

IANNIS XENAKIS

**CITY OF BIRMINGHAM
SYMPHONY ORCHESTRA**

SIMON RATTLE

CLAUDE HELFFER, PIANO

*avec le concours de MIDLAND BANK
en coréalisation avec le Théâtre Musical de Paris-Châtelet*

21 SEPTEMBRE 1984 - THEATRE MUSICAL DE PARIS-CHATELET

BRAHMS-SCHOENBERG :
Quatuor en sol mineur, Opus 25, de Brahms
orchestration A. Schoenberg.
IANNIS XENAKIS : *Synaphai.*
JEAN SIBELIUS : *Symphonie n° 5,*
en mi bémol majeur, opus 82.

CLAUDE HELFFER, PIANO.
CITY OF BIRMINGHAM
SYMPHONY ORCHESTRA.

DIRECTION : SIMON RATTLE

THEATRE MUSICAL DE PARIS-CHATELET
21 SEPTEMBRE
Avec le concours de la MIDLAND BANK S.A.
Coréalisation : Théâtre Musical de Paris-Châtelet.

GYORGY LIGETI
Clocks and Clouds
San Francisco Polyphony
IANNIS XENAKIS
Ais
Erikhthon

SPYROS SAKKAS, BARYTON.
SYLVIO GUALDA, PERCUSSION.
CLAUDE HELFFER, PIANO.

ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE.
CHOEUR DE RADIO FRANCE.
DIRECTION : PETER EOTVOS.

THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES
27 SEPTEMBRE
Coproduction : Radio France

IANNIS XENAKIS :
Evryali, Ikhoor, Nomos Alpha
Dikhthas, Mikka, Mikka S.,
Kottos, Herma, Tetras,

CLAUDE HELFFER, PIANO.
QUATUOR ARDITTI

CENTRE GEORGES POMPIDOU
(GRANDE SALLE) 10 OCTOBRE
Coréalisation : Centre Georges Pompidou

IANNIS XENAKIS :
Phlegra, Epei, A Colone,
Palimpsest, Medea Senecae,

NEW LONDON CHOIR.
DIRECTION : JAMES WOOD.
ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
DIRECTION : MICHEL TABACHNIK.

THEATRE DE LA VILLE
17 DECEMBRE
Coproduction : Ensemble Intercontemporain

CITY OF BIRMINGHAM SYMPHONY ORCHESTRA

Né dans la vague d'euphorie qui succéda à la Grande Guerre, le City of Birmingham Symphony Orchestra devint, sous la baguette de chefs tels Adrian Boult, Leslie Heward, George Weldon une formation digne de la prestigieuse histoire musicale de Birmingham ; sous la direction de Hugo Rignold dans les années soixante et de Louis Frémaux dans les années soixante-dix, le CBSO commença à entreprendre des tournées régulières à l'étranger et réalisa des enregistrements discographiques pour EMI, portant le nom de Birmingham aux quatre coins du monde.

Si les concerts de Birmingham et de Cheltenham constituent la colonne vertébrale des activités de l'orchestre, le CBSO se produit souvent également dans les salles londoniennes, dans les villes importantes de Grande-Bretagne et lors de la plupart des grands festivals musicaux.

La saison 1980-1981 marqua le cinquantième anniversaire du CBSO et vit la nomination d'un nouveau chef principal, Simon Rattle, ainsi que les fréquentations records aux concerts de Birmingham. Peu après, Neeme Järvi fut nommé premier chef invité de l'orchestre.

La saison 1982-1983 vit l'achèvement du cycle consacré aux symphonies de Sibelius, une tournée triomphale en Europe, passant par Amsterdam, Vienne et Francfort, une importante émission de télévision et de nouveaux enregistrements pour EMI, sous la direction de Simon Rattle, avec le CBSO, le chœur du CBSO : *Sept péchés capitaux* de Kurt Weill, *Trois danses symphoniques* de Rachmaninov et *War Requiem* de Benjamin Britten.

