Étrange voisinage :
Tchaïkovski, Strauss, Ruzicka

Étrange voisinage: le programme de ce soir est une mosaïque d'œuvres couvrant 250 ans de musique. Il n'est pas fréquent d'entendre deux concertos pour piano(s)d'affilée, composés à un siècle de distance, différents autant par leur style que par la technique de clavier. Pour l'auditeur, ce sera une expérience rare, permettant de capter sur le vif la transformation d'un genre musical, semblable à l'observation en accéléré de la croissance d'un arbre ou l'épanouissement d'une fleur.

Il y a continuité, même si elle n'est pas en ligne droite, entre le concerto de Mozart (1779) et celui de Tchaïkovski (1875). Cependant, on ne peut imaginer de plus grand contraste entre une œuvre contemporaine, ***Vorecho*** (2006), de Peter Ruzicka, compositeur et chef d'orchestre qui dirige ce concert et son oeuvre, et la ***Fantaisie symphonique*** (1947) de la ***Femme sans ombre*** (1917), opéra de Richard Strauss. Six décennies les séparent, mais leur distance se mesure en années-lumière.

Un trait unit pourtant ces quatre compositions à travers le temps et les langages musicaux : le théâtre musical sous ses différentes formes. Mozart et Tchaïkovski avaient un sens aigu du drame en musique, qu'ils ont su transposer avec brio dans leurs œuvres instrumentales.D'autre part, les œuvres de Ruzicka et de Strauss sont directement reliées aux partitions d'opéras: ***Vorecho***, d'après le compositeur, est une étude symphonique qui a préparé son opéra *Hölderlin* (2008), tandis que la ***Fantaisie*** de Strauss est un pot-pourri orchestral de la ***Femme sans ombre.***

Mozart et Tchaïkovski accordent aux claviers le premier rôle. Ruzicka et Strauss explorent le potentiel expressif de l'orchestre, surtout la dynamique des contraires: ombre-lumière, passé-futur, silence-expression. Et aussi un avant-après: ***Vor-echo*** – avant l'écho, est une anticipation de *Hölderlin* ; tandis que la ***Fantaisie*** de Strauss est un postlude, de trente ans postérieur à l'opéra.

* * *

Wolfgang Amadeus Mozart, Concerto pour deux claviers et orchestre N. 10 en Mi bémol majeur K. 365

Né à Salzburg, le 27 janvier 1756, décédé, à Vienne, le 5 décembre 1791.

Les précisions manquent au sujet de la création de l'œuvre. Deux probabilités: soit à Salzburg, en 1780 (Wolfgang avec sa sœur Nannerl), ou bien à Vienne, en 1781 (Wolfgang avec son mécène et élève Josephine von Auernhammer).

Depuis Bach, la liste de concertos pour plusieurs claviers est courte. Mozart préfère l'instrument solo qui se prête davantage à l'expression dramatique, qui peut revêtir le rôle d'un personnage d'opéra et jouer brillamment sa part.

L'unique double concerto de Mozart est un bijou de spontanéité, de panache et d'irrésistible charme, dans la veine des concertos de Carl Philip Emmanuel Bach qui a donné ses lettres de noblesse à ce genre.

L'***Allegro*** commence par l'exposition orchestrale, définissant la matière thématique du mouvement, tout en préparant le terrain pour une compétition entre deux claviers. L'orchestre intervient par des *ritornelli* qui commentent le discours des solistes; ces derniers partagent leurs mélodies, et même leurs cadences, écrites en toutes notes par Mozart. L'orchestre à cordes est complété par des paires de hautbois, bassons et cors.

L'air d'opéra est de toute évidence le modèle du chant de l'***Andante***, à la fois lyrique et ample. On y reconnait l'ornementation de style vocal, qui caractérise les mouvements lents de Mozart depuis sa jeunesse. L'orchestre se fait discret, laissant toute la place aux solistes.

Le dernier mouvement est une pétillante ronde – selon la tradition ***Rondo Allegro*** – adoptant la structure A-B-A-C-A-B-A, qui se prête naturellement à la « conversation » entre les deux solistes. Le thème principal rappelle une ancienne mélodie folklorique autrichienne, qui convient tout à fait au caractère enjoué et vif du finale.

Les claviers au temps de Mozart à Salzburg avaient une sonorité aux contrastes piano-forte plutôt faibles. Aussi l'orchestre qui les accompagne se fait discret, comme un ensemble de musique de chambre, s'adaptant naturellement à l'atmosphère des soirées de musique des salons privés.

