvres qui couvrent tous les genres musicaux de son temps. Mais c'est un traité de pratique musicale de son époque qui lui vaudra la renommée: ***Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*** (1753) ou ***L'essai sur l'art véritable de jouer le(s) clavier(s)***. Il s'agit d'une véritable encyclopédie, ouvrage de référence pour des générations d'interprètes et compositeurs; ce texte révèle encore aujourd'hui des secrets du métier de musicien de ce temps.

Le *Concerto pour deux clavecins en Fa majeur* suit le schéma traditionnel du Vif-Lent-Vif, tout en marquant le passage du concerto italien vers le concerto classique, surtout par la transformation de la forme *ritornello* en forme sonate. Emanuel avait déjà commencé ses expériences par les sonates pour le clavier, qui, au fil du temps, deviendront le point de référence des grands viennois, Mozart, Haydn, Beethoven, et plus tard, Brahms. Ce double concerto en porte déjà des marques, soit la liberté d'invention et de structure, le rythme nerveux, agité, la rupture du discours musical, les brefs motifs musicaux, la vaste gamme d'émotions et le caractère d'improvisation enrichi d'ornementation fleurie.

Allegro

C'est l'orchestre qui ouvre le bal par un motif de ritornello qui tourbillonne en rythme pointé, avant l'entrée des clavecins. A l'orchestre à cordes sont ajoutés deux cors, traités comme solistes, partenaires des claviers. La reprise, variant le thème initial, est un véritable feu d'artifice de toutes les ressources du clavecin, avec une cadence particulièrement brillante.

Largo con sordino

On ne peut imaginer plus grand contraste: ce mouvement *cantabile*, d'esprit très proche du romantisme plonge dans les brumes mélancoliques. Les solistes et l'orchestre à cordes sont des partenaires égaux dans ce dialogue rhapsodique. L'auditeur peut y entendre tout l'éventail d'ornements qui embellissent et prolongent la sonorité fragile des cordes pincées.

Allegro assai

Avec des motifs différents, on y entend une variante du premier mouvement, avec des tutti massifs, les cors qui, de nouveau, sont traités avec virtuosité, au même titre que les clavecins. Cela pétille, éclate, virevolte: un véritable délice de musique pure. On y trouve tout ce qui fera l'immense popularité des concerti de C. P. E. Bach. Jusqu'à Beethoven...

*

*

*

Gustav Mahler, *Symphonie n. 4*

Compositeur autrichien, né à Kaliště, en Bohême (actuellement en République tchèque), le 7 juillet 1860; mort à Vienne le 18 mai 1911.

La création de la *Quatrième symphonie* a eu lieu le 25 novembre 1901 à Munich, dirigée par le compositeur.

« Il était une fois... »

Un conte de fée, enfantin, naïf, léger. Mais voilà, les contes de fées sont rarement innocents, légers, superficiels. Cette *Quatrième symphonie*, la plus populaire, la plus simple, derrière son apparente innocence cache des profondeurs insoupçonnées.

Au point de départ, un Lied, *Das himmlische Leben - La vie céleste*, composé en 1892 sur un poème du cycle *Des Knaben Wunderhorn - Le Cor merveilleux de l'enfant*. Ce recueil de chants populaires, réuni par Achim von Arnim et Clemens Brentano sera une source inépuisable d'inspiration pour le compositeur.

Le Lied *Das himmlische Leben* deviendra le *Finale* de la *Quatrième symphonie*, contenant en même temps le matériau thématique des trois premiers mouvements, faisant ainsi la synthèse de l'oeuvre, parfois mentionnée comme la Symphonie de « La vie céleste ».

Au départ, Mahler avait bien conçu une esquisse de programme, avec des titres poétiques pour chaque mouvement, comme il l'avait fait pour les trois symphonies précédentes. Y avait-il risque de malentendus ou un conflit entre récit et musique ? Mis à part le dernier mouvement chanté, Mahler a finalement renoncé à toute référence littéraire dans la partition, laissant la musique parler pour elle-même.