Un cycle de concerts consacré aux œuvres de Iannis Xenakis commence en 1984 et se poursuivra en 1985 et 1986. Le concert du City of Birmingham Symphony Orchestra dirigé par Simon Rattle en est le premier événement.

SIMON RATTLE

Simon Rattle est chef principal et conseiller artistique du City of Birmingham Symphony Orchestra depuis 1980. Né en 1955 à Liverpool, il y étudia le piano et tint le pupitre de percussions dans le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. A l'âge de seize ans il obtint une bourse pour étudier la direction et le piano à la Royal Academy of Music de Londres. En 1974 il obtint le premier prix au Concours international de direction d'orchestre John Player, et devint chef associé à la fois du Bournemouth Symphony et du Bournemouth Sinfonietta.

Depuis, il a travaillé avec la plupart des orchestres britanniques. En 1977 il fut nommé chef associé du Royal Liverpool Philharmonic Orchestra et chef assistant du BBC Scottish Symphony Orchestra ; il abandonna ces deux postes à l'été 1980. Il travaille régulièrement avec le London Sinfonietta et le Philharmonia avec lequel il a un contrat d'exclusivité pour des concerts londoniens jusqu'en 1985.

A l'étranger, il a dirigé en Allemagne, en Scandinavie et en Hollande, où il est premier chef invité de l'Orchestre philharmonique de Rotterdam. En 1979 il fit ses débuts aux Etats-Unis à la tête du Los Angeles Philharmonic Orchestra, dont il est maintenant le premier chef invité. Il a également dirigé à Chicago, San Francisco, Toronto et Cleveland. En 1975 Simon Rattle dirigea à Glyndebourne et, depuis, travaille régulièrement avec la troupe, pour Ariane et le Chevalier à la rose de Richard Strauss. De 1981 à 1983 il était directeur artistique du South Bank Music, dans lequel le CBSO et le chœur du CBSO donnèrent Porgy and Bess de Gershwin et Béatrice et Bénédict de Berlioz, tandis que le festival de 1983 présenta les sept symphonies de Sibelius.

Simon Rattle est lié par contrat d'exclusivité pour ses enregistrements avec EMI. Son premier disque avec le CBSO et le chœur du CBSO, consacré à la Messe glagolitique de Janacek, fut publié en mai 1982 ; il a ensuite enregistré avec le CBSO quelques-unes des premières œuvres de Britten, des concertos pour piano de Liszt, Saint-Saëns et Rachmaninov avec Cécile Ousset, ainsi que les Sept péchés capitaux de Kurt Weill. Ses réalisations récentes à la tête du CBSO comprennent le War Requiem de Britten, les Danses symphoniques de Rachmaninov et les versions orchestrales de On Wenlock Edge et Songs of Travel de Vaughan Williams avec Robert Tear et Thomas Allen, d'autres œuvres anciennes de Britten, le Quatuor avec piano en sol mineur de Brahms/Schoenberg et la version complète de Das Klagende Lied de Mahler. Parmi ses projets figurent l'enregistrement de la Symphonie n° 4 de Nielsen et l'intégrale des sept symphonies de Sibelius.

