

PROGRAMME

J. BRAHMS (1833-1897)/T. ESCAICH (né en 1965) : Deux intermezzi

Composées par Thierry Escaich alors qu'il était encore étudiant au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, ce sont des transcriptions de deux des quatre pièces qui constituent l'opus 119 pour piano seul de Brahms, datant de la fin de la vie du compositeur (1893) et où se concentrent à la fois le mode mélancolique, d'un impressionnisme "à l'allemande", de Brahms et un art du contrepoint et de la richesse thématique à leur sommet. Comme souvent, mais plus encore dans les œuvres de la toute fin de la vie de Brahms, la pensée polyphonique prévaut, comme une sorte de présence souterraine d'un orchestre imaginaire dans la riche substance du matériau pianistique.

Le chant est ici inscrit dans la matière elle-même, mais ce qui semble avoir intéressé Thierry Escaich par dessus tout, dans son entreprise d'orchestration de ces deux pièces, est la façon dont Brahms travaille les "contrechants", les parties intermédiaires. Cela concerne en particulier la première des deux pièces, notée par Brahms "adagio". Ici, le type de relations musicales entre la mélodie pleine de tristesse de la main droite et les arpèges descendants qui succèdent à chaque note du thème mélodique, les contretemps très expressifs qui lui sont ensuite appliqués inspirent à Escaich toutes sortes d'idées d'orchestration.

Pour le musicien organiste qu'est aussi Escaich, le fait d'aborder ainsi la musique de Brahms, par la bande, en tentant de proposer une polychromie instrumentale à une œuvre spécifiquement composée pour le piano seul doit aussi être mise en relation avec les caractères "multi-instrumentaux" de sa propre musique. De même qu'il conçoit l'orgue à la fois comme un orchestre, un synthétiseur, ou encore le chœur comme un orgue (selon ses propres termes), Escaich entend dans le piano seul toutes les ressources coloristes d'un thème, d'un rythme, d'une charpente d'ensemble.

Pour la seconde pièce, d'un caractère plus énergique, c'est plutôt l'instabilité rythmique peu à peu installée par Brahms à partir d'une rythmique apparemment "carrée" et régulière, qui ont intéressé Escaich : comment se présente l'ambiguïté entre temps fort et temps faible ? Comment sonne le rapport à la musique populaire ? Comment Brahms installe-t-il le mélange de "scansion" et d'irrégularité rythmique ? Tout cela est bien propice à un travail d'orchestration.

Cette transcription est en outre une très intéressante introduction à un concert proposant d'entendre en dernière partie la *Symphonie n° 4* de Brahms : on verra que, à l'inverse, certaines séquences de la quatrième symphonie pourraient aussi bien être transcrites pour un instrument soliste, en l'occurrence la voix...

C. IVES (1874-1954) : La question sans réponse

Charles Ives se considérait comme un héritier de la culture européenne (Beethoven, en particulier, était l'un de ses maîtres). Sa musique est bien souvent définie aujourd'hui comme fondatrice de l'école américaine du Xxe siècle entier, et aussi comme un univers foncièrement original, du fait des expériences créatrices faites par le musicien au long de sa production. Ives avait fondé en 1906 une compagnie d'assurances qu'il dirigeait et c'est parallèlement à ce travail qu'il composa. Selon Franck Mallet, "Ives ne s'est jamais considéré comme un compositeur au sens où on l'entend encore aujourd'hui. Sa musique se rattache à un ordre immatériel, idéaliste et pacifiste, et n'a que faire du rationalisme".

C'est peut-être dans cet esprit qu'il faut entendre le diptyque pour orchestre de chambre composé par Ives en 1906 : *The Unanswered Question* et *Central Park in the Dark*. Les deux pièces avaient été réunies par le compositeur avec les précisions suivantes : "Méditation sur une question sérieuse", ou "l'Eternelle Question sans réponse" et "Méditation sur rien de sérieux" ou "Central Park dans l'obscurité, ce bon vieil été".

