

Brahms / Szymanowski

6 ET 7 OCTOBRE | 15 ET 16 DÉCEMBRE



Karol Szymanowski en mai 1936 (© Boris Lipnitzki / Roger-Viollet)

Karol Szymanowski, compositeur visionnaire

« L'histoire de l'humanité, c'est en fait l'histoire de son art. C'est comme une lumière intérieure qui éclaire la signification des vies des individus, des sociétés, des peuples... la signification des réalités historiques... Quand toutes les considérations, politiques, sociales ou économiques échouent, c'est souvent l'art qui donne la clé d'une époque. »

C'est ainsi que le compositeur polonais Karol Szymanowski (1882-1937) exprime l'importance de l'art et notamment le rôle éducatif de la culture musicale dans la société, au moment même où il accède au poste de premier recteur de l'Académie de musique de Varsovie, en novembre 1930. Sa vision du rôle social de la musique reste toujours d'actualité. Il définit, d'une part, les responsabilités de l'État à l'égard de la musique et, de l'autre, celles des musiciens à l'égard de la société.

Considéré comme le plus grand compositeur polonais après Chopin, Karol Szymanowski est son digne héritier. Il mérite, à plus d'un titre, d'être redécouvert en cette année du 130^e anniversaire de sa naissance et du 75^e anniversaire de sa mort.

La Salle Pleyel nous en donne une formidable occasion, avec un cycle de concerts qui lui est consacré, par l'un des plus grands orchestres du monde, le London Symphony Orchestra.

C'est un cycle unique, inédit, exceptionnel ! Pour la première fois en France, le compositeur polonais est mis à l'honneur avec une intégrale de ses symphonies, interprétées par les plus grands artistes venus du monde entier. C'est un projet international d'envergure, initié par Pierre Boulez, repris par Peter Eötvös et poursuivi par Valery Gergiev.

Cet accroissement d'intérêt pour Karol Szymanowski contribuera certainement à renforcer sa position dans l'histoire de la musique d'Europe et du monde.

Tomasz Orłowski
Ambassadeur de Pologne en France

Mémoire et création : c'est de cette tension entre héritage et modernité que la programmation de la Salle Pleyel se nourrit chaque année en présentant les grands noms de la musique, dans la diversité de leurs esthétiques et la confrontation des créateurs de notre temps avec ceux d'un passé lointain ou récent. Elle est ainsi attentive à mettre en avant, aux côtés de chefs d'œuvre très repérés, des répertoires moins connus, qu'ils relèvent des époques dites baroque, classique, romantique, moderne ou contemporaine.

Ce cycle Brahms/Szymanowski en est l'illustration parfaite. Il est à la fois un portrait en miroir de deux compositeurs, comme il est l'occasion de redécouvrir à travers Karol Szymanowski un des grands noms de la musique polonaise, en cette année qui marque le cent-trentième anniversaire de sa naissance.

Proposée dans le cadre de quatre concerts en octobre et décembre de cette saison, cette série confronte donc deux créateurs considérés comme des héritiers de Beethoven dont l'influence est assimilée, intégrée et exprimée dans des esthétiques contrastées. Le souffle tragique qui est la marque de Beethoven reste leur dénominateur commun, bien que deux générations séparent Brahms et Szymanowski, qui permettent à ce dernier de s'affranchir plus fortement de l'héritage beethovénien et romantique.

Ces programmes - précédés par un concert déjà donné à Pleyel en mai dernier autour de l'œuvre de Karol Szymanowski - sont aussi l'occasion de rappeler l'importance dans l'histoire de la musique de ce compositeur que Pierre Boulez a aidé à faire redécouvrir au public français, notamment à travers l'enregistrement de ses symphonies.

Cette initiative Brahms/Szymanowski est le fruit d'une collaboration soutenue et précieuse avec l'Institut polonais de Paris et l'Institut Adam Mickiewicz (programme pour la musique) qui se poursuivra avec le *Domaine privé* que nous consacrerons en novembre prochain à Marc Minkowski à la Cité de la musique et à la Salle Pleyel.

Laurent Bayle

Président de la Salle Pleyel

Johannes Brahms (1833-1897)

Repères chronologiques

1854

Premier Concerto pour piano, op. 15. Brahms est affecté par la maladie de Schumann (qui mourra en 1856). Début de son amitié amoureuse avec Clara Schumann. *Composition du Trio op. 8 et des Variations sur un thème de Schumann op. 9.*

1857-1858

Première Sérénade, op. 11. Brahms est engagé pendant les trois hivers 1857-1859 à la petite principauté de Detmold. *Il compose les Variations sur un thème hongrois op. 21.*

1860

Deuxième Sérénade, op. 16. Le compositeur dirige un chœur de femmes à Hambourg. *Premier Sextuor à cordes, op. 18.*

1862

Déçu de ne pas être nommé chef du Philharmonique de Hambourg, Brahms entame un premier séjour de huit mois à Vienne. Composition des *Variations Paganini op. 35.*

1864-1865

Divorce de ses parents. Mort de sa mère (1865). *Deuxième Sextuor à cordes op. 36. Trio pour piano, violon et cor op. 40.*

1866

À Zurich, Brahms fait la connaissance de son ami Theodor Billroth. *Un requiem allemand op. 45.* Victoire de l'Allemagne sur l'Autriche.

1869

Amour déçu pour Julie Schumann, fille de Robert et Clara Schumann. *Liebeslieder-Walzer op. 52. Rhapsodie pour alto, chœur d'hommes et orchestre op. 53.*

1871

Brahms s'établit définitivement à Vienne. *Chant du destin op. 54. Triumphlied op. 55.* Unité allemande.

1873

Variations sur un thème de Haydn, op. 56a. En 1872-1873, Brahms dirige avec succès à la Société des Amis de la Musique. *Quatuors n° 1 et 2 op. 51.*

1875

Brahms abandonne la Société après deux saisons. Rencontre Dvořák. *Quatre Lieder op. 70.*

1876

Première Symphonie en ut mineur, op. 68 (commencée en 1855). Séjour d'été à l'île de Rügen.

1877

Deuxième Symphonie en ré majeur, op. 73. Début de la querelle entre brahmsiens et wagnériens.

1878

Concerto pour violon, op. 77. Rencontre Grieg. *Première Sonate pour piano et violon op. 78.* Liszt compose *Via crucis.*

1880

Ouverture académique, op. 80. Ouverture tragique, op. 81. Premier séjour à la ville d'eaux d'Ischl. *Orchestration de trois Danses hongroises n° 1, 3 et 10.*

1881

Deuxième Concerto pour piano, op. 83. Voyage en Sicile. Nänie op. 82.

1883

Troisième Symphonie en fa majeur, op. 90. Séjour à Wiesbaden. Six Lieder et Romances op. 93a. Mort de Wagner.

1884-1885

Quatrième Symphonie en mi mineur, op. 98. Séjour d'été à Müzzuschlag. Sa logeuse sauve le manuscrit lors d'un incendie.

1887

Double Concerto pour violon et violoncelle op. 102. 1886-1888 : il passe quatre étés au lac de Thun en Suisse. Fatigué, il produit moins. Zigeunerlieder op. 103. Nietzsche, Le Gai Savoir.

1888

Rencontre Tchaïkovski, en compagnie de Grieg, à Leipzig. Cinq Lieder op. 104. Mahler : Première Symphonie.

1891

Séjour à Meiningen ; il sympathise avec le clarinettiste Mühlfeld. Quintette avec clarinette op. 115.

1896

Mort de Clara Schumann. Quatre Chants sérieux op. 121. Mort de Bruckner. Création du Concerto pour violoncelle de Dvořák.

1897

Mort de Brahms le 3 avril.

Chronologie réalisée par Isabelle Werck



Meiningen, vers 1880. Brahms ne tarissait pas d'éloges sur l'orchestre de Meiningen qu'il dirigea grâce à l'entremise de Hans von Bülow.

Karol Szymanowski (1882-1937)

Eléments biographiques

1882

Karol Szymanowski naît le 3 octobre au manoir de Tymoszkówka, à 300 kilomètres au sud-est de Kiev, dans une partie de l'Ukraine appartenant à la Pologne jusqu'à ce que la Russie s'en empare au moment du partage de 1793.

1895

À l'Opéra de Vienne, *Lohengrin* détermine la vocation musicale de Szymanowski.

1901

Après avoir étudié à l'école de musique de Gustav Neuhaus à Elisavetgrad, Szymanowski prend, à titre privé, des leçons de contrepoint et de composition avec Zygmunt Noskowski. Il écrit ses premiers opus : *Neuf Préludes pour piano*, *Six Mélodies d'après Tetmajer*.

1904

Rencontre d'Artur Rubinstein, qui défendra aussitôt sa musique dans le monde entier, de même que Paweł Kochański, connu quelques années plus tard. Kochański sera « le » violoniste de Szymanowski, dont la sœur Stanisława sera « la » voix.