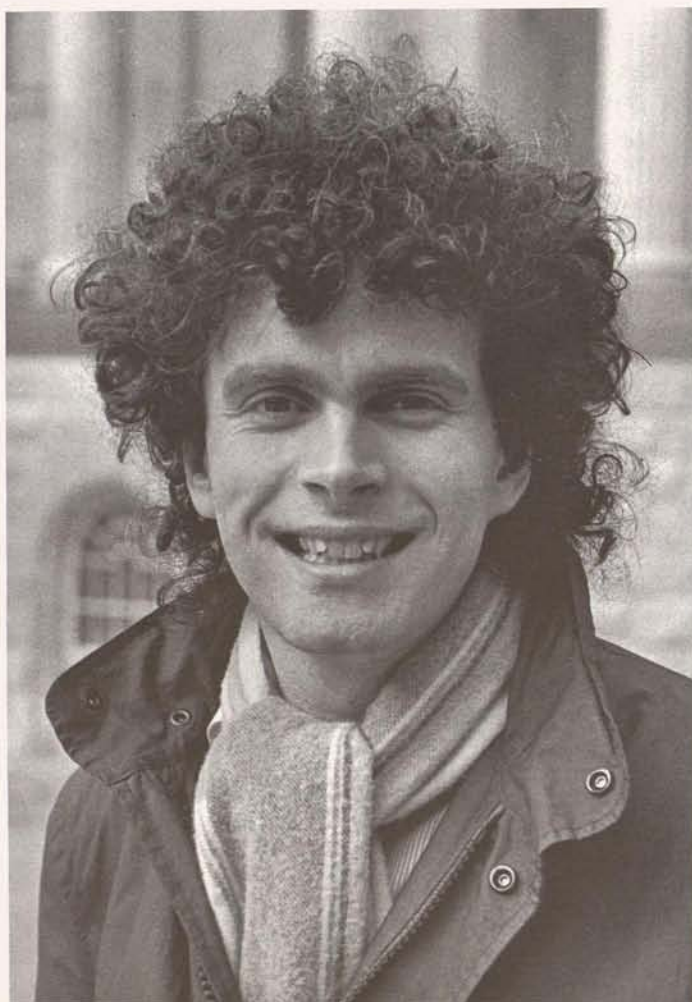


PHOTO ALAN WOOD

IANNIS XENAKIS

Approcher l'œuvre de Iannis Xenakis est une tâche ardue et austère, où les références à la philosophie grecque se mêlent allègrement à l'axiomatique moderne.

Sa pensée, profondément pénétrée par l'idée pythagoricienne de l' "Art/Science" a cependant engendré les pires confusions. Si le formalisme de Xenakis commence par le modèle mathématique, c'est que son esprit s'exalte sans cesse à l'idée d'une forme absolue d'une solidité structurelle sans faille. Mais l'analyse de ses œuvres révèle quelquefois des détours, et même de véritables fuites devant l'exigence de sa propre démarche.

N'en concluons pas qu'il s'agit d'un scientisme impur, d'un écran scintillant et trompeur ; l'apprentissage solitaire et douloureux de cette approche plurale de l'art fut son premier outil formel. Elle lui permet une imagination "au-dessus" des normes de la technique musicale ou de celles des "intégristes de la pure raison".

Sa musique a effectivement opéré une catalyse avec la science, mais n'a jamais pu créer un axiome qui puisse fondamentalement valider la thèse de l' "Art/Science". L'originalité de sa démarche, bien qu'elle ait permis de solutionner certains aspects de l'alternative musicale des années 50/60, reste néanmoins une théorie de l'analogie et du transfert de modèle.

Lorsque Xenakis fait appel à la théorie cinétique des gaz ou à la loi de Poisson, c'est parce qu'il établit un médiateur entre une idée purement sonore et une combinatoire abstraite des nombres, qui lui permettra de réaliser sa musique, mais les exemples abondent où, apparemment sécurisé par des velléités rationalistes, il n'hésite pas à transgresser son propos de base par un "instinct" et "des choix subjectifs" qui, s'ils deviennent "les seuls garants de la valeur d'une œuvre", n'en remettent pas toutefois en question son pythagorisme. On pourrait même parler d'échec, si Xenakis n'avait pas toujours dit qu'une formalisation en série des problèmes de la composition n'est qu'une paresse et un appauvrissement de la pensée. Ces quelques objections révèlent l'essence profondément musicale d'une inspiration que l'on a souvent qualifiée de "sèche" ou d' "algorithmique".

