

Séance publique du 1^{er} décembre 2014

Pour une vision évolutive de la musique classique

par Philippe BARTHEZ

MOTS-CLÉS :

Musique classique, vision évolutive, émotions, technique, orage, virtuosité, contemporain.

RÉSUMÉ :

Dans cette conférence, je propose un aspect évolutif de la musique classique, au cours des deux derniers siècles et demi de notre histoire ; je me suis appuyé sur trois types de compositions, quatuor, symphonie, concerto, avec l'intervention d'images et d'extraits musicaux d'assez longue durée.

Nous avons de la musique une vision plutôt "linéaire". Par exemple, Jean-Sébastien Bach égale : musique baroque, très religieuse, écrite pour des instruments particuliers comme le clavecin, les cordes accordées un quart de ton plus bas, les flûtes à bec en bois, le chef d'œuvre des Passions selon saint Jean et saint Mathieu.

Ou encore : Frédéric Chopin se définit : double personnalité franco-polonaise, tuberculose et fragilité, gloire parisienne au plus haut niveau de la société, romantisme de ses compositions dans les Préludes et surtout les Nocturnes pour piano.

Cette conception linéaire de la musique se retrouve dans presque tous les écrits anciens ou récents et à la réflexion j'ai pensé que l'on pouvait peut-être envisager une analyse différente de la composition musicale. Mon ambition serait donc, au cours de cette conférence illustrée, de vous proposer une vision "évolutive" de l'expression musicale à partir de trois types bien différents de composition : le Quatuor à cordes, la Symphonie et le Concerto. J'avais même pensé y inclure l'Opéra, mais la longueur du sujet et le temps nécessaire pour le développer risqueraient de lasser notre auditoire, surtout si nous voulons pouvoir écouter des extraits musicaux suffisamment longs pour gommer l'impression de "saucissonnage" laissée par la découpe musicale. Comment ont évolué au fil du temps ces trois espèces d'œuvres avec, bien entendu, une illustration musicale que je souhaite la plus représentative possible de ce que mes paroles vont essayer bien maladroitement d'exprimer.

Mais auparavant, il me paraît intéressant d'essayer de répondre à une question d'intérêt général et d'apparence simple : **Pourquoi aimons-nous la musique ?**

Une première hypothèse émet l'idée que la musique se serait développée dans le but de véhiculer des signifiés corrects avant l'apparition du langage parlé ; ou bien pourrait descendre d'un proto langage ayant donné naissance également au langage. Une autre hypothèse ferait de la musique une forme d'entraînement à la socialité utile à l'espèce, en garantissant la cohésion du groupe, créant ainsi un sentiment d'identité. Bien que scientifiques, ces hypothèses évoquent un *Homo sapiens* un peu préhistorique à mon goût et je crois qu'à notre stade actuel d'évolution, nous aimons la musique parce que, bien qu'elle présente le défaut d'exiger une haute spécialisation technique pour la composer et pour l'interpréter, elle ne demande par contre aucune qualité particulière pour la ressentir. En outre, la musique reste, à l'opposé de la peinture, de l'écriture ou de la sculpture, l'art le moins perturbé par la notion d'argent et de valeur monétaire même si le cachet de certains artistes peut atteindre parfois des sommets créés et entretenus de façon artificielle par des médias amateurs d'exécutants people. La valeur affective et émotionnelle de la musique est donc le motif principal pour lequel nous, spectateurs, dépensons tant d'argent en CD et billets pour les concerts. Les neuro-scientifiques ont d'ailleurs démontré par TEP (Tomographie par émission de positons) que la raison d'être de tout cela réside dans une partie de notre cerveau nommée "Système limbique" qui entre aussi en jeu quand nous savourons un bon repas ou lorsque nous faisons (peut-être devrais-je dire faisons !...) l'amour.