1905

Avec le compositeur et chef d'orchestre Grzegorz Fitelberg, les compositeurs Ludomir Różycki et Apolinary Szeluto, Szymanowski fonde à Berlin la Société d'édition des jeunes compositeurs polonais, afin de promouvoir la jeune musique polonaise. Le prince Władysław Lubomirski leur accorde un soutien financier. La « Jeune Pologne en musique » connaîtra, comme groupe, une existence éphémère. Son premier concert a lieu à la Philharmonie de Varsovie en 1906 : Fitelberg crée l'*Ouverture de concert* de Szymanowski, très marquée par Richard Strauss.

1910-1912

Voyages en Italie et en Sicile, décisifs pour l'évolution ultérieure de Szymanowski. Il essaie de faire carrière à Vienne, ainsi que Fitelberg, qui dirige à l'Opéra. Un contrat d'exclusivité est signé avec Universal Edition. Sa période « straussienne », également influencée par Reger, atteint son apogée avec la *Deuxième Symphonie* et la *Deuxième Sonate pour piano*.

1913

Le Prélude à l'après-midi d'un faune et *Petrouchka*, présentés à Vienne par les Ballets russes, ouvrent à Szymanowski de nouveaux horizons. Il quitte définitivement la capitale autrichienne.



Un village en Tunisie, vers 1910. Szymanowski séjourne à plusieurs reprises en Afrique du Nord vers 1914.

1914

Fin mars, Szymanowski, qui va désormais assumer son homosexualité, se rend en Italie, en Sicile, en Algérie et en Tunisie, à Paris, et enfin à Londres, où il assiste à des représentations des Ballets russes qui achèvent de le détourner de la mouvance straussienne. Rencontré à cette occasion, Stravinski le fascine.

1914-1917

Le conflit mondial oblige Szymanowski à rester à Tymoszkówka ou à limiter ses déplacements dans la zone russe. Il entre dans sa période « impressionniste », écho de son attirance pour l'Orient et l'Antiquité, qu'inaugure la version avec orchestre des *Chants d'amour de Hâfiz*. Ainsi naissent *Mythes* pour violon et piano, *Métopes et Masques* pour piano, la *Troisième Symphonie*, le *Premier Concerto pour violon*. Les œuvres pour violon révèlent des perspectives radicalement nouvelles.



Robert Sennecke, Révolte à Poznan lors de la lutte pour l'Indépendance polonaise les 27 et 28 décembre 1918

1917

La *Troisième Sonate pour piano*, le *Premier Quatuor* reviennent à la musique pure, alors que les *Chants du muezzin* passionné raviveront, en 1918, le désir d'Orient. À l'automne, la révolution bolchévique contraint les Szymanowski à quitter leur domaine et à s'installer à Elisavetgrad.

1918

La Pologne recouvre enfin son indépendance. L'ancien sujet du tsar devient citoyen d'un pays libre. En 1919, le pianiste Ignacy Paderewski signera le traité de Versailles en tant que président du Conseil.

1919

Les Szymanowski rentrent définitivement en Pologne. Le compositeur devient un musicien « national », puisant principalement son inspiration dans le folklore des Tatras. En 1921, les cinq mélodies de *Słopiewnie* tenteront de retrouver l'esprit du polonais archaïque.

1921-1922

Avec Kochański et Rubinstein, Szymanowski se rend deux fois aux États-Unis.

1922

La *Revue musicale* organise un concert consacré à Szymanowski, qui se fait un nom dans les milieux musicaux et sera désormais régulièrement joué à Paris. À Varsovie, il écrit dans de nombreux journaux pour défendre une musique polonaise engagée dans la modernité.

1925

Àchèvement des *Vingt Mazurkas*, qui font de Szymanowski le successeur de Chopin. Le *Stabat Mater*, terminé en 1926, réalise la synthèse entre la tradition religieuse polonaise et la nouveauté du langage.

1926

L'Opéra de Varsovie crée *Le Roi Roger*, relecture très personnelle des *Bacchantes* d'Euripide, esquissé en 1918 et achevé en 1924, dernier témoignage du Szymanowski « impressionniste ».

1927

Szymanowski est nommé directeur du Conservatoire de Varsovie, où il doit combattre l'hostilité acharnée des milieux conservateurs. Il démissionnera en 1929.

1929

Szymanowski soigne sa tuberculose dans des sanatoriums, à Edlach puis, surtout, à Davos, où il reste neuf mois.

1930

Szymanowski est nommé recteur de l'École supérieure de musique issue de la transformation du Conservatoire ; il démissionnera en 1932. Se partageant entre Varsovie et les Tatras, il loue le chalet Atma, à Zakopane, son premier domicile fixe depuis le départ d'Ukraine.

1931

Àchèvement du ballet montagnard *Harnasie*, la seule œuvre où Szymanowski reproduise littéralement des éléments du folklore des Tatras.

1932

À court d'argent, Szymanowski compose à son usage sa *Symphonie concertante*, qu'il interprétera, jusqu'en 1935, dans toute l'Europe, malgré un épuisement dû aux progrès de la maladie. À Paris, il la jouera en 1934 sous la direction de Pierre Monteux.

1933

Max Eschig devient l'éditeur des œuvres de Szymanowski.

1934

La mort de Kochański, emporté à New York par un cancer du foie trois mois après avoir créé à Varsovie le *Second Concerto pour violon*, affecte profondément Szymanowski.

1935

En décembre, Szymanowski part soigner sa tuberculose à Grasse. Il ne reverra plus Atma. Les *Deux Mazurkas op. 65* de 1933-1934 constituent son ultime opus achevé : il cesse de composer.

1936

La première parisienne de *Harnasie*, dans une chorégraphie de Serge Lifar, est le dernier succès de Szymanowski, qui regagne Grasse. Son état s'aggrave ; également atteint d'une tuberculose de la gorge, il parle et se nourrit avec difficulté.

1937

Szymanowski est transporté à Lausanne, où il meurt le 29 mars, quatre jours après son arrivée, veillé par sa sœur Stanisława et sa secrétaire Leonia Gradstein.

Aimait-il Brahms ?

Quoi de commun entre le fils de paysan bourru et le hobereau esthète, entre l'Allemand du Nord et le Polonais d'Ukraine ? Le jeune Brahms jouait dans les auberges, le jeune Szymanowski fréquentait les manoirs. Leur enfance ne fut pas marquée par le même opéra : *Les Noces de Figaro* pour l'un, *Lohengrin* pour l'autre. Après Wagner, c'est Strauss qui fascina Szymanowski. Il confia pourtant au *Wiener Leben*, en 1912 : « *Alors que je connaissais déjà Strauss, j'ai commencé à apprécier Brahms. Je préfère une mesure de Brahms à, par exemple, toute la musique française contemporaine, qui est trop superficielle.* » Allons donc : la capitale des Habsbourg, où il veut faire carrière, vaut bien un mensonge. Certes il aime jouer avec des violonistes la *Troisième Sonate pour violon*. Mais il écrira une dizaine d'années plus tard à propos de « *l'art noblement solitaire de Brahms* » : « *il n'a pas su franchir les portes de l'académisme esthétisant. La beauté incontestable, énigmatique et triste de cette musique [...] ferme les yeux à la vie. Rien dans cet art ne se développe. Il est [...] comme une statue inanimée dans un musée. Rendons-lui l'hommage qu'il faut.* » Et Szymanowski « *s'ennuie un peu* » quand il découvre à Paris, en 1933, le *Double Concerto*...

L'aîné, cependant, a un temps marqué le cadet : le jeune compositeur des *Préludes*, des *Études op. 4*, des *Variations op. 3* et *op. 10* n'ignorait pas le piano brahmsien, loin de là. Certaines pièces, à y regarder de près, ont retenu la leçon. Mais les symphonies ? Quand Szymanowski qui, lui non plus, n'ira pas au-delà de sa *Quatrième*, compose sa *Première*, il ne ressemble guère à Brahms. Là où celui-ci, déjà quadragénaire, compose un chef-d'œuvre mûri depuis plus de quinze ans, et prend enfin rang parmi les grands symphonistes allemands, Szymanowski, dans l'impatience de ses vingt-quatre ans, ne relève qu'à moitié le défi, renonçant même au mouvement lent. Coup de maître contre coup d'essai. Le Polonais n'avait pourtant pas à craindre, au même titre que l'Allemand, l'ombre géante de Beethoven. Leur itinéraire symphonique ne se ressemble guère : Szymanowski n'adopte jamais la structure traditionnelle en quatre mouvements, à laquelle Brahms reste fidèle. Deux mouvements à défaut de trois pour l'inachevée *Première*, deux aussi, suffisants cette fois, pour la *Deuxième*, un poème symphonique avec voix tenant lieu de *Troisième*, trois mouvements pour la dernière qui est un concerto déguisé. Pour ne rien dire des différences de langage - la musique tzigane, par exemple, n'a pas modifié celui de Brahms alors que la musique montagnarde a profondément renouvelé celui de Szymanowski. Chez celui-ci, chaque symphonie correspond à une période de son itinéraire, permettant d'apprécier son évolution : vingt-six ans séparent la *Première* de la *Quatrième*. Neuf ans seulement se sont écoulés entre la *Première* et la *Quatrième* de Brahms, qui ne change pas de visage.