Au contraire, Xenakis ne s'est jamais laissé abuser, ni par les mathématiques, ni par les ordinateurs. Ils s'est systématiquement enrichi de ces dures disciplines de l'esprit et de la technique, pour mieux reculer les frontières et les limites de son "penser la musique", en une permanente jonction de ses connaissances scientifiques à son intuition de compositeur. Là réside l'étonnante réussite de

son art, d'autant plus qu'aucune analyse dite "rationnelle" n'a jamais pu expliquer, ni même éclairer, les caractères de cette musique qui apparaît comme l'un des mondes sonores les plus radicaux et les plus neufs du XX^e siècle. A cette question du "style", Xenakis a d'ailleurs toujours refusé de répondre, préférant même un "j'aime" ou "je n'aime pas" péremptoire.

C'est qu'avant d'être cet "architecte-ingénieur-musicien-mathématicien", Xenakis est un philosophe, en quête d'une "vérité immédiate, rare, énorme et parfaite", ayant compris la fonction de l'art, considérant ce qui le remettait en question comme des épiphénomènes plaçant l'activité créatrice comme supérieure à toutes les autres, afin que l'art "baigne dans tous les domaines scientifiques comme dans la vie quotidienne". La dimension exclusivement humaniste de ce musicien prend donc place dans une lignée de penseurs qui commence au cœur de l'Antiquité, mais dont les spécificités restent exclusivement attachées à une méthodologie "post-cartésienne", même si l'objet qu'elle traite ne peut en supporter toute l'exigence.

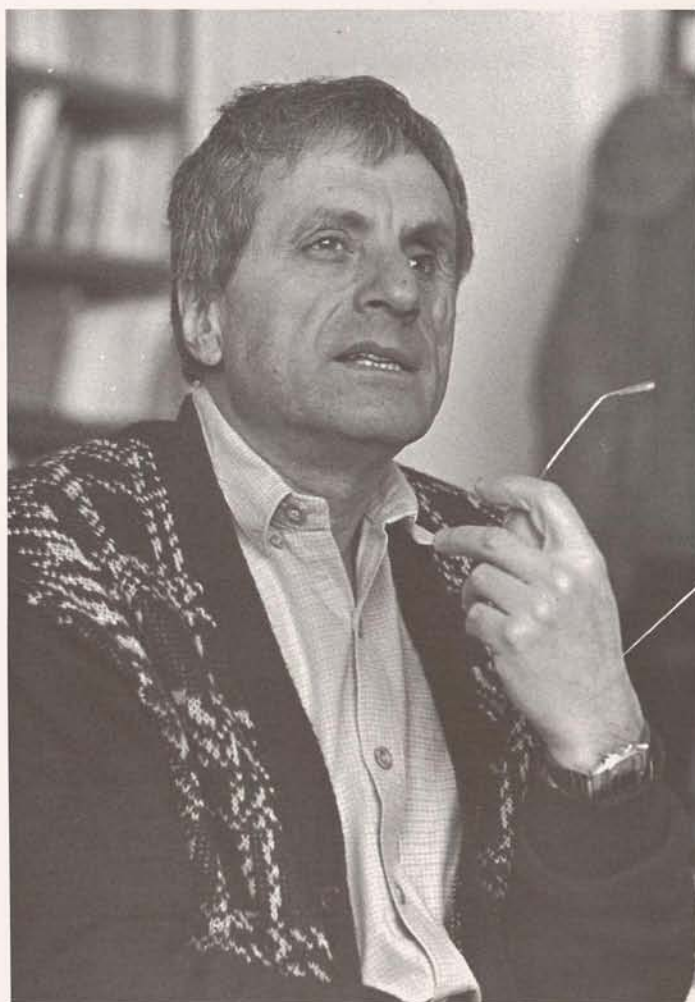


PHOTO RALPH A. FASSBY

CLAUDE HELFFER

Les premières écoutes des œuvres de Xenakis apparaissent en général "in-ouïes" c'est-à-dire "jamais entendues". La force, voire la brutalité archaïque de son œuvre a suscité bien des métaphores avec les "volcans en éruption", les "galaxies et le cosmos" mais plutôt que d'enrichir encore cette liste d'épithètes je voudrais dire l'immense bonheur de cette musique, sa réelle jouissance à vivre, le caractère unique de ces grandes fêtes sonores que sont Nomos gamma ou Jonchaies et qui font même dire, à quelques-uns, qu'elles auraient pu naître dans un tout autre siècle, comme si la pensée de Xenakis n'était pas constituée de strates et des résidus des cultures passées.