* * *

Piotr Ilitch Tchaïkovski, Concerto pour piano No. 1, en Si bémol mineur, Op. 23
Tchaikovsky, Piano Concerto No. 1 in B-flat minor, Op. 23

Né le 7 mai 1840, à Votkinsk, province de Vyatka, Russie; décédé le 18 novembre 1893, à Saint-Petersburg, Russie.
La création a eu lieu à Boston, le 25 octobre 1875, par Boston Symphony Orchestra; au piano, Hans von Bülow, dirigé par Benjamin Johnson Lang.

Après Mozart, Tchaïkovski. On ne peut éviter la comparaison: l'auditeur saisit le principe qui leur est commun, mais le changement profond de l'idée même du concerto saute aux oreilles. Cela se manifeste surtout dans la relation entre l'orchestre et le soliste, devenus des partenaires égaux dans ce spectacle musical qui se joue à deux. De plus, la richesse des timbres de l'orchestre devient un élément essentiel de la structure du concerto qui se rapproche de la symphonie.

Les fanfares ouvrant ce concerto sont sans doute les sons les plus célèbres de la musique classique. Feu et flammes brillent, incarnant l'expression de l'âme russe dans l'imaginaire du public populaire. Le public a aimé la musique de Tchaïkovski, tandis que la critique l'a démolie. Dans le contexte de la scène musicale russe des années 1870 ,

caractérisée par les idées nationalistes du Groupe des Cinq, Tchaïkovski paraissait trop occidental pour être véritablement russe.

“Je ne changerai pas une seule note et je le publierai exactement tel qu’il est maintenant.” C’est la réponse de Tchaïkovski à Nikolaï Rubinstein, célèbre pianiste russe, devant lequel le jeune musicien vient de jouer son concerto nouvellement composé. Selon le récit de Tchaïkovski dans une lettre à Mme von Meck, mécène du compositeur, la critique du Maître était impitoyable:

> Mon concerto était sans valeur, impossible à jouer; les passages tellement décousus, déconnectés, qu’il n’était pas possible de les améliorer; l’oeuvre était mauvaise, triviale, banale; par-ci, par-là, j’avais copié d’autres compositeurs; il n’y avait qu’une ou deux pages qui valaient d’être gardées, le reste pouvait être détruit ou entièrement réécrit.

On le voit, à la première audition Rubinstein avait jugé le concerto du point de vue des règles académiques que le jeune musicien avait délibérément ignorées. L’étourdissante virtuosité lui semblait gratuite, au point, a-t-il dit, que « même le plus grand des virtuoses serait heureux d’y survivre ». D’autre part, il mentionnait « les influences extérieures et l’inégalité de l’invention », et plus grave encore, la liberté que Tchaïkovski avait prise sur le plan harmonique, et qui a dû écorcher les oreilles du Maître.

Quant aux auditeurs, ils ont été instantanément séduits, tout comme Hans von Bülow, pianiste et chef d’orchestre, qui a joué le concerto pour la première fois en public, en le faisant connaître en tournée à travers l’Amérique. Son opinion apporte tout un autre son de cloche :

> Les idées sont si nobles, fortes et originales. Les détails, bien qu’abondants, sont intéressants et ne brouillent d’aucune façon l’ensemble de l’œuvre. La forme est si parfaite, mûrie, et pleine de style - c’est-à-dire que l’intention et le savoir-faire sont partout invisibles.

En effet, l’œuvre est composée de plusieurs motifs, dont l’évolution ne suit pas les règles habituelles du concerto. Les thèmes sont des mélodies empruntées au répertoire traditionnel du pays, s’enchaînant apparemment en toute liberté: le thème principal, joué à la clarinette, est inspiré par une mélodie que Tchaïkovski avait entendue au marché rural près de Kiev, jouée par un musicien aveugle. La partie centrale du deuxième mouvement, ainsi que les thèmes du finale s’inspirent également du folklore: le premier est une *vesniyanka*, chanson du printemps d’origine ukrainienne, et le second utilise des motifs d’une mélodie bien connue du folklore russe: « Podoydi, podoydi vo Tsar-Gorod ». L’auditeur attentif y découvrira de subtils liens thématiques qui contribuent à l’unité de l’ensemble.

La célèbre introduction du premier mouvement, ***Allegro non troppo e molto maestoso***, claironnée par les cors à l’unisson, annonce un thème flamboyant, porté par les accords ascendants au piano qui lui donnent une allure triomphante. Ce thème est une superbe invention musicale, assez riche pour tisser tout le mouvement; cependant, après une cadence rhapsodique, et contre toute attente, il disparait sans retour. Il ne reste que son écho en suspens, détourné par d’autres idées musicales. Deux nouveaux thèmes

contrastants apparaissent lors de la double exposition du passage indiqué ***Allegro con spirito*** et construisent un drame musical en crescendo jusqu'à la fin, le piano avec des envolées éblouissantes, aussi exigeantes pour le soliste que pour l'orchestre.