Szymanowski serait-il donc un anti-Brahms ? Pas vraiment. Alors que deux générations les séparent, leurs symphonies apportent une réponse à la même question : celle de l'héritage beethovénien. Brahms, comme Bruckner ou Mahler, avait donné la sienne, la plus proche dans l'esprit du compositeur de l'« *Héroïque* ». Szymanowski ne liquide pas l'héritage. Forme complexe mais achevée, la *Deuxième Symphonie* associe la sonate, la fugue et la variation, trois piliers de l'univers beethovénien... et de l'univers brahmsien.



© Brahms Festival an der Musikhochschule Lübeck

Johannes Brahms à Vienne, à l'époque de la création de sa *Première Symphonie* (1876-77).



Karol Szymanowski dans son atelier de la Villa Atma, Zakopane, 1935.

© BNF

Si la fugue orchestrale, à la fin, conduit Szymanowski là où Brahms ne s'est pas risqué, les variations sont à cette *Deuxième Symphonie* ce que la passacaille finale est à la *Quatrième* de Brahms. Et Szymanowski repense lui aussi la forme sonate, qu'il ne renie pas même s'il l'aménage à sa façon, plus affranchi, par exemple, du développement dialectique à la (ou « de ») Beethoven. Jusque dans le mouvement unique de la *Troisième*, qu'il a finalement qualifié de « symphonie » : « *Puisque j'éprouve une répulsion physique pour les « poèmes symphoniques » (comme titre), je préfère l'appeler symphonie.* »

N'ont-ils pas, au fond, été à la même école, ne professent-ils pas le même attachement à la grande tradition de la musique allemande, du moins à travers Bach et Beethoven ? L'adolescent que forme dans son école de musique d'Elisavetgrad le Rhénan Gustav Neuhaus, fervent wagnérien au demeurant, fréquente assidûment le Cantor et le maître de Bonn même s'il fait son miel de Scriabine. Quand, bouleversé par la nouveauté stravinskienne, Szymanowski déclarera « *commencer à haïr les Allemands* », il s'empressera d'ajouter : « *sauf les anciens, naturellement.* » Il vénérera le dernier Beethoven. Ne va-t-il pas, à propos des *Mazurkas*, déclarer qu'il « *aimerait montrer combien il a étudié de près, en son temps, Le Clavier bien tempéré* » ? S'il voyait en Noskowski, créateur limité mais excellent pédagogue, un professeur plus qu'un maître, il a acquis auprès de lui une solide formation contrapuntique, ce « *métier* » - il écrit souvent le mot en français - dont il ne cessera de souligner l'importance auprès de la jeune génération des compositeurs polonais. La création relève d'abord, pour lui, du patient artisanat. N'était-ce pas aussi le cas de Brahms ?

Didier van Moere

SAMEDI 6 OCTOBRE - 20H

Karol Szymanowski

Symphonie n° 1

Concerto pour violon n° 1

entracte

Johannes Brahms

Symphonie n° 1

London Symphony Orchestra

Valery Gergiev, direction

Janine Jansen, violon

Avec le soutien de l'Institut Adam Mickiewicz (Programme Polska Music) et de l'Institut Polonais de Paris.

Fin du concert vers 22h.

Conférence d'avant-concert à 18h30 en présence de Didier van Moere, musicologue et biographe de Karol Szymanowski.

Karol Szymanowski (1882-1937)

Symphonie n° 1 en fa mineur op. 15

Allegro patetico

Allegretto con moto : grazioso

Composition : 1906.

Création : 26 mars 1909, Varsovie, Philharmonie, Grzegorz Fitelberg.

Effectif : 3 flûtes dont piccolo, 3 hautbois dont cor anglais, 3 clarinettes dont clarinette en *mi* bémol, clarinette basse, 3 bassons dont contrebasson - 6 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba - timbales, triangle, cymbale, grosse caisse, tam-tam, 2 harpes - cordes.

Durée : 21 minutes environ.

« *The greatest humbug in the world* », annonce Szymanowski, voire « *un monstre contrapuntico-harmonique* ». L'auditeur familier de Strauss ou de Mahler, lui, n'y verra que du feu. Il s'étonnera plutôt de l'inachèvement d'une symphonie dont l'*Adagio* central n'a jamais été écrit et réduite ainsi à ses mouvements extrêmes : *Allegro patetico* et *Allegretto con moto : grazioso*. Szymanowski sentait-il qu'il devait passer à autre chose, lui qui avouait ne guère aimer que le finale ? Fut-il découragé quand, en 1907, Grzegorz Fitelberg dut renoncer à le diriger à Berlin parce que les musiciens de la Philharmonie n'en venaient pas à bout ?

L'œuvre, en tout cas, ne paraît nullement « monstrueuse ». Harmoniquement elle porte seulement la marque du chromatisme de *Tristan* et des tournures straussiennes - son premier thème rappelle d'ailleurs *Don Quichotte* et plus d'une page se souvient du thème ascendant du désir chez Wagner. Le contrepoint est dense, serré, à la fois brillant et laborieux, comme si Szymanowski, qui ne devait pas ignorer non plus la *Sinfonietta* de Reger, s'en souciait plus que du dessin des thèmes. Ce contrepoint plombe un peu, d'ailleurs, l'*Allegretto*, pas si *grazioso* que cela, dont l'humour prétendu a quelque chose de contraint.

Cette *Symphonie* constitue pour Szymanowski un triple défi. À lui-même, d'abord : il doit, à vingt-quatre ans, prouver sa maîtrise de l'orchestre dans une œuvre de plus vastes proportions que l'*Ouverture de concert* de 1905. Défi à la critique ensuite, pas seulement celle de Varsovie : c'est à Berlin que la jeune Pologne en musique a installé sa société d'édition et cherche à se faire un nom. Défi enfin à ses aînés et à ses pairs : Szymanowski entend bien s'imposer, chez lui, comme un compositeur de symphonies - ne serait-ce que face à son maître Noskowski.

Exercice de style d'un premier de la classe ? Regardons de plus près cette *Première Symphonie* : Szymanowski s'y révèle. Par sa maîtrise formelle : librement traitée, la forme sonate, constitutive de l'*Allegro patetico*, se greffe sur la forme ternaire dans l'*Allegretto grazioso*. Par sa dramatisation du discours : l'*Allegro* initial s'avère bien « *patetico* » et on y verrait volontiers, n'était l'absence de programme, un poème symphonique,

lieu d'affrontement de forces opposées, avec une prédilection pour d'impressionnants crescendos et de puissants climax, signes - déjà ! - d'une évidente propension à l'exaltation dionysiaque. Par son souci d'intégration thématique : d'un mouvement à l'autre, les motifs entretiennent d'évidentes parentés et la symphonie s'achève par un retour triomphal de son thème initial - ce qui, peut-être, rendait difficile après coup la composition de l'*Adagio* et fait finalement de l'œuvre une fausse « inachevée ». Par le désir d'éviter tout empâtement de la masse sonore, ne serait-ce que par la division des cordes, de peur de se laisser écraser sous un effectif digne de Strauss.

Un mois après la création à Varsovie, Szymanowski s'attelle à une nouvelle symphonie : on ne parlera plus de cette *Première*, qu'il ne songera même pas à réviser, à la différence de l'*Ouverture de concert* ou de la *Deuxième Symphonie*. Celle-ci, chef-d'œuvre absolu cette fois, ne l'oubliera pourtant pas : elle la digérera. Il y restera quelque chose de l'*Opus 15*, à commencer par la structure en deux mouvements, la rigueur du travail thématique ou la mise en exergue du premier violon.

Concerto pour violon et orchestre n° 1 op. 35

Vivace assai - Tempo comodo : andantino - Subito vivace assai

Vivace scherzando - Tempo comodo : allegretto - Vivace

Cadenza (Vivace) - Allegro moderato - Lento assai

Composition : 1916.

Création : 1^{er} novembre 1922, Varsovie, Jozef Ozimiński (violon), Emil Młynarski (direction).

Effectif : 3 flûtes (dont piccolo), 3 hautbois (dont cor anglais), 3 clarinettes, clarinette basse, 3 bassons (dont contrebasson) - 3 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba - timbales, triangle, tambour de basque, petit tambour, cymbales, grosse caisse, glockenspiel, célesta, piano, 2 harpes - cordes.

Durée : environ 25 minutes.

D'une même durée que la *Symphonie n° 3*, le *Concerto pour violon n° 1* en constitue le pendant : autre « chant de la nuit », autre « poème de l'extase ». Sans le confirmer, Szymanowski n'a jamais nié avoir été inspiré par le poème *La Nuit de mai* de Miciński. Union avec une déesse, noces panthéistes, « orgie nocturne », « ronde joyeuse » : encore une musique capiteuse et luxuriante. Le *Concerto* défie lui aussi les lois du genre, plutôt « œuvre symphonique pour assez grand orchestre avec violon solo qui fait l'effet d'un concerto ». Ici encore, les différentes parties s'enchaînent, se fondant les unes dans les autres : les repères se brouillent, l'auditeur s'immerge dans un flux musical continu. Szymanowski pousse plus loin encore que dans la *Symphonie* le travail structurel et thématique.