Mais est-il vrai qu'il inaugure cette nouvelle "race" d'artistes multidisciplinaires, ces "cerveaux puissants et universels" qui prendront la "place des dieux" ? Je n'irais surtout pas solliciter l'Histoire pour avaliser une telle croyance ; elle a trop souvent servi de caution aux pires divagations esthétiques et politiques.

La question est de savoir à présent si l'incertaine relation entre les sciences et les arts formulée par Xenakis sera un facteur d'évolutions et de mutations pour notre conscience, ou si elle ne restera que la fabuleuse coïncidence d'un homme parvenu aux plus hauts degrés de la création, grâce à l'originalité de sa formation physique et spirituelle.

Dans ce cas même, son œuvre la plus forte restera solitaire, questionnant sans cesse son propre être et l'univers dans lequel elle sera destinée à exister...

Pascal Dusapin

Texte extrait du livre FESTIVAL D'AUTOMNE 1972-1982

Claude Helffer est né en 1922. Il a travaillé le piano avec Robert Casadessus puis l'harmonie et le contrepoint avec René Leibowitz, tout en menant des études supérieures jusqu'à l'Ecole Polytechnique.

De nombreux compositeurs ont composé des œuvres pour lui : Erikhthon de Iannis Xenakis, Stances de Betsy Jolas. Au cours du Festival d'Automne 1984, il interprète quatre œuvres de Iannis Xenakis : Synaphai, sous la direction de Simon Rattle, Erikhthon, dirigé par Peter Eotvos, Dikhthas, avec Irvin Arditti au violon, et Herma pour piano solo.



PHOTO P. LECLERC

Le programme Xenakis a été réalisé avec la collaboration d'Andrew Rosner.

Le Monde

Arts et Spectacles

CHAQUE MERCREDI UN SUPPLÉMENT ARTS ET SPECTACLES

CHAQUE MERCREDI UN SUPPLÉMENT ARTS ET SPECTACLES

CHAQUE MERCREDI UN SUPPLÉMENT ARTS ET SPECTACLES

FRFAP - 1984 - M-05 - PGRS

QUATUOR ARDITTI :
Irvine Arditti, violon
Lennox Mackenzie, violon
Levine Andrade, alto
Rohan de Saram, violoncelle

avec Claude Helffer, piano

EVRYALI

Cette oeuvre, commandée par Marie-Françoise Bucquet, et créée par elle au Lincoln Center de New York en octobre 1973, marque une étape importante dans la production récente de Xenakis, notamment comme relais entre les deux partitions pour piano et orchestre : SYNAPHAI (1969) et ERIKHTHON (1974). En effet, dans sa recherche sur la continuité et les configurations mélodiques le compositeur y systématise pour la première fois ce qu'il appelle des "arborescences" c'est-à-dire des figures mélodiques ramifiées qui, par mouvements (et en particulier rotations) sur le papier millimétré, permettront d'avancer sur la voie d'une "généralisation du principe mélodique", domaine où se concentrent actuellement les investigations de Xenakis. Ces "arborescences" sont basées sur la continuité du clavier du piano qui se développe ainsi de sa propre sève jusqu'à l'éclatement total. La technique pianistique dépasse encore en difficultés celle de HERMA, et, par l'effort physique et mental qu'elle requiert, confine ici à l'ascèse.

EVRYALI, en grec, signifie : "méduse".

Maurice FLEURET (1975)

IKHOOR

Pour trio à cordes, IKHOOR est le liquide transparent et éthéré qui circule au lieu du sang dans les veines des Dieux. Cette oeuvre a été écrite pour le TRIO A CORDES FRANCAIS composé de Gérard Jarry, violon, Serge Collot, altiste, Michel Tournus, violoncelle, et leur est dédiée.