Hors même les "imprécises précisions" fournies par le compositeur, les deux volets du diptyque fonctionnent un peu sur les mêmes procédés musicaux : superposition de textures musicales différentes et construction de chaque pièce jouant à la fois de modifications très progressives, quasi imperceptibles de nuances ou de tempo, et d'"apparitions" subites d'événements inattendus.

Pour *La Question sans réponse*, Ives présente comme un "fond" de cordes dans la nuance triple piano, en accords parfaits longuement tenus, comme une méditation extrêmement calme, sur lequel la trompette va résonner à sept reprises, en une sorte de fanfare assez austère (quasi atonale dans sa première apparition) Les autres instruments à vent (flûtes, associées ou non au hautbois et à la clarinette, selon la version, puisque Ives en proposa deux différentes) forment une sorte de contrechant.

Le compositeur rédigea un "programme" associé à cette musique : "Les cordes [...] doivent représenter les Silences des druides - qui ne savent, ne voient et n'entendent rien. La trompette entonne l'Eternelle question de l'existence. [...] Mais la recherche de l'Invisible réponse assumée par les flûtes et d'autres humains devient graduellement plus active[...] La "Question" est posée pour la dernière fois et les Silences s'entendent dans la Solitude que rien ne vient troubler."

T. ESCAICH (né en 1965) Vertiges de la Croix

J. BRAHMS (1833-1897) : Symphonie n° 4

Les quatre symphonies de Brahms forment un corpus conséquent, riche de visées expressives très diverses, et assez imposant aux yeux du mélomane pour infléchir bien souvent l'idée que l'on se fait de ce compositeur, vers un monumentalisme "à l'allemande" qui n'est pas plus vrai chez lui que chez un Mahler ou un Beethoven, pour choisir deux exemples aux extrémités du siècle romantique.

Mais la symphonie chez Brahms est simplement le lieu favorable à l'expansion de thèmes larges et lyriques, soumis au développement classique bien souvent (contrairement à son œuvre pour piano, qui fait la part belle à l'expression fugitive, non commentée, laissée en suspens...). Ou bien encore, c'est le principe de la "variation" qui prévaut, procédé de composition ancien, venu du baroque, passé par les classiques allemands (Haydn, Mozart, Beethoven en composèrent de magistrales séries), comme dans le dernier mouvement de cette *Symphonie n° 4*. Tout cela installe un ton relativement sérieux, un temps ample et une apparence d'austérité et, lâchons le mot, d'académisme que le climat sentimental dément bien souvent.

Pour cette symphonie, les toutes premières mesures permettent d'entrée de jeu de sentir toutes ces ambiguïtés : le thème en mi mineur, simple, d'allure symétrique, mélancolique et calme, semble l'émanation d'un cœur à la fois paisiblement nostalgique et plein de tourments. La deuxième présentation de ce thème, qui en est une sorte de variation, va

d'ailleurs immédiatement le colorer de façon plus vive, menant tout naturellement à l'explosion pleine de bravoure de la fanfare qui fait office de deuxième idée thématique.

De façon très intéressante au long de la symphonie, la présence du chant, en étroite résonance avec les lieder du musicien, ce caractère "ailé" des thèmes et de leur dessin, semblent constamment travaillés par le compositeur comme un matériau destiné à supporter le poids de l'orchestre, à être comme étayés par la couleur instrumentale ou enrichis par le contrepoint..

Le troisième mouvement, d'une "gaité un peu turbulente" selon les termes de Claude Rostand, se situe entre le rêve de festivité, tel qu'il peut s'exprimer chez un musicien aussi sérieux que Brahms (c'est-à-dire un peu artificiellement...) et la pompe qui accompagne bien souvent chez lui l'expression de la joie (les timbales reprennent leurs droits !)

Le dernier mouvement est l'un de ces exemples de travail de la variation tels que Brahms en a le secret : il est construit comme une vaste *chaconne*, c'est-à-dire un thème réapparaissant sempiternellement, associé à trente et une variations différentes.

Hélène Pierrakos