Nous voici loin des concertos virtuoses du siècle précédent, même si la partie de violon a ses difficultés : on ne peut guère penser qu'à celui de Delius, composé la même année. Le rapport entre le soliste et l'orchestre est bouleversé, comme si le premier incarnait

l'homme et le second la nature. Au dialogue parfois conflictuel de la tradition, Szymanowski substitue un échange fusionnel, sans que l'orchestre absorbe le soliste : « *Le violon est toujours au-dessus ! C'est mon plus grand triomphe.* » Il est vrai que l'effectif de la *Symphonie* s'est allégé, la pâte sonore aussi : Szymanowski, dont la virtuosité atteint ici son apogée, semble parfois composer pour un orchestre de solistes.

Le *Concerto* ne serait pas ce qu'il est sans Paweł Kochoński, le dédicataire, un des premiers violonistes de son temps, véritable frère en musique. Au compositeur pianiste, il a révélé les secrets de son instrument : à partir des trois *Mythes* de 1915, Szymanowski a écrit avec lui et pour lui ses œuvres pour violon. Les effets qu'on peut en tirer, harmoniques, jeu *sul ponticello*, *glissandi*, *tremolando* servent à des fins expressives, constituent la substance même de la musique. Ce violon planant souvent dans le suraigu, c'est aussi celui de Kochoński. *Mythes* avait ainsi ouvert des perspectives insoupçonnées : « *Paul et moi avons créé dans Mythes et dans le Concerto une nouvelle façon de jouer du violon, qui a fait date.* » Ces effets, Szymanowski les réserve également aux cordes de l'orchestre, qui sonne du coup de façon très spécifique, plus encore dans le *Concerto*, où le soliste en est relativement avare, que dans la *Symphonie* - l'introduction orchestrale, en particulier, bruisant de chants d'oiseaux préfigurant Messiaen, reste unique en son genre.

Didier van Moere

Johannes Brahms (1833-1897)

Symphonie n° 1 en ut mineur op. 68

Poco sostenuto - allegro

Andante sostenuto

Poco allegretto et grazioso

Adagio - più andante - allegro non troppo ma con brio - più allegro

Composition : ébauchée dès 1854 puis reprise et achevée en 1874-1876.

Création à Karlsruhe, le 4 novembre 1876, sous la direction de Felix Otto Dessoff.

Publié chez Simrock en 1877.

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, contrebasson - 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones (pour le finale) - timbales - cordes.

Durée : environ 45 minutes.

1876 : voici enfin révélée au public la symphonie que Schumann appelait de ses vœux quelque vingt ans auparavant. Vingt ans également que Brahms y songe et qu'il s'y essaie : d'abord en 1854 avec ce qui deviendra le *Concerto pour piano n° 1* en 1858 ; puis dès 1862 avec les premières esquisses de l'*allegro* initial envoyées à Clara Wieck-Schumann.

Tout ou presque dans l'œuvre évoque l'imposante figure beethovénienne : l'effectif orchestral, assez réduit pour les années soixante-dix, renvoie aux partitions viennoises du premier quart du siècle (il n'est que de comparer à Liszt ou à Wagner dont la *Tétralogie* est créée la même année à Bayreuth) ; la tonalité d'*ut* mineur convoque, plus que la noirceur de l'ouverture de *Coriolan*, l'héroïsme de la *Cinquième Symphonie* (que rappelle aussi une figure triolet-noire) ; le rapport de tierce entre le premier et le deuxième mouvement (*ut* mineur - *mi* majeur) naît de la grammaire tonale du *Concerto pour piano n° 3* de 1800 ; et surtout, le thème diatonique donné par l'*allegro non troppo* du finale entretient des rapports étroits avec le fameux thème de l'« *Ode à la joie* » qui couronne la *Neuvième Symphonie*, à tel point que Brahms s'écrit : « *C'est si évident qu'un âne s'en apercevrait* ».

Hanslick, ardent défenseur de Brahms depuis son arrivée à Vienne en 1862, n'est pas sans le faire remarquer : « *Dans cette œuvre, l'étroite affinité de Brahms avec l'art de Beethoven s'impose avec évidence à tout musicien qui ne l'aurait pas encore perçue. La nouvelle symphonie témoigne d'une volonté énergique, d'une pensée musicale logique, d'une grandeur de facultés architectoniques, et d'une maîtrise technique telles que n'en possède aucun compositeur vivant* » (article dans la *Neue freie Presse*). Et Hans von Bülow, longtemps réfractaire à Brahms, de parler de la « *Dixième Symphonie, alias la première symphonie de Brahms* ».

Malgré ce tribut évident, l'œuvre n'est en rien une resucée de Beethoven ; c'est indéniablement du Brahms, et ce dès l'introduction lente, sur une pédale *pesante* des timbales (l'on songe au *Requiem allemand* dix ans auparavant), où tout le matériau thématique du premier mouvement se trouve concentré dans une économie de moyens qui est une des marques de fabrique du compositeur (cellule *do-do dièse-ré*).

Après une massive forme sonate, l'*Andante sostenuto*, plus clair, marque une relative détente où les mélodies prennent de l'importance aussi bien aux violons qu'au hautbois ou à la clarinette.

Le troisième mouvement, qui entretient à nouveau un rapport de tierce majeure avec le précédent, emprunte au scherzo sa fonction mais non ses caractéristiques (il évoque plutôt certains intermezzos pianistiques) ; la douceur aux accents populaires de la clarinette y cède la place à une sorte de trio en *si* majeur qui joue sur les appels de trois notes, motifs qui reviendront dans la coda.

Le finale possède lui aussi son introduction lente, très sombre et mystérieuse, qui débouche sur une seconde section où le cor en *ut* majeur joue le premier rôle (écho d'une mélodie de cor alpestre notée en 1868), ponctué d'un choral aux vents (trombones, bassons, contrebasson). Après un *decrescendo*, le thème beethovénien lance l'*allegro* final proprement dit, forme sonate pervertie qui intègre aussi bien le thème de cor que les accords dorénavant triomphants du choral.

Angèle Leroy

DIMANCHE 7 OCTOBRE - 16H

Johannes Brahms

Ouverture tragique

Karol Szymanowski

Symphonie n° 2

entracte

Johannes Brahms

Symphonie n° 2

London Symphony Orchestra

Valery Gergiev, direction

Avec le soutien de l'Institut Adam Mickiewicz (Programme Polska Music) et de l'Institut Polonais de Paris.

Fin du concert vers 18h10.

Johannes Brahms (1833-1897)*Ouverture tragique op. 81*

Composition : été 1880.

Création : 26 décembre 1880, à Vienne, avec l'orchestre philharmonique de la ville sous la direction d'Hans Richter.

Composée à l'été 1880 comme pendant de l'*Ouverture pour une fête académique* (écrite en remerciement pour l'université de Breslau, qui venait de décerner au compositeur un doctorat *honoris causa*), l'*Ouverture tragique* ne s'embarrasse, elle, d'aucune référence extra-musicale. Certains ont pensé qu'elle était liée à un projet abandonné de musique de scène pour le *Faust* de Goethe, mais Brahms, la présentant à son éditeur, fut beaucoup plus vague : « *Je n'ai pu refuser à ma nature mélancolique la satisfaction de composer également une Ouverture tragique* ». Et il explique laconiquement, à propos de cette paire d'ouvertures : « *L'une rit, l'autre pleure* ».

Tragique, funèbre ou dramatique : ce sont les trois termes entre lesquels Brahms, qui n'était pas convaincu par son choix de titre, hésita. Dès les deux accords qui ouvrent la partition, très beethovéniens (voyez, du côté des ouvertures, *Coriolan*), l'aspect dramatique du discours se fait effectivement jour. Le premier thème, *sotto voce* (à mi-voix), fait contraste, mais un instant seulement, et le sentiment de grandeur mêlé de violence réapparaît bien vite. Les minutes suivantes retravaillent ce matériau, repoussant l'entrée du second thème à la fin de la longue exposition : une liberté prise avec la forme sonate qui déplut à certains. Le développement est ouvert par les deux accords phatiques du début, qui marquent une bifurcation brutale de *fa* majeur au *ré* mineur initial. Il se permet, autre licence de la part de Brahms « le classique », le recours à un tempo plus lent (*Molto più moderato*) et entame une danse mélancolique au son de bois qui bifurque un temps sur un fugato. La réexposition, considérablement retravaillée, débouche sur une coda d'abord flamboyante. Puis, lorsque l'on croit que l'œuvre va s'achever dans le calme, un tout dernier sursaut claironne les gammes et cadences de mise.

Angèle Leroy



Karol Szymanowski

Karol Szymanowski à Vienne en 1911, l'année de la création de sa *Deuxième Symphonie*

© BNUW

Karol Szymanowski (1882-1937)*Symphonie n° 2 en si bémol majeur op. 19*

Allegro moderato : grazioso

Thème et variations

Composition : 1909-1910.

Création : 7 avril 1911, Varsovie, Philharmonie, Grzegorz Fitelberg.