Il n'est d'ailleurs que de voir la mine réjouie de spectateurs enthousiastes sortant d'un bon concert pour deviner les émotions qu'ils viennent de vivre. Mais de quelle nature sont ces émotions musicales ? Il n'y a pas de définition claire et exhaustive d'une émotion. Celle du philosophe fait référence aux aspects subjectifs et ne fait aucune allusion à ce qui se passe dans notre organisme, tandis que le biologiste, au contraire, part des variations physiologiques pour remonter à la source des émotions.

En fait, il paraît préférable de les classer en "Extrinsèques" et "Intrinsèques". Les émotions extrinsèques sont attribuables à des facteurs extra musicaux. Par exemple, le rapprochement entre la musique et un événement associé porteur d'un contenu émotionnel propre, comme le Requiem de Mozart ou la Passion selon St. Mathieu de Bach, œuvres dans lesquelles le rite religieux joue un rôle majeur. Mais aussi parfois, l'association de la musique à des événements particuliers de notre vie, trouvant un sens dans la remémoration de cet événement. C'est ce qui se passe lorsque, au concert ou à l'écoute d'un disque, nous disons à notre compagne (ou compagnon) : "Ecoute... Il s'agit de "notre" concerto de Brahms...".

Les émotions intrinsèques sont, elles, liées aux caractéristiques de la musique : notes hautes, aiguës, gaies, spirituelles, joyeuses ; notes basses, graves, tristes, solennelles ; rythmes rapides, échevelés et rythmes lents, sensuels et parfois lourds. Nous ressentons physiquement tout cela et l'exprimons par des sensations de "chair de poule", de sourire intérieur et parfois même de larmes.

A l'écoute de ces préliminaires, vous avez compris que mon intention est de placer cette proposition d' "Evolution" de la musique, davantage sous le signe du ressenti émotionnel que de la technique musicale proprement dite, même si, à l'occasion nous serons tentés d'aborder l'explication de certains processus de composition. Alors, trêve de verbiage et place à l'écoute commentée de notre musique, avec d'abord :

LE QUATUOR À CORDES

(Premier extrait musical : Joseph Haydn quatuor op. 77 n°1 en Sol Majeur Alea Ensemble sur instruments d'époque. Premier mouvement page 1 depuis le début jusqu'à 3'38.)

Vous venez d'entendre un passage d'un quatuor à cordes de Joseph Haydn (1732-1809). Au cours de sa longue vie, il en écrira 27 sur deux périodes : 18 de 1769 à 1772 et 9 de 1797 à 1803. S'il n'est pas le créateur de ce type de composition, Boccherini pour l'Italie, Stamitz pour l'Allemagne et Gossec pour la France s'y étant essayés avant lui, il est le premier à l'avoir amené à un degré de perfection. Le quatuor d'archets date du milieu du XVII^e siècle, 25 ans environ avant la naissance de J.S. Bach et son origine n'est pas totalement élucidée. Écrit à quatre parties, il est formé par quatre solistes : 1^{er} et 2^e violon, alto et violoncelle, et sa pratique nécessite d'intégrer la notion de concurrence et celle de dialogue. Il faut être en effet capable de jouer et de s'entendre soi-même, mais aussi de se mettre en retrait et d'écouter les autres. C'est la raison pour laquelle il faut au moins dix ans pour constituer un quatuor homogène et parmi les plus connus je citerai les noms de Amadeus, Talich, ou plus récemment Parisi. Mais après Haydn et Beethoven, tous les grands noms de la composition musicale contribueront avec bonheur à l'évolution du quatuor moderne (Schumann, Brahms, Ravel, Fauré, Bartok pour n'en citer que quelques-uns).