L'Andantino semplice-Presto, en forme symétrique, est l'association d'un mouvement lent et d'un scherzo en tant que partie centrale. La sonorité tamisée du chant de la flûte et du piano, en alternance avec le hautbois et les violoncelles, crée une ambiance intimiste, de douceur transparente. Le ***Presto***, scherzo enjoué, s'inspire d'une chansonnette française : « Il faut s'amuser, danser et rire », très populaire dans les années 1860. La musique virevolte et brille, puis laisse la place à la reprise de l'***Andantino.***

Le thème principal du finale, ***Allegro con fuoco,*** s'inspire de la mélodie « Vidi, vidi Ivanku, zaspivay nam » (Viens, Ivanka, viens chanter pour nous) tirée du recueil de chansons populaires « Zbornik ukrainskih narodnih pesen » (1872).

« The wild Cosac fire », écrivait un critique bostonien après la première; « feu sauvage cosaque, un élan sans mesure, extrêmement brillant et saisissant » *(Dwight's Journal of Music,* 1875). C'est bien une danse endiablée en rythme ternaire, avec des syncopes marquantes, laissant l'impression de jeunesse et d'énergie indomptable. Le second thème, mélodie au souffle large, rappelant les motifs du premier mouvement, apporte un épisode contrastant, qui s'amplifie dans un panache de quadruples octaves au piano et se termine par une coda flamboyante. Le feu d'artifice vaut le déplacement.

Postscriptum au sujet des premières critiques :
Ironie du destin, Nikolai Rubinstein changera d'opinion peu de temps après la création américaine, et il sera le premier, en tant que chef d'orchestre, puis en tant que pianiste, à faire connaitre le concerto en Russie.

* * *

Peter Ruzicka, *Vorecho*
Huit pièces pour orchestre

Chef d'orchestre et compositeur allemand, né le 3 juillet 1948 à Düsseldorf.
La première a eu lieu le 22 février 2006 à Madrid, Orchesta Sinfonica de Madrid, dirigé par Cristóbal Halffter.

Parmi les œuvres de Peter Ruzicka, certains titres sont révélateurs: *In processo di tempo* (1972), *Z-Zeit* (1975), *Erinnerung und Vergessen* (*Souvenir et oubli* - 2008), *Memorial* (2001), *Stille* (*Silence* -1975*), Vorgefühle* (*Pressentiments* - 1998). Comme un fil rouge, la mémoire et le temps parcourent les quarante ans de création musicale du compositeur allemand, en première visite à l'OSM. Celui-ci mène une carrière riche et diversifiée: compositeur, chef d'orchestre, pédagogue, directeur artistique des événements prestigieux, dont les plus récents sont le festival de Salzburg (2001-2006) et la Biennale de Munich (depuis 1996). Le catalogue de ses compositions parcourt un large éventail de genres, l'orchestre et la voix au premier plan, sans oublier le théâtre musical, dont deux opéras, *Celan* (1999) et *Hölderlin* (2008).

Ses premières œuvres portent les marques de Mahler, Webern, et plus tard, de Henze, Ligeti et Stockhausen. Son inspiration puise ses sources auprès des poètes et philosophes: Nietzsche, Celan, Hölderlin. Le silence, la fragmentation, l'évanescent se retrouvent comme un ostinato dans ses partitions.

« Composition du souvenir» pourrait être l'emblème de sa musique, portée par Mnémosyne, déesse de la mémoire et mère des muses. C'est aussi le titre de l'un des derniers poèmes de Hölderlin, sur lequel se base le sixième quatuor à cordes avec soprano solo. Ruzicka lui a donné le titre *Erinnerung und Vergessen.* Les fragments du texte du poème *Mnémosyne* évoluent autour de la mémoire, comme conscience de la temporalité, douce obsession et complicité entre le poète et le musicien.

Sa musique semble une ruse pour conjurer le temps: en effet, plusieurs pièces de Ruzicka sont présentées comme des « works in progress », ouvertes, inachevées : *Torso* (1973*), Versuch* (1974*), …Ins Offene* (2006). Le sont-elles vraiment ? Les sous-titres précisent qu'il s'agit d'esquisses, ébauches, essais ou fragments. Ruzicka hésite à y mettre la cadence finale, certaines partitions clairement considérées comme études préparant des œuvres à venir. C'est aussi le cas de ***Vorecho.***

Le titre est suggestif. *Vor-echo* - Avant l'écho; le silence qui précède l'émergence du son. C'est une étude symphonique pour grand orchestre, constituée de huit « ébauches » (*Ansätze*) de durées différentes, réunissant le matériau sonore que le compositeur développera dans l'opéra *Hölderlin* (2008).