Effectif : 3 flûtes dont piccolo, 3 hautbois dont cor anglais, 3 clarinettes, 3 bassons dont contrebasson - 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba - timbales, cymbales, triangle, grosse caisse, harpe - cordes.

Durée : 35 minutes environ.

Quatre ans après la *Première*, Szymanowski achève la *Deuxième Symphonie*, « *une œuvre instrumentale comme aucun Polonais n'en a encore jamais écrit* ». Aucune symphonie polonaise, en effet, ne soutient la comparaison, pas même celle de Karłowicz, dite « *Renaissance* », inférieure à ses poèmes symphoniques, encore moins celle de Paderewski, dite « *Polonia* », pour laquelle Szymanowski ne trouvera pas de mots assez durs. Deux symphonies à programme, explicite ou implicite : Karłowicz célèbre la victoire des forces de vie, Paderewski exalte, comme Noskowski avant lui, l'héroïsme d'une nation martyre. Szymanowski choisit au contraire la voie de la musique pure, à travers deux mouvements seulement : *Allegro moderato : grazioso*, puis *Thème et variations* - comme sa jumelle, la *Deuxième Sonate pour piano*.

Rien de très surprenant dans la forme sonate de l'*Allegro moderato*, sinon le premier thème, d'un chromatisme sinueux, exposé d'emblée par le violon solo. Non moins sinueux paraît le thème des variations, que les altos jouent *Lento*. Ce tempo se maintient dans les deux premières, avant le *Scherzando* délié de la troisième. Progressivement se révèle la structure de l'œuvre : ces deux premières variations pourraient tenir lieu de mouvement lent, les trois suivantes de scherzo. La partition indique ensuite « *Finale* », la sixième variation servant d'introduction à une fugue d'une spectaculaire virtuosité avec ses cinq sujets. Voilà donc trois grandes formes classiques combinées en un ensemble symphonique d'une parfaite homogénéité : l'idée initiale triomphe à la fin et l'intégration thématique, parfois artificielle dans la *Première Symphonie*, tient ici de la prouesse. Les thèmes semblent s'engendrer les uns les autres, comme nés d'une matrice commune - on se situe ici au-delà du principe cyclique traditionnel.

Parvenu à sa maturité, maître de la forme et de l'orchestre, Szymanowski n'a rien à envier à qui que ce soit. Strauss, Reger ? La fugue va plus loin que celle de la *Sinfonia domestica*. Le maillage contrapuntique est moins académique, plus inventif que chez le compositeur des *Variations et fugue sur un thème joyeux de Hiller*. On oublie trop vite, surtout, l'intimité de Szymanowski avec la grande tradition allemande : ne reprochait-il pas à son collègue Różycki de n'avoir pas regardé d'assez près *Le Clavier bien tempéré* de Bach, les sonates et les quatuors du dernier Beethoven ? La *Deuxième Symphonie* assume, jusqu'à ses dernières conséquences, un héritage que Szymanowski ne reniera jamais, atteignant un des sommets de la musique européenne.

Aucun « retour à » pour autant. Ne prenons pas pour argent comptant l'archaïsme apparent du *Tempo di gavotta* de la quatrième variation, le *Tempo di minuetto* de la cinquième : Szymanowski s'y amuse. Encore moins de sécheresse : il reste profondément lyrique, oscillant toujours entre des états extrêmes, entre l'ivresse et l'épuisement. Christopher Palmer voit dans la fugue « *une espèce de saturnale contrapuntique, de fugue orgiaque et dionysiaque* ». Le coloriste apparaît aussi plus évidemment que dans la *Première Symphonie* : certaines pages, quasi chambristes, privilégient le raffinement sonore à travers une instrumentation chatoyante. Guère moins nombreux que celui de la *Première Symphonie*, l'orchestre respire davantage, a gagné en fluidité. Malgré les apparences, un fil relie la *Deuxième* à la *Troisième Symphonie*.

On entend aujourd'hui une version révisée : en 1927, Szymanowski revient à sa partition. Il achève en 1932 la seconde mouture de l'*Allegro moderato*, laissant à Fitelberg le soin de revoir la suite - travail dont le chef vient à bout en 1936. L'effectif, qui comptait à l'origine six cors et deux harpes, est allégé et deux variations disparaissent.

Didier van Moere

Johannes Brahms (1833-1897)

Symphonie n° 2 en ré majeur op. 73

Allegro non troppo

Adagio non troppo

Allegretto grazioso (Quasi andantino) - Presto ma non assai

Allegro con spirito

Composition : 1877.

Création à Vienne, le 30 décembre 1877, sous la direction de Hans Richter.

Publié chez Simrock en 1878.

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons - 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba - timbales - cordes.

Durée : environ 40 minutes.

Après la lente maturation de la *Première Symphonie*, la gestation de la suivante prend place en l'espace d'une seule année, et sa création à Vienne par le chef d'orchestre wagnérien Hans Richter est un succès. Tous la trouvent plus compréhensible, plus lumineuse ; certains la comparent à la *Symphonie « pastorale »* de Beethoven, d'autres évoquent les figures de Mozart (en raison de la texture plus aérée de l'orchestre, pourtant renforcé d'un tuba ainsi que de la présence continue des trois trombones) ou de Schubert. Brahms lui-même parlait en plaisantant d'une « *suite de valse* » (se référant notamment au mètre ternaire de deux de ses mouvements), ou d'une « *petite symphonie gaie, tout à fait innocente* ». Pourtant, à son éditeur Simrock, il confie : « *Je n'ai encore rien écrit d'aussi triste [...] : la partition devrait être éditée avec un cadre noir* » ; et au compositeur

Vincenz Lachner qui déplorait la noirceur des trombones et du tuba dans l'*Allegro non troppo* initial, il écrit : « *Je dois pourtant avouer que je suis un homme extrêmement mélancolique* ». Œuvre de contrastes intérieurs, donc, où coexistent et se mêlent sérénité d'héritage classique et tensions nordiques.

Cette deuxième symphonie ne déroge pas à la règle formelle « traditionnelle » que Brahms a faite sienne : quatre mouvements, d'une part, et reprise de l'exposition de la forme sonate liminaire (ce ne sera plus le cas dans la *Quatrième Symphonie*), d'autre part. À nouveau, une profonde unité organique s'y fait sentir, une unité qui dépasse de loin l'idée d'œuvre cyclique qu'affectionnent tant les romantiques ; la cellule originelle *ré-do dièse-ré* présentée à la première mesure par les violoncelles et les contrebasses semble, plus qu'un matériau, un organisme qui s'étire, se contracte, s'inverse et se glisse où l'on ne l'attend pas, telle l'*Urpflanze* de la *Métamorphose des plantes* goethéenne.

Le premier mouvement, d'un lyrisme majestueux parfois allégé d'une note presque populaire, montre une fois encore la capacité brahmsienne à jouer et à se jouer des formes et des rythmes (comme l'explique Schönberg dans son célèbre article « Brahms, le progressiste » : « *l'irrégularité fait pour lui partie des règles, il la traite comme l'un des principes de l'organisation musicale* »).

L'expressivité et l'émotion profondes de l'*Adagio non troppo*, d'une grande richesse d'écriture, laissent place à un troisième mouvement plein de fraîcheur, où le motif principal, un thème de danse accentué sur son troisième temps, est entrecoupé de deux « trios » rapides et rythmés évoquant parfois l'écriture d'un Mendelssohn.

Allegro con spirito : l'indication évoque les Viennois Mozart et plus encore Haydn, et, comme chez ce dernier, les contrastes y abondent ; son caractère essentiellement souriant se teinte parfois de couleurs moins vives, mais l'œuvre s'achève en triomphe.

Angèle Leroy



Le chef d'orchestre Hans Richter, 1895

SAMEDI 15 DÉCEMBRE - 20H

Johannes Brahms

Symphonie n° 3

entracte

Johannes Brahms

Variations sur un thème de Haydn

Karol Szymanowski

Symphonie n° 3

London Symphony Orchestra

London Symphony Chorus

Toby Spence, ténor

Valery Gergiev, direction

Avec le soutien de l'Institut Adam Mickiewicz (Programme Polska Music) et de l'Institut Polonais de Paris.

Fin du concert vers 21h55.

Conférence d'avant-concert à 18h30 en présence de Didier van Moere, musicologue et biographe de Karol Szymanowski.



Johannes Brahms à Vienne en 1885.

© Brahmestiftung an der Musikhochschule Lübeck

Johannes Brahms (1833-1897)
Symphonie n° 3 en fa majeur op. 90

Allegro con brio
Andante
Poco allegretto
Allegro

Composition : été 1883, Wiesbaden.

Création : 2 décembre 1883, Vienne, à la Musikvereinsaal, par l'Orchestre philharmonique sous la direction de Hans Richter.

Publication : mai 1884, Simrock, Berlin.

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, contrebasson - 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones - timbales - cordes.

Durée : environ 45 min.