Par ailleurs, j'ai dit en commençant que , pour de simples raisons d'incompétence, je préférerais m'attacher à décrire le ressenti plutôt que la technique, de même qu'en peinture il n'est pas indispensable de connaître la technique pour apprécier un tableau. Cependant il faut quand même envisager qu'au XVIII^e siècle, à peu près toute musique commence et se termine dans la même tonalité appelée tonalité Tonique, et tend en cours de route à moduler à la Dominante qui est le 5^e degré de la gamme. Prenons un exemple : si la gamme utilisée par le compositeur est celle de Do Majeur, elle commence par un Do (la Tonique), la Dominante étant le Sol, 5^e note de la gamme de Do. Avec Haydn, cette tendance est irrésistible, mais nous verrons que l'évolution vers la modernité cassera cet ordonnancement presque mathématique de la musique.

Et, dans l'extrait du quatuor de Haydn que nous venons d'écouter, le ressenti est bien celui d'une musique "carrée", très homogène, dont nous pouvons presque prévoir sans erreur la fin de la phrase. Le rythme est celui d'une marche, celle d'un homme ressemblant à Joseph Haydn "pas très grand mais robuste et solide d'apparence... avec des yeux vifs et fiers, des traits accusés et nettement définis... un comportement reflétant prudence et calme gravité" comme nous l'a décrit son biographe Griesinger.

Avec les quatuors de Beethoven (1770-1827) nous sommes devant un acte de foi dans le pouvoir de la musique. "Celui qui a compris ma musique une fois, dit-il, celui-là doit se faire libre de toutes les misères où les autres se traînent." Et dans ses 17 quatuors, dont le nombre de mouvements va peu à peu quitter le cadre classique des quatre allegro, andante, menuet et rondo final, pour s'étendre à six ou sept, l'unité des quatre instruments à cordes est pleinement réalisée, enrichie par l'irruption de silences obéissant à l'exigence du ressenti intérieur, de brusques

cassures d'un motif intervenant pour couper net l'impression de "déjà dit" ou encore de cellules dynamiques remplaçant des thèmes chantants, avec l'utilisation des extrêmes aigu et grave des cordes. Il y a là une nouvelle organisation du temps musical qui fait passer toute la musique du classicisme vers le romantisme. (Deuxième extrait musical : Beethoven Quatuor n°9 op. 59 n°3 en Ut Majeur Quatuor Talich. Premier mouvement Andante con moto-Allegro vivace. CD n°8. Du début jusqu'à trois options possibles : 3'34, 4'36 ou 5'58).

On retrouve dans ce passage les éléments de composition évoqués avant l'écoute, mais aussi le ressenti qui traduit, me semble-t-il, par le discours hésitant du début suivi d'affirmations catégoriques, les paroles fameuses de Beethoven évoquées à propos d'autres de ses compositions : "*Muss es sein ? (Le faut-il ?) Es muss sein ! (Il le faut !)*" reprenant ainsi son perpétuel défi au Destin. Tout en sachant que les idées, images et réflexions suggérées par ce ressenti sont susceptibles de varier suivant les jours et les circonstances accompagnant l'écoute de ce passage, ce qui élargit les perspectives de notre imaginaire. Pourquoi, par exemple, ne pas voir aussi dans ce début de premier mouvement la lumière incertaine d'une aube naissante débouchant sur la plénitude d'un soleil levant triomphant et serein ?

Quoi qu'il en soit le but de cette musique n'est plus de plaire ou de charmer mais d'entraîner l'auditeur à la découverte de soi par l'intermédiaire d'une méditation. En exprimant sa vie intérieure par son art, Beethoven nous encourage à faire de même.

Cent ans après lui, qu'est devenu le Quatuor ?

Nous avons dit plus haut que tous les grands compositeurs se sont confrontés à ce type de composition aux époques classique, romantique et néo-classique, et au début du XX^e siècle, Maurice RAVEL se lance à son tour et nous livre, dans un langage neuf, un quatuor en 4 mouvements, dans la lumineuse tonalité de Fa Majeur. (Troisième extrait musical : Ravel Quatuor en Fa Majeur-1903- Quatuor Ebène. Deuxième mouvement : Assez vif-Rythmé. CD n°9 du début jusqu'à 5'00.)