Que de contradictions toutefois dans cette musique, qui, à l'image de la personnalité du musicien, oscille entre l'esprit enfantin, enjoué, fantasque, et la pensée profondément spirituelle, aux prises avec les interrogations existentielles! Ironie, humour et parodie soulignent la gravité méditative; pour dépasser la condition humaine, il ne reste que la nostalgie de l'enfance retrouvée à travers les légendes anciennes.

1. *Bedächtig, nicht eilen* – *Pensif, sans presser*

Commençant par le carillon et les flûtes, ce mouvement cache bien ses couleurs. On saura plus tard que l'essentiel de ses idées musicales provient du dernier mouvement. Pourtant, c'est un mouvement en forme sonate, à la fois libre et organisé. L'exposition semble d'une simplicité enfantine, avant d'être enrichie de nouvelles idées qui tissent le développement d'une complexité croissante: la tonalité se libère, le rythme s'élargit, le langage brouille les cadres diatoniques. En même temps, les thèmes principaux engendrent de nouveaux motifs, entrelacés, transformés, juxtaposés, superposés dans un tissu sonore qui n'a plus rien des souvenirs d'enfance. Le développement aboutit à un épisode de fanfares, cuivres, puis trompettes seules, rappelant à l'ordre, préparant la reprise. Celle-ci obéit aux règles classiques par le retour à la tonique, même si de

nouvelles idées musicales y viennent apporter quelques contrastes avant de s'achever par une coda énergique.

On a peut-être oublié que Mahler était l'héritier direct des classiques viennois - Haydn Schubert-Beethoven; ce mouvement témoigne de la continuité de la tradition.

2. *In gemächlicher Bewegung, ohne Hast* – En mouvement nonchalant, sans hâte

En forme de scherzo, suivant fidèlement la structure tripartite avec reprises, ce mouvement est dominé par le violon solo aux sonorités fantomatiques. L'instrument est accordé un ton plus haut, et joue des intervalles stridents; le cor solo alourdit l'atmosphère sinistre, parodie de la danse. On y reconnaît le rythme de *Ländler*, danse allemande, suggérant le jeu de la cornemuse, particulièrement marqué dans le *Trio*. Les esquisses de Mahler comportent une note qui fait l'allusion au *Totentanz*, la danse de la Mort: « La Mort joue une danse pour nous; elle gratte son violon bizarrement et nous conduit au ciel », ajoutant qu'il ne fallait pas le prendre trop au sérieux. En effet, la partition porte trois fois l'indication *lustig*, enjoué. Après tout, ce n'est qu'un jeu...

3. *Ruhevoll, poco adagio* – Calme, plutôt tranquille

« Divinement joyeux, profondément triste. » Ainsi Mahler décrivait ce mouvement, à la fois grave, serein et infiniment profond. Il fait penser à une procession solennelle, structuré en une série de variations sur deux thèmes contrastants: le premier, méditatif, tout en douceur, est confié aux violoncelles sur une basse de passacaille, puis repris en contrepoint par les violons; le second est une lamentation angoissée du hautbois. L'alternance des variations évolue en crescendo, accélérant jusqu'à l'éclat d'*Allegro molto*, seul passage qui utilise toutes les forces de l'orchestre, cuivres et timbales en fortissimo, avant le retour soudain au calme initial. Le mouvement se termine par une sublime coda dont l'orchestration exquise évoque la musique d'un autre monde.

4. *Segr behaglich* – Très confortablement

Sous le signe du *Wunderhorn*, le poème folklorique chante la joie céleste, entre dans la ronde des anges en feuilletant le calendrier des saints, se délecte de l'abondance de la table des bienheureux et affirme - ce que nous savions déjà - qu'il n'y a pas de musique sur terre qui puisse se comparer à celle des anges. Mahler, aussi sérieux qu'un enfant imaginant le Paradis, retrouve le carillon du premier mouvement, rappel nostalgique de l'innocence. En quatre strophes, séparées par des interludes, le cercle se referme, après avoir visité la face sombre et la face lumineuse de la vie. C'est la promesse du Paradis qui l'emporte, comme dans tous les contes de fées...