Bien des choses ont changé depuis les premiers essais pour l'orchestre du jeune Brahms, et pour l'homme qui compose sa troisième symphonie, les angoisses de 1872 ne sont plus d'actualité (« *Je ne composerai jamais de symphonie ! Vous n'imaginez pas quel courage il faudrait quand on entend toujours derrière soi les pas d'un géant [Beethoven] !* », à Hermann Levi). Sa réputation de symphoniste est faite, et le triomphe qui accueille la création viennoise de la *Symphonie n° 3* ainsi que ses nombreuses reprises dans toute l'Europe (et jusqu'aux États-Unis) ne fait que la consolider, à tel point que Brahms finit par déplorer que la célébrité de cette symphonie plongeât ses deux aînées dans une ombre imméritée.

La première avait reçu le surnom de « *dixième* » (de Beethoven, s'entend) par Hans von Bülow ; celle-ci devint pour Hans Richter « *l'Eroïca* ». Il est vrai que, ne serait-ce que par son choix d'écrire une symphonie traditionnelle dans sa forme (quatre mouvements, reprise de l'exposition de la forme sonate liminaire) à l'heure où les cadres ont éclaté depuis longtemps, Brahms se confronte à la première école de Vienne, et partant de là, à Beethoven - ce que faisait déjà la *Sonate pour piano op. 1* avec sa référence à la *Hammerklavier*, ce que faisait aussi la *Première Symphonie* par sa limpide allusion à l'*Ode à la joie* de la *Neuvième*. Pour autant, cette *Troisième Symphonie* est profondément brahmsienne par sa flamboyance nordique, sa sombre atmosphère de ballade (un goût que Brahms partage avec Schumann) et ses ambivalences mélodiques ou tonales.

Si le premier mouvement devait montrer l'influence d'un autre compositeur, ce serait plutôt celle de Schubert : la suite d'accords qui ouvre l'œuvre (*fa* majeur - septième diminuée - *fa* majeur à nouveau), directement héritée des premières mesures du *Quintette en do majeur* D 956, et sa mélodie *fa - la* bémol - *fa* (F - A - F selon la notation allemande), dans laquelle on a souvent vu la devise de Brahms « *frei aber froh* » (« *libre mais joyeux* », en référence à celle de l'ami Joachim « *libre mais seul* »), vont donner lieu à un travail thématique serré qui viendront compléter deux thèmes, l'un empli d'un élan irrésistible, énoncé par les violons dès la troisième mesure, l'autre noté « *grazioso* » à la clarinette et aux bassons.

Simplicité et sérénité semblent caractériser le deuxième mouvement (en *ut* majeur), aux douces inflexions de vents ; mais une harmonie parfois aventureuse et une gravité momentanée viennent apporter un démenti passer à l'impression première. Le superbe *Poco allegretto* suivant, dont les hésitations majeur/mineur évoquent à nouveau Schubert, a des allures d'intermezzo, avec sa mélancolique mélodie délicatement festonnée de triolets encadrant une sorte de danse lente, accentuée sur son troisième temps, en guise de trio.

Le dernier mouvement, très dramatique, en *fa* mineur dans sa majeure partie, fait précéder l'exposition proprement dite de deux thèmes inquiétants, le premier sinueux, le second funèbre, dans le grave de l'orchestre, qui fourniront une bonne part de la matière du développement et du long développement terminal. Ce finale ébouriffant, qui paraît animé d'un irrépressible sentiment d'urgence, se clôt dans la douceur du *fa* majeur retrouvé, sur de longues tenues des vents et quelques frémissements de cordes et de timbales.

Variations sur un thème de Haydn op. 56 a

Thème : choral de saint Antoine. Andante

Variation I. Poco più animato

Variation II. Più vivace

Variation III. Con moto

Variation IV. Andante con moto

Variation V. Vivace

Variation VI. Vivace

Variation VII. Grazioso

Variation VIII. Presto non troppo

Finale. Andante

Composition : 1873.

Création à Vienne, le 2 novembre 1873, sous la direction du compositeur.

Effectif : piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, contrebasson - 4 cors, 2 trompettes - timbales, triangle - cordes.

Durée : environ 17 minutes.

Première grande œuvre de Brahms pour l'orchestre, les *Variations sur un thème de Haydn* font suite aux deux *Sérénades*, au *Concerto n° 1 pour piano* ainsi qu'à plusieurs œuvres vocales avec orchestre telles *Un Requiem allemand*, la *Rhapsodie pour alto*, le *Schicksalslied*, le *Triumphlied* ou encore *Rinaldo*. C'est donc à travers celles-ci que Brahms aborde pour la première fois l'orchestre pour lui-même, et ce après bien des hésitations et bien des découragements.

Si Schumann, qui considère les sonates pour piano de son cadet comme des « *symphonies déguisées* », l'a depuis longtemps poussé vers l'orchestre, Brahms a ressenti la nécessité d'attendre afin de laisser s'effacer un peu les fantômes des grands maîtres auxquels il

craind de se confronter, et notamment l'imposante figure beethovénienne qui, si elle porte son ombre sur tout le XIX^e siècle, l'a peut-être paralysé plus que tout autre : « *Je ne composerai jamais de symphonie ! Vous n'imaginez pas quel courage il faudrait quand on entend toujours derrière soi les pas d'un géant* », confie-t-il à Hermann Levi en 1872.

Or, les *Variations* constituent l'œuvre idéale pour aborder le problème de l'orchestre : elles ont été écrites à l'origine pour deux pianos (tout comme la *Sonate en fa mineur op. 34 b* qui deviendra le *Quintette en fa mineur op. 34 a*) - voici donc résolu le problème de l'invention musicale en elle-même. D'autre part, Brahms maîtrise parfaitement la technique de la variation qu'il pratique depuis longtemps avec bonheur (variations sur des thèmes de Schumann, de Haendel et de Paganini) et dont il aime la rigueur architecturale : « *Je réfléchis souvent à la forme de la variation, et je pense qu'elle devrait être maintenue plus sévère, plus pure* » (à Joseph Joachim en 1856).

Les *Variations* rendent hommage à la fin du XVIII^e siècle, d'abord par ce que Brahms croit être un emprunt à Haydn (le thème est issu d'un *Divertimento* que Karl Ferdinand Pohl, biographe de Haydn que Brahms rencontre à la Wiener Philharmonischen Gesellschaft en 1862, pense à tort être du prédécesseur viennois), compositeur qu'il admire profondément (« *Les gens ne comprennent presque plus rien à Haydn. Un siècle exactement avant l'époque où nous vivons, Haydn créa notre propre musique, [...] et personne n'y songe. Je célèbre quant à moi depuis des années ces événements !* » - en 1896), mais aussi par leurs couleurs orchestrales, notamment dans l'utilisation des vents. Huit variations contrastées mènent à une impressionnante passacaille fondée sur les cinq premières mesures de la basse du choral (pour Brahms, la richesse et la qualité de la basse est un élément primordial dans le choix d'un thème de variation) qui conjugue tour de force technique et expressivité pleine de gravité, jusqu'à culminer sur une dernière itération triomphale de la mélodie.

Angèle Leroy

Karol Szymanowski (1882-1937)

Symphonie n° 3 « Chant de la nuit », pour ténor (ou soprano), chœur mixte et orchestre, sur un texte de Djalâl al-Dîn Rûmî op. 27

Composition : 1914-1916.

Création : 3 février 1928, Lviv, Stanisława Szymanowska (soprano), Adam Soltys (direction).

Effectif : flûte piccolo, 3 flûtes, 3 hautbois, cor anglais, 4 clarinettes, clarinette basse, 3 bassons, contrebasson - 6 cors, 4 trompettes, 4 trombones, tuba - timbales, glockenspiel, triangle, grosse caisse, tambour de basque, petit tambour, cymbales, tam-tam, célesta, 2 harpes, piano, orgue - cordes.

Durée : environ 25 minutes.

Août 1914 : Szymanowski rentre chez lui en Ukraine, au manoir de Tymosówka, juste avant le début de la guerre. Heureux comme Ulysse, riche des souvenirs d'un voyage initiatique commencé au printemps : l'Italie, la Sicile, la Tunisie et l'Algérie, Paris et Londres lui ont révélé ses propres vérités. Ébloui par la beauté du ciel, des monuments et des corps, Szymanowski, depuis longtemps fasciné par la Méditerranée, entretient sa nostalgie par les livres et la création, ne pouvant se déplacer hors des territoires occupés par la Russie. Il sait désormais comment ressusciter ses émotions : alors que les sirènes straussiennes avaient cessé de le retenir, les Ballets russes lui révélaient de nouveaux horizons, du *Faune* de Debussy à *Petrouchka*, de *Daphnis et Chloé* à *L'Oiseau de feu*, du *Coq d'or* au *Rossignol*. Ainsi commence la période dite « impressionniste », où le raffinement harmonique, la magie des timbres situent Szymanowski au niveau d'un Debussy, d'un Ravel ou d'un Scriabine, sans qu'il abdique en rien le sens de la forme appris chez les Allemands.