Cette œuvre de jeunesse (Ravel a 28 ans en 1903) dédiée "A mon cher maître Gabriel Fauré" porte déjà l'empreinte d'une personnalité et d'une perfection. On note dans l'intitulé des quatre mouvements l'abandon des intentions classiques Allegro, Scherzo, Andante et Rondo remplacés par des termes : Très doux, Assez vif-Rythmé, Très lent et Vif et agité. Autant d'indications pour le ressenti de l'auditeur qui n'est plus en relation avec de simples indications de *tempi* mais à avec de véritables états d'âme. Par ailleurs, la modification des formes traditionnelles, les dissonances et les modulations entre Majeur et Mineur nous plongent dans un monde un peu irréel fait de rêverie et de langueur. Mais ne nous y trompons pas : la sensibilité voire la sensualité ravélienne n'ont rien de maladif et la fluidité du discours n'exclut pas une certaine juvénilité bondissante exprimée par les *pizzicati* du début et de la fin de ce passage qui arrivent à nous donner parfois la sensation de véritables percussions. Cet unique quatuor couvre une gamme expressive surprenante et le monde entier lui accorde, aujourd'hui, la ferveur qu'il mérite.

Abandonnons maintenant ce premier chapitre consacré au quatuor pour nous intéresser à une forme de composition moins intimiste concernant l'ensemble des instruments formant un orchestre complet et dirigé par son chef permanent ou invité. Je veux parler de :

LA SYMPHONIE

Vaste composition en plusieurs mouvements faisant appel à l'orchestre symphonique, sa structure se fixe aux alentours de 1770. Se séparant de l'ouverture d'opéras ou *Sinfonia* primitive, elle devient un genre musical indépendant et son apparition correspond à celle de la salle de concert. Jusque-là en effet, la musique se pratiquait dans des salons dont la superficie acceptait mal la présence de 35 à 40 musiciens, auxquels il fallait rajouter le public. Parmi les pionniers de ce genre de composition, retenons surtout le nom de Carl-Philip-Emanuel Bach, deuxième fils de Jean-Sébastien Bach.

Beaucoup de symphonies écrites entre 1770 et 1775 se ressemblent, les compositeurs de cette époque, loin de rechercher l'originalité, préférant redire des motifs connus et entendre des développements faciles à prévoir. De plus, elles sont souvent écrites en Ré majeur, tonalité très favorable aux cuivres de l'époque, et réalisons que quinze mille symphonies environ furent écrites en Europe durant la seconde moitié du XVIII^e siècle !...

Mannheim, ville allemande fondée en 1606, fixe les proportions de son orchestre classique à partir de 1745, appuyé sur un solide quatuor de cordes (Tiens... Revoilà notre quatuor !) comportant 20 violons, 4 altos, 4 violoncelles et 2 contrebasses, auquel s'ajoutent les instruments à vent (hautbois, clarinettes, bassons, flûtes), les cuivres (cors, trompettes, trombones) et enfin les timbales si nécessaire. Nous constatons donc que le quatuor de cordes, il est vrai très renforcé, constitue l'ossature, la colonne vertébrale de la musique symphonique. Il se développera beaucoup à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, pour compter jusqu'à 16 premiers violons, 14 seconds violons, 10 altos, 10 violoncelles et 8 contrebasses dans les symphonies de Mahler, Bruckner ou Richard Strauss.

Mais vers 1770 le cadre de la symphonie est déjà fixé, avec une structure en 4 mouvements : 1^{er} rapide, 2^e lent, 3^e menuet et 4^e rapide, souvent de forme Rondo. Avec Beethoven, les mouvements sont bouleversés de l'intérieur et dans sa 9^e symphonie par exemple, il place le scherzo, remplaçant du Menuet, en 2^e position et introduit dans le mouvement final des chanteurs solistes et un chœur. Après lui, l'orchestre va s'élargir, les développements de thèmes prennent de l'ampleur et les intentions descriptives ou philosophiques deviennent plus nettes, comme chez Berlioz et Liszt.