Vorecho commence en silence, d'où surgit un son immatériel, s'amplifiant graduellement, par l'ostinato des timbales, le bruissement des harmoniques et l'attaque des cuivres qui produisent immédiatement un effet intense. « En le composant, j'ai exprimé constamment un langage sonore qui s'observait lui-même. C'est une musique qui, au moment où elle sonne, maintient aussi un regard sur elle-même, de l'extérieur, » commente le compositeur. « Ma musique tourne autour des champs de mémoire, autour des formes musicales qui reviennent remaniées, tout en gardant leur identité. »

L'œuvre n'a pas encore été enregistrée; ce sera donc une découverte pour le public montréalais.

* * *

Richard Strauss, Fantaisie symphonique de l'opéra *Die Frau ohne Schatten* (Femme sans ombre)

Né à Munich le 11 juin 1864, mort à Garmisch-Partenkirchen le 8 septembre 1949.
La création a eu lieu le 26 avril 1947, à la Konzerhaus-Saal à Vienne, sous la direction de Karl Böhm.

L'opéra ***La Femme sans ombre*** est un véritable conte merveilleux. Tout brille de mille feux: flambeaux, palais, trônes célestes et paysages fantastiques posent le décor imaginaire pour raconter en symboles le choc des mondes matériel et spirituel, céleste et humain, visible et invisible. Venant après *Salomé*(1905) et *Elektra* (1909*),* œuvres concises et d'une grande densité dramatique, ***La femme sans ombre*** contraste autant par

le symbolisme du sujet que par la dimension psychologique de ses personnages. On pourrait croire que Strauss était revenu vers l'opéra romantique dans la lignée d'*Ondine* (Lortzing), des *Fées* (Wagner) et de *Rusalka* (Dvořák), mais ce n'est qu'une apparence. ***La femme sans ombre*** n'a pas de précédent, et ressemble très peu aux légendes en musique du siècle précédent.

Le librettiste, Hugo von Hoffmannstahl, a puisé dans des sources multiples: mythes orientaux, légendes indiennes et perses, comédies fantastiques viennoises et contes des romantiques allemands, Novalis, Grimm, Goethe (*Divan occidental-oriental* et *Faust)* et Hoffmann, entre autres.

L'action gravite autour de deux couples poursuivant un cheminement initiatique, rappelant ceux de *La Flûte enchantée* de Mozart. Leur destin se situe sur trois plans de l'existence: le monde des esprits où règne Keikobad, invisible, insaisissable, qui guide toute l'histoire; le monde humain, matérialiste, plein de cruauté et de laideur, mais aussi de bonté. Entre les deux, un monde des limbes, nostalgique de la terre et du ciel, splendide, douloureux, impossible. Dans la tradition fantastique, l'ombre est le symbole de l'âme humaine, le lien avec la vie et le monde réel. Elle est la clé qui permet de capter le sens symbolique de ce conte qui semble venir des *Mille et une nuits.*

De conception monumentale, l'opéra est d'une exigence extrême, tant pour les cinq interprètes solistes, que pour le grand orchestre, sans oublier la complexité des effets spéciaux sur scène. Rares sont les maisons d'opéra qui osent relever le défi, et l'oeuvre demeure peu connue du grand public. Strauss en était conscient, et souhaitant la rendre plus accessible, il a composé cette ***Fantaisie orchestrale*** à la fin de sa vie. Réunissant les moments forts de l'opéra, elle prend les contours d'un vaste poème symphonique, les voix s'intégrant dans un tissu orchestral somptueux.

L'auditeur serait tenté d'y chercher l'intrigue scénique et les personnages de l'opéra. Ils y sont, mais le décodage du libretto n'est pas indispensable. La beauté de cette partition repose sur la puissance suggestive de la musique: de quoi frissonner au son du triton des cuivres (Keikobad) et des quartes et octaves à vide de l'Impératrice (la Femme sans ombre); il est facile de deviner les forces maléfiques annoncées par le chromatisme, les dissonances extrêmes et le rythme éclaté. Opposées aux forces sombres, les mélodies enlacées du trombone et des cordes créent une poésie naïve et tendre, avant d'accomplir la promesse du conte de fées. La musique par elle-même est un véritable enchantement.

Le programme de ce soir propose l'orchestration du chef d'orchestre Peter Ruzicka; ce sera fascinant de comparer sa version à celle de Strauss.
Quelles surprises nous réserve-t-elle ?

* * *

Dujka Smoje
Mars 2010