Inspirée par un poème de Rûmî, la *Symphonie n° 3* témoigne de l'attirance de Szymanowski pour l'Orient. Il avait découvert le persan, père de la mystique soufie et fondateur de l'ordre des derviches tourneurs, dès 1905, dans l'adaptation du poète Tadeusz Miciński, qui trouvait chez Rûmî un écho de sa vision du monde. À son tour, il célèbre l'union de l'homme et du divin, lorsque l'obscurité dévoile ses mystères. « *Chant de la nuit* » et « *Poème de l'extase* » : on pense à Scriabine - à celui de *Prométhée* aussi, par la présence du chœur et le rôle dévolu au piano, même s'il n'accède pas au statut de soliste. La *Symphonie* n'en est pas vraiment une : « *On pourrait l'appeler poème symphonique.* » Un seul mouvement, d'une vingtaine de minutes : Szymanowski concentre toujours à l'extrême.

Trois parties ne s'en distinguent pas moins. Le *Moderato assai* initial, où deux groupes thématiques s'exposent et se développent alors que le ténor et le chœur chantent le texte, fait entrer l'initié dans la transe mystique. L'orchestre joue seul (chœur à bouche fermée) le *Vivace scherzando*, dont la musique orientalisante ramène à la réalité. Le *Largo* rappelle les voix : « *Tout est si calme - les autres dorment...* » Il retrace les éléments de la première partie, avec, aux cordes, un thème exprimant une *Sehnsucht* (nostalgie) aux accents tristanien. La fin revient à l'immobilité frémissante du début. À travers une liberté rigoureusement organisée, la partition propose une conception nouvelle du temps musical, fondée sur d'incessantes variations agogiques et rythmiques. Szymanowski déploie aussi toute sa science d'un orchestre aux sonorités à la fois luxuriantes et subtiles, où le Ravel

de *Daphnis et Chloé* tend la main au Schönberg des *Gurrelieder*, dans une écriture où le chromatisme post-wagnérien se mêle aux tons entiers sans que la tonalité se dissolve totalement.

La *Troisième Symphonie* échappe aux facilités de l'exotisme : si les motifs de la partie centrale se souviennent du Maghreb, ils révèlent surtout d'intimes parentés avec les modes orientaux. L'Orient est à Szymanowski ce que l'Espagne est à Debussy : ne sent-on pas ici, d'ailleurs, comme dans *Iberia*, « *les parfums de la nuit* » ? La partition ne relève pas du souvenir de voyage - même si certains associent son érotisme à une homosexualité désormais exclusive. La nostalgie y est transcendée, muée en un rêve d'Orient.

Didier van Moere

Karol Szymanowski

Symphonie n° 3 « Chant de la nuit »

O nie śpij druhu nocy tej
Tyś jest Duch, a myśmy chorzy nocy tej

Odpędź z oczu Twoich sen
Tajemnica się rozwidni
Tyś jest Jowisz na niebiosach
Wśród gwiazd krążysz firmamentu
Nad otchłanie orła pędź
Bohaterem jest Twój Duch nocy tej

Ach - jak cicho inni śpią
Ja i Bóg jesteśmy sami nocy tej
Jaki szum - schodzi szczęście
Prawda skrzydłem opromienia
Nie śpij druhu
Gdybym przespał aż do ranka
Jużbym nigdy nie odzyskał nocy tej
Targowiska już ucichły
Patrz na rynek gwiazdnych dróg
Lew i Orion
Andromeda i Merkury krwawo lśni nocy tej
Wpływ złowieszczy miota Saturn
Wenus płynie w złotym dżdżu nocy tej
Nad otchłanie orła pędź
Bohaterem jest Twój Duch nocy tej
Zamilknięciem wiąże język
Lecz ja mówię bez języka nocy tej

*Djalâl al-Din al Rûmi, poète persan du XVIII^e siècle -
adaptation en polonais de Tadeusz Miciński (1873-1918)*

Compagnon, ne dors pas cette nuit !
Tu es Esprit, pendant que nous ne sommes que
souffrance cette nuit !

Chasse le sommeil de tes yeux !
Le mystère va se révéler !
Tu es Jupiter au plus haut des cieux,
Tu tournoies parmi les étoiles du firmament !
Envole-toi comme l'aigle !
Ton Esprit est un héros cette nuit !

Tout est si calme - les autres dorment...
Dieu et moi sommes seuls cette nuit.
Quel murmure ! Le bonheur s'élève,
La Vérité ailée rayonne !
Compagnon, ne dors pas !
Si je dormais jusqu'à l'aube,
Cette nuit serait perdue à tout jamais !
Les routes sur la Terre sont silencieuses
Mais regarde les voies étoilées !
Le Lion et Orion,
Andromède et Mercure brillent rouge sang cette nuit !
Saturne tisse ses sorts funestes,
Vénus navigue dans une pluie d'or cette nuit.
Envole-toi comme l'aigle !
Ton Esprit est un héros cette nuit !
Le silence enchaîne ma langue,
Pourtant je parle, même sans langue, cette nuit !

DIMANCHE 16 DÉCEMBRE - 16H

Karol Szymanowski

Symphonie n° 4

Concerto pour violon n° 2

entracte

Johannes Brahms

Symphonie n° 4

London Symphony Orchestra

Valery Gergiev, direction

Leonidas Kavakos, violon

Denis Matsuev, piano

Avec le soutien de l'Institut Adam Mickiewicz (Programme Polska Music) et de l'Institut Polonais de Paris.

Fin du concert vers 18h05.



Paysanne polonaise, 1916. Vers 1930, Szymanowski puise son inspiration dans le folklore des Tatras.

© JACO images

Karol Szymanowski (1882-1937)

Symphonie n° 4 « concertante » op. 60

Moderato. Tempo comodo

Andante molto sostenuto

Allegro ma non troppo ma agitato ed ansioso

Composition : 1932.

Création : 9 octobre 1932, Poznań, Karol Szymanowski (piano), Grzegorz Fitelberg (direction).

Effectif : 2 flûtes dont piccolo, 2 hautbois dont cor anglais, 2 clarinettes, 2 bassons dont contrebasson - 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba - timbales, triangle, petit tambour, grosse caisse, cymbales, tam-tam, harpe - cordes.
Durée : 24 minutes environ.

Entre la *Troisième* et la *Quatrième Symphonie*, le vent de l'histoire a tourné. La Pologne est de nouveau indépendante et voici Szymanowski musicien national, successeur revendiqué de Chopin, puisant son inspiration dans le folklore des Tatras, s'établissant à Zakopane en 1930. Il rejoint ainsi, dans leur retour aux sources d'une culture, Janáček, Bartók ou Stravinski. La musique montagnarde, où se repère aussitôt la quarte augmentée « lydienne », déjà présente chez le Chopin des *Mazurkas*, ses rythmes francs, ses couleurs vives marquent désormais sa musique. Cette Pologne n'est plus celle de la résistance à l'oppresser, exaltée par les héritiers autoproclamés de Chopin, mais celle du fond des âges. Pas plus que naguère Szymanowski ne sacrifie pour autant aux facilités de l'exotisme. Le folklore lui permet d'élargir ses horizons et de renouveler son langage. À la citation, qu'il ne s'autorise que dans le ballet montagnard *Harnasie*, il préfère d'ailleurs un « folklore imaginaire » à la Bartók.

La *Quatrième Symphonie « concertante »* illustre cette nouvelle manière. Szymanowski se la destinait, pour s'assurer des rentrées d'argent grâce à des tournées en Europe - à Paris, il la joue avec Pierre Monteux le 25 janvier 1934 : il venait de démissionner de l'Académie de musique et ne pouvait vivre de ses seuls droits d'auteur. Pianiste au jeu clair et raffiné mais limité techniquement, il se contentait d'accompagner les violons ou les voix. Les *Mazurkas op. 50*, déjà, lui servaient de bis. La « *Concertante* » est adaptée à ses doigts. « Concerto » à l'origine, elle devient « symphonie », sans doute pour éviter la comparaison avec les doigts plus aguerris d'un Prokofiev ou d'un Bartók. Lorsqu'il cesse de la jouer, épuisé par des voyages qui aggravent sa tuberculose, Szymanowski s'attelle à un *Concertino* plus facile, « *laissant la symphonie aux vrais pianistes* » - notamment au dédicataire, le fidèle Arthur Rubinstein.

Le *Moderato. Tempo comodo* initial ressortit librement à la forme sonate, avec un premier thème confié aux deux mains à l'unisson, assez tonalement dessiné malgré ses chromatismes, inauguré par un motif de tyrolienne. Comme chez Bartók, le piano est parfois traité en instrument à percussion, à travers de rudes ostinatos rythmiques, alors que l'ébauche de développement renoue avec les irisations impressionnistes. Ces irisations caractérisent la première partie de l'*Andante molto sostenuto* de forme ternaire, où l'on

respire l'air pur et raréfié des sommets : la mélodie de flûte, au début, a même quelque chose d'orientalisant, tandis que les arpèges du piano colorent délicatement l'ensemble. Plus verticale, plus compacte, la section médiane assombrit l'atmosphère. Précédé d'un rappel du premier mouvement, l'*Allegro ma non troppo ma agitato ed ansioso*, entre le rondo et la forme ternaire, est porté par un rythme d'*oberek* vigoureux - celui de mazaruka domine dans le *Moderato molto tranquillo* central. Fanfares joyeuses, tourbillons de doubles-croches en toccata, martèlements de la percussion : tout exalte les forces primitives de la vie et de l'instinct. « *Danse orgiaque* », annonce Szymanowski, toujours fidèle à Dionysos, qui a seulement quitté l'Orient pour les Tatras.