Un peu plus tard, Mahler fera franchir une étape essentielle à la symphonie par le nombre de mouvements (6 dans la 3^e symphonie, 2 dans la 8^e) ainsi que leur nature et leur ordre de succession (2 mouvements lents encadrant 2 mouvements rapides dans la 9^e). Enfin, les dimensions de ces œuvres mahlériennes deviennent considérables, la 3^e symphonie ayant une durée de une heure et quart.

Et pour illustrer cette évolution de la symphonie à travers les décennies, je vous propose d'écouter 3 styles de composition symphonique ayant pour centre d'intérêt commun l'orage et la tempête. Et d'abord, ceci : (quatrième extrait musical : 6^e symphonie dite *Pastorale* en Fa Majeur, composée par Beethoven entre 1806 et

1808. Boston Symphonie Orchestra. Direction Charles Munch 4^e mouvement “Tonnerre, orage, éclairs” CD n°7 : partir à 2’13 jusqu’à la fin puis n°8 jusqu’à 3’08 soit 5’21 en tout).

Le ressenti est celui d’une musique descriptive avec éclairs traduits par les traits suraigus du piccolo, vent et tonnerre exprimés par les contrebasses et les timbales, le tout dans un mouvement crescendo-decrescendo équilibré ne durant pas plus de 3’30. Beethoven, pourtant, s’est violemment défendu d’être un portraitiste, notant en différents endroits de sa partition, je le cite : “Souvenir de la vie à la campagne : plus expression de sensations que peinture”, comme le diront un peu plus tard de leurs toiles les peintres impressionnistes. En créant un orchestre de dialogue utilisé dans l’espace, il nous livre ses impressions individuelles d’artiste.

Il est bien vrai que ce passage évoque davantage une impression de grandiose mélangée de terreur ressentie par ces paysans en train de danser et dont le rythme de la danse s’accélère d’ailleurs dans les dernières mesures du mouvement précédent, comme s’ils pressentaient ce qui allait leur tomber sur la tête et leur commandait de se mettre à l’abri. L’orage est peut-être une punition du ciel !... Pour expier les frasques d’une danse sensuelle engendrée par des libations un peu exagérées.

Trois ans à peine après la disparition de Beethoven et 22 ans après sa symphonie *Pastorale*, un compositeur français, Hector Berlioz (1803-1869) bouleverse, dans sa “Symphonie Fantastique”, les rapports des instruments dans l’orchestre. Il évoque dans son Traité d’Harmonie encore utilisé de nos jours, l’effet d’ “espace” créé par le timbre des instruments et prenant le cas de la clarinette, il souligne son “écho”, “l’écho de son écho” et sa faculté de produire “le lointain”. Il se préoccupe donc de la sonorité des instruments, mais se soucie tout autant de leur “espace sonore” c’est-à-dire des qualités physiques de leur timbre, la façon qu’a ce dernier d’être perçu et son rapport avec les timbres qui l’entourent. Tout en sachant que notre ressenti de ces espaces sonores est susceptible d’être modifié par l’acoustique d’une salle ou d’un enregistrement.

Et pour rester dans l’atmosphère d’un orage, je vous propose d’écouter ce passage du 3^e mouvement de sa Symphonie Fantastique intitulé “Scène aux champs” (Quatrième extrait musical. Symphonie Fantastique. Orchestre symphonique de Boston. Direction Seiji Osawa. CD n°3. De la 4^e minute à 8’15, soit 4’15).