Dujka Smoje
Décembre 2009

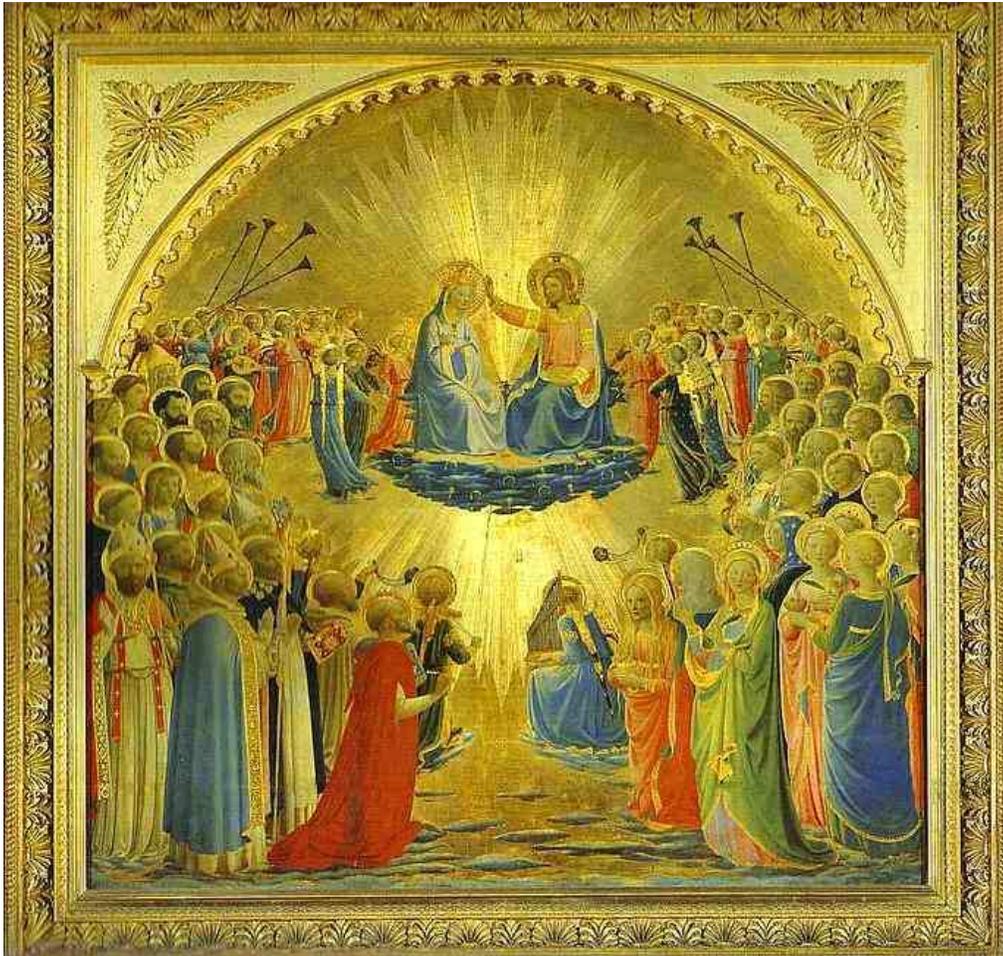
*

*

*

Postlude

Dans ses propos au sujet de la *Quatrième symphonie*, Mahler fait allusion aux peintures des Primitifs italiens, à ces toiles lumineuses aux rayons dorés, rassemblant les anges musiciens et les Bienheureux dans une ronde sans fin. Aurait-il imaginé Fra Angelico ?



Fra Angelico, *Couronnement de la Vierge*, 1435.



Fra Angelico, *Le Jugement dernier, La ronde des Bienheureux* (c. 1432)



Lochner, *Madone au rosier* (c.1444)