Par ses trois mouvements, la Symphonie s'apparente au concerto classique. Szymanowski clarifie l'harmonie, allège l'effectif : lui-même parle d'un « orchestre classique », citant le nom de Mozart. Les emprunts à l'esprit du folklore accompagnent un retour à la musique pure, sans qu'il renie son goût pour le raffinement sonore : s'opère ici, plus qu'un tournant radical, une synthèse. Ce retour, s'était d'ailleurs amorcé dès 1917, avec la *Troisième Sonate pour piano* et le *Premier Quatuor*. L'indépendance de la Pologne a conforté, autant qu'elle l'a provoquée, l'évolution d'un langage et d'une esthétique.



Karol Szymanowski à la Villa Atma, Zakopane, 1935. La *Symphonie n° 4* est adaptée à son jeu clair et raffiné.

Concerto pour violon n° 2 op. 61

Composition : 1932-1933.

Création : 6 octobre 1933, Varsovie, Philharmonie, Paweł Kochański (violon), Grzegorz Fitelberg (direction).

Effectif : 2 flûtes dont piccolo, 2 hautbois dont cor anglais, 2 clarinettes, 2 bassons dont contrebasson - 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, tuba - timbales, triangle, petit tambour, cymbales, grosse caisse, piano - cordes.

Durée : 21 minutes environ.

Alors qu'il achève la « *Concertante* », Szymanowski songe à un concerto pour violon, espérant être stimulé par l'ami Kochański. Celui-ci, en effet, en passe une partie de l'été 1932 à Zakopane : ainsi naît l'*Opus 61*, dernière collaboration entre les deux musiciens. Un an plus tard, le violoniste souffre d'étranges et terribles douleurs, premiers symptômes d'un cancer du foie. Quand il crée le *Concerto*, à bout de forces, prématurément vieilli, il répète assis, s'effondre dans sa loge après le concert. Il meurt le 12 janvier 1934 à New York, où il enseignait à la Juilliard School. Szymanowski lui survivra à peine plus de trois ans : le *Second Concerto pour violon* constitue leur chant du cygne.

Si les sections du *Premier Concerto* s'enchaînaient naturellement, le *Second* s'articule nettement en deux parties, que sépare la cadence de Kochański. Le *Moderato molto tranquillo*, à la fois forme sonate et forme ternaire, confie au soliste le premier thème, d'abord confiné dans l'intervalle de tierce mineure avant de s'élever en une longue phrase lyrique où surgit la quarte lydienne des Tatras. Il devient ensuite un thème de marche, un grand crescendo conduisant à un climax suivi d'un *Andante sostenuto* plus serein, polyphoniquement très serré, sorte de pause avant la reprise. Après la cadence en doubles cordes, l'*Allegamento molto energico* coruscant ressemble à une marche de montagnards, avec ses syncopes, sa quarte lydienne, ses rythmes rudes. Cette marche fait écho à celle de la première partie, comme fait écho à l'*Andante sostenuto* l'*Andante molto tranquillo* qui lui succède, où des sonorités d'une subtilité quasi impressionniste suspendent le temps. La reprise de la marche confirme la structure ternaire de cette seconde partie, mais aussi la structure symétrique de tout le concerto.

Ce concerto entretient avec la « *Concertante* » la même relation gémellaire que le *Premier Concerto* avec la *Troisième Symphonie*. Il la rejoint par la clarté de son instrumentation, un certain classicisme du propos : « *Toujours aucune « recherche », écrit Szymanowski, et la même insouciance du « moderne » à tout prix que dans le Concerto pour piano [sic].* » Par les emprunts au folklore aussi : la seconde partie, comme le finale de la « *Concertante* », pourrait être, pour reprendre Berlioz, une « *orgie de brigands* ». Mais ce folklore devient de plus en plus imaginaire, de plus en plus stylisé - à la fin de sa vie, Szymanowski prend avec lui ses distances et ne cesse de mettre en garde les jeunes compositeurs polonais contre les dangers d'une utilisation trop sommaire. Sa dernière œuvre achevée, les *Deux Mazurkas* op. 62, d'un dépouillement quasi abstrait, résonnera comme un adieu.

Le *Second Concerto* n'est pas si éloigné du *Premier* : en une partie, de même durée, il ne renoue pas davantage, quelles que soient les difficultés de la partie soliste, avec la virtuosité traditionnelle. Il rejoint aussi son aîné par son lyrisme intense, même si l'extase mystique, l'érotisme torride se sont mués, comme dans la « *Concertante* », en un vitalisme

conquérant. Dans l'un comme dans l'autre concerto, Szymanowski, à sa façon, se pose en héritier de l'effusion romantique, parlant lui-même ici de son « *romantisme ressuscité* » et qualifiant l'*Opus 61* d'« *horriblement sentimental* ». Une façon de récuser le néoclassicisme ambiant qu'il déplore et auquel il n'a jamais sacrifié. L'écriture, pour se rapprocher parfois de l'harmonie traditionnelle, garde d'ailleurs une profonde originalité, avec ses oscillations tonales et modales, ses croisements de références folkloriques et d'effluves orientalisants, synthèse des acquis de tout un itinéraire créateur : dernière œuvre instrumentale achevée de Szymanowski, le *Second Concerto* est un testament musical.

Didier van Moere

Johannes Brahms (1833-1897)

Symphonie n° 4 en mi mineur op. 98

Allegro non troppo

Andante moderato

Allegro giocoso

Allegro energico e passionato - Più allegro

Composition : 1884-1885, Müzzuschlag.

Création : 25 octobre 1885, à Meiningen, sous la direction de l'auteur.

Publication : octobre 1886, Simrock, Berlin.

Effectif : 2 flûtes (et piccolo), 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, contrebasson - 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones - timbales, triangle - cordes.

Durée : environ 42 minutes.

Tout comme Beethoven, qui mit un point final à son corpus orchestral avec l'apothéose de la *Neuvième* (la « *dernière des symphonies* », pour Wagner), Brahms fit ses adieux au genre de la symphonie par cette *Symphonie en mi mineur* : les esquisses d'une cinquième ne nous sont pas parvenues, contrairement à la *Dixième* de Mahler ou à la *Neuvième* de Bruckner... Et s'il y eut bien une autre symphonie en chantier (vers 1890), elle fut rapidement abandonnée ; l'un de ses fragments fut phagocyté par le *Quintette à cordes op. 111*, mais pour sa majeure partie, elle disparut corps et biens. Celle-ci est un chef-d'œuvre qui clôt cette courte décennie symphonique (1876-1885) dans ce qui semble les derniers rayons d'un soleil couchant. La « *triste symphonie* » - selon les mots du compositeur lui-même - allie la perfection formelle (équilibre architectural achevé conjugué à un discours *phantasievoll*, liens motiviques complexes) à la profondeur du sentiment (les automnales dernières pages pour piano, de l'*Opus 116* à l'*Opus 119*, se feront l'écho de cette mélancolie pleine de gravité). Le public de l'époque, qui fit un accueil extrêmement chaleureux à l'œuvre, ne s'y trompa pas : « *cette symphonie a une portée monumentale* », s'enthousiasma ainsi le *Hamburger Correspondent*.

Début *in medias res*, sans introduction, avec un thème de violons en tierces descendantes (et de sixtes montantes, l'intervalle miroir) entrecoupé de silences : voici donnée dès

les premières mesures la cellule originelle qui, comme bien souvent chez Brahms, va nourrir la suite de l'œuvre par propagation et développement organique. Ce premier mouvement, de forme sonate, pour la première fois sans reprise de l'exposition (mais avec un bel effet de fausse reprise), a des allures de sombre ballade, tantôt passionnée, tantôt en suspens. L'*Andante moderato* qui suit semble, malgré sa tonalité majeure, un requiem par ses sonorités feutrées (couleurs de cors, *pizzicati* des cordes) et son rythme pointé. À cette intense poésie répond un troisième mouvement en *ut* majeur animé d'une énergie turbulente, empli d'accents, de notes répétées, de brusques *tutti* renforcés de trois timbales, d'un triangle et d'un piccolo.

Si Beethoven achève sa *Symphonie héroïque* par un thème et variations, Brahms, lui, couronne sa partition d'une monumentale passacaille - du jamais-vu dans l'histoire de la symphonie -, qui fait écho à sa première grande œuvre pour orchestre, les *Variations sur un thème de Haydn* op. 56, dont le finale utilisait la même technique. Trente-cinq itérations du thème hérité de Bach, d'abord à la mélodie, puis à la basse, dans une structure en arche suivie d'une coda : pour « le grand initié admis dans la confrérie des maîtres d'autrefois » (Alfred Einstein), l'histoire féconde véritablement l'imagination.

Angèle Leroy



Manuscrit de la Quatrième Symphonie composée par Johannes Brahms à Meiningen en 1885.



Karol Szymanowski dans son atelier de la Villa Atma, Zakopane, 1931.