Berlioz n’a jamais dit qu’il décrivait un orage dans ce passage et pourtant !... La mesure à 6/8 est celle d’une valse lente, suivie de traits d’orchestre évoquant éclairs et grondements de tonnerre avec douce accalmie à la fin. Comme chez Beethoven... Mais l’atmosphère n’est pas la même et le ressenti est plutôt celui d’une rêverie au cours de laquelle un promeneur éperdument amoureux songe aux épisodes d’une balade avec sa bien-aimée, ses états d’âme au souvenir de mots tendres échangés mais aussi et peut-être, d’une violente dispute qui ne dure pas ; un orage du cœur en quelque sorte !.. Nous sommes ici en plein Romantisme et Berlioz cherche dans la nature un miroir de ses sentiments intimes.

Troisième volet de notre chapitre Symphonie, Richard Strauss (1864-1949) fait partie d’une génération d’orchestrateurs admirables, qui bénéficient à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, d’un orchestre symphonique, arrivé à son plus haut point de perfection, notamment en ce qui concerne le mécanisme des instruments à

pistons. Via Liszt et Wagner, le “nouvel esprit orchestral” vient en fait de Berlioz, dont Strauss achève en 1900 la traduction du “Traité d’Orchestration”. Par ailleurs, on ne retrouve aucune religion dans la vie de Strauss. Je le cite : “J’appellerai ma Symphonie Alpestre : l’Antéchrist car il y a en elle une purification morale provenant de sa propre force, une libération qui passe à travers l’œuvre, une louange à la nature glorieuse et éternelle”. Composée en 1915, cette Symphonie Alpestre nécessite un très vaste orchestre, qui compte jusqu’à 150 instrumentistes avec 16 cuivres supplémentaires décrivant des scènes de chasse, et un imposant effectif de percussions incluant des machines à vent et à tonnerre que je vous propose d’écouter dans ce passage consacré à notre thème sur l’orage (Sixième extrait musical : Saito Kinen Orchestra dirigé par Daniel Harding CD n°18 à partir de 1’30 jusqu’à la fin et n°19 jusqu’à 3’28 soit 4’45 en tout).

Réminiscence d’une escalade faite, à 14 ans avec des amis dans sa Bavière natale, cette symphonie est divisée en 22 sections qui forment quatre mouvements joués sans interruption. Pour nous, auditeurs, confrontés à cette masse sonore, notre impression est celle d’un “Orage Orchestral” plus destiné à montrer les qualités des instrumentistes et la richesse de l’orchestration, que la description *stricto sensu* d’une tempête. Le ressenti physique prend le pas sur d’éventuels sentiments exprimés, devant, comme le disait Strauss, cette “louange à la nature glorieuse et éternelle”. Les éléments formels d’une symphonie sont brisés sous l’effet de l’expression dramatique, mais la dimension orchestrale énorme pousse ce genre de composition vers la saturation. Le retour de balancier se produira en France au début du XX^e siècle avec la *symphonietta* de Roussel, ainsi qu’avec l’Ecole de Vienne qui abandonnera les effectifs surchargés pour revenir avec Schoenberg vers la symphonie de chambre.

Il nous reste maintenant à parler de notre troisième et dernière partie :

LE CONCERTO

Et plus précisément , du concerto pour piano et orchestre parce qu’il représente pour moi le meilleur équilibre entre le soliste et l’orchestre.

L’origine du mot “Concerto” est déjà un programme ambigu : il se rattache au latin “concertare” qui veut dire “lutter l’un contre l’autre” ou au latin “consere” qui signifie “s’unir”. Les ingrédients de ce type de composition consistent donc en une solide partition d’orchestre exposée la plupart du temps au début de l’œuvre (c’est le Tutti), précèdent l’entrée du soliste dont la partie va reprendre et développer les différents thèmes proposés par l’orchestre, tantôt en communion avec lui et tantôt en opposition plus ou moins marquée, mais toujours en laissant une grande place à la virtuosité. Et c’est ce mot de Virtuosité que je vous propose comme fil conducteur de ce dernier chapitre.

En effet, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le facteur socio-politique essentiel est la montée et le triomphe de la bourgeoisie, ce qui pour la musique se traduit entre autres par la constitution d’un public nouveau, plus vaste et en partie anonyme. Les compositeurs ne prennent plus les ordres auprès des princes, mais doivent deviner les désirs exprimés ou non par les nouveaux auditeurs. On assiste ainsi à un grand développement des concerts privés et de la pratique de la musique

en amateur. Or, qui dit pratique musicale en amateur, dit nécessité de prendre des leçons avec les maîtres, prise de conscience des difficultés techniques imposées par la découverte de l'instrument et admiration pour les passages rapides les plus brillants.

Mozart (1756-1791), devenu compositeur indépendant après sa rupture avec l'archevêque Colloredo, a besoin, pour conquérir son public, de faire étalage de sa technique pianistique très impressionnante pour l'époque. Mais cette technique, toujours maîtrisée, est seulement au service de l'expression, destinée à souligner l'amour et la mort présents en permanence dans ses concertos. Ainsi en est-il du 20^e concerto en Ré mineur K466 achevé le 10 février 1785. Après le Tutti, l'allegro initial voit s'affronter le soliste et l'orchestre en un duel sans merci, entre la mortelle puissance angoissante de l'orchestre et la plainte amoureuse du piano.

(Septième extrait musical. Mozart. Orchestre de Montpellier dirigé par Laurence Foster avec Aldo Ciccolini au piano. CD n°4. Du début jusqu'à 5'23.)

A l'écoute de cet extrait, on comprend que Mozart a donné ses lettres de noblesse à ce type de composition. On y retrouve le phénomène du *Sturm und Drang* (Orage et emportement) typiquement germanique mais de portée universelle. Et si ce phénomène fut essentiellement littéraire, on le retrouve en musique dans cette composition Mozartienne. Le style reste classique, l'équilibre entre les deux parties est parfait, mais le but artistique est d'émouvoir avec force et profondeur, d'étonner, de donner le frisson aux auditeurs de l'époque. C'est la Virtuosité des lumières au service du *Sturm und Drang*.

Un siècle plus tard ou à peu près, naît Serge Rachmaninov (1873-1943). Dernier grand compositeur représentant du romantisme russe tardif, il est aussi un immense pianiste concertiste dont la carrière internationale lui permet de faire étalage d'une technique éblouissante, qu'il utilise dans l'écriture de ses cinq concertos. En prévision d'une tournée aux Etats Unis pendant l'été 1909, il écrit en Russie et en moins de quatre mois son troisième concerto dans le secret, le doute, l'effort et l'humour désabusé. C'est qu'il redoute le public américain et met, de ce fait, tout en œuvre pour le séduire. La facture est opulente, les climats expressifs bien tranchés, la partie pianistique d'une virtuosité extrême qui gardera pendant longtemps la réputation de rendre fous les exécutants se confrontant à l'étude de cette partition !... J'ai sélectionné la fin du premier mouvement dont l'extrait commence par la cadence du soliste dans laquelle il exprime toute sa technique, suivi d'un épisode mélancolique et enfin de la réexposition du thème initial avec sa mélodie nostalgique empreinte d'une grande simplicité. (Huitième extrait musical. Rachmaninov. Orchestre RSO Berlin dirigé par Riccardo Chailly. Martha Argerich au piano. CD1 n°8. De 10'10 à la fin du premier mouvement soit 5'16.)

Ici, la richesse de l'écriture pianistique joue d'abord physiquement sur notre écoute, déclenchant des sensations de "chair de poule" avec parfois même impossibilité de retenir quelques larmes. La Virtuosité est au service du Romantisme. Puis, l'équilibre entre l'orchestre et le piano nous convie à un climat apaisant et séducteur, s'achevant avec la dernière apparition du pur thème initial. Et dans une lettre de 1932 adressée à son éditeur Walter E. Koons, Rachmaninov proposait sa définition de la musique, je le cite : "La musique est une calme nuit au clair de lune, un bruissement

de feuillage en été. La musique est un lointain carillon au crépuscule ! La musique vient droit du cœur et ne parle qu'au cœur ; elle est Amour !". Mais cet amour, nous venons de l'entendre, peut être exprimé avec fougue et brio !...

Tous les grands compositeurs se sont essayés avec plus ou moins de réussite à l'écriture d'un ou plusieurs concertos pour piano et orchestre, mais à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e l'organisation et le style de ce type de composition a beaucoup évolué. Si la forme se veut toujours concertante, la conception et le matériau utilisés vont nous surprendre comme dans ce "Ritratto concertante" de Jean-Louis Agobet, compositeur français né en 1968 et en résidence à l'orchestre national de Montpellier Languedoc- Roussillon de septembre 1998 à septembre 2000. Cette œuvre, dédiée au pianiste Alexandre Paley, se veut avant tout un portrait de l'instrument et de l'interprète dans un dispositif concertant.

En ce qui concerne notre ressenti et dans le passage que je vous propose, plus de thème reconnaissable et pas de mélodie identifiable. Dans une atmosphère de gravité dramatique, exprimée en permanence par l'art en général de notre époque (peinture, sculpture, musique, mise en scène confondues) le piano est souvent traité en percussion, contre un orchestre flamboyant dans les Noirs. Ici, la Virtuosité est au service d'une sorte de course à l'abîme, les accords et les volutes du piano cherchant à empêcher l'orchestre d'avancer. Vers la fin, le piano semble avoir gagné la partie, puis l'orchestre domine mais, au final, l'engloutissement des deux protagonistes survient dans le grave. (Neuvième extrait musical. Agobet. Ritratto concertante créé le 28 novembre 2000 à Strasbourg. Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Direction François-Xavier Roth. Soliste Alexandre Paley. CD n°6 De 5'07 à 10'21 soit 5'14.)

J'ai eu le plaisir de partager un dîner amical avec Jean-Louis Agobet. Il est intéressant de savoir qu'à l'image d'un Berlioz, il ne pratique aucun instrument et surtout pas le piano. Cette œuvre est donc l'expression d'une représentation interne de la musique, je le cite : "qui élude la tradition du concerto classique, en conserve le côté "art de toucher" et y intègre une dimension acoustique : le soliste comme un générateur de figures musicales proliférant dans l'orchestre".

Parvenu maintenant au terme de cette conférence, je conserve l'espoir ambitieux de vous avoir aidé à percevoir l'aspect évolutif de la Musique Classique au cours des deux derniers siècles et demi de notre histoire, en gros, de 1750 à 2000. Nous devons cette évolution à de nombreux facteurs : socio-politiques d'abord, avec une Révolution et trois conflits militaires mondiaux, mais aussi techniques en ce qui concerne la facture des instruments et surtout les modifications de l'écriture musicale. Cette dernière, après avoir épuisé toutes les ressources de la mélodie et de l'harmonie classiques ainsi que les divers courants romantique, néo-classique et impressionniste, va explorer l'absence de tonalité dans une conception plus intellectuelle de la composition. Mais qu'il s'agisse d'explication technique indispensable pour la compréhension d'une œuvre contemporaine, ou du ressenti de l'auditeur parfois empêtré dans son passé classique, il me semble qu'au cours du sympathique dîner évoqué plus haut, Jean-Louis Agobet nous avait livré ce conseil pertinent, Je le cite : "N'attendez pas que le compositeur vous guide : le public doit entrer dans la salle, écouter la musique et à lui de raconter une histoire. Je n'ai pas envie de raconter la mienne. Quand on va au restaurant, on ne lit pas la recette". Et permettez moi aussi d'ajouter simplement : on se régale !...