L'oeuvre a été créée le 2 avril 1978 à l'Opéra de Paris.

NOMOS ALPHA pour violoncelle seul (1965-1966)

L'oeuvre est dédiée "A la mémoire d'Aristoxène de Tarente, de Evariste Gallois et de Félix Klein".

Elle fut créée à Brême en mai 1966 par S. Palm.

Signification du titre : Nomos = règles, lois, mais aussi en musique "mélodie spéciale, particulière", et parfois "mode". Musique symbolique pour violoncelle seul, possède une architecture hors temps fondée sur la théorie des groupes de transformations. Il y est fait usage de la théorie des cribles, théorie qui annexe les congruences modulo z et qui est issue d'une axiomatique de la structure universelle de la musique. Cette oeuvre veut rendre hommage aux impérissables travaux d'Aristoxène de Tarente, musicien, philosophe et mathématicien fondateur de la Théorie de la Musique, d'Evariste Galois, mathématicien fondateur de la Théorie des Groupes et de Félix Klein son digne successeur. Ecrite pour Siegfried Palm, elle fut commandée par Hans Otte de Radio Bremen.

I.X.

DIKHTHAS

Dikhthas, pour violon et piano, a été commandé par la Ville de Bonn, sur invitation de Hans-Jürgen Nagel, conseiller culturel de la Ville de Bonn, pour le Trentième Festival Beethoven en 1980. La création a eu lieu le 4 juin 1980 au Festival par Salvatore Accardo (violon) et Bruno Canino (piano). Dikhthas est dédié à Hans-Jürgen Nagel.

Cette oeuvre est comme un personnage à deux natures, elle est "duale" (dikhthas), car les natures se contredisent quoique parfois elles se fondent en rythme et en harmonie. Cette confrontation est réalisée dans un flux dynamique variable qui exploite des traits spécifiques aux deux instruments.

I.X.

"... une oeuvre récente de Xenakis pour violon et piano, Dikhthas (1980), où les protagonistes sont pris dans une sorte de mécanisme infernal. C'est une lutte haletante à travers 'un flux dynamique variable qui exploite des traits spécifiques aux deux instruments' avec, notamment de terrifiantes cadences de violon, glissandi en doubles cordes, attaques brèves et déchargées, bariolages frénétiques. Si parfois les instruments semblent se rejoindre, s'accorder, très vite la tension reprend sur une note qui s'enfle, un trait qui démarre en flèche, une sinusoïde perfide, et le feu gagne de toutes parts. Etrange partition..."

Jacques LONCHAMPT

MIKKA
pour violon solo (1972)

"Mikka" (racine grecque : micros) signifie "petit" au féminin, en dialecte grec ancien oriental et aujourd'hui encore en roumain.

C'est une oeuvre de petite dimension où sont utilisées des distributions probabilistes calculées à l'aide d'un ordinateur. Une dualité, un conflit s'y manifestent entre la fixité de l'écriture et le jeu de l'interprète car, la hauteur du son est en mouvement continu de sorte que la main gauche glisse sur les cordes sans s'arrêter (sauf exceptionnellement) et effleure, seulement au passage, les quarts de ton indiqués dans la partition. Au chapitre des recherches sur la "contiguïté" et les "marches erratiques", cette oeuvre brève n'en ouvre pas moins l'une des périodes les plus récentes et les plus fertiles de Xenakis, illustrée notamment par "Cendrées".

Maurice FLEURET (1973)

MIKKA "S"

"Mikka "s""(1975) peut être jouée indépendamment ou à la suite de "Mikka". Elle ajoute d'autres textures à celles déjà proposées par "Mikka", (telles que les "marches erratiques", (random walk).

"Mikka" et "Mikka "S"" sont dédiés à Madame Mica Salabert.

I.X.

KOTTOS

KOTTOS commandée par la Fondation Gulbenkian et les Rencontres Internationales d'Art Contemporain de La Rochelle, a été écrite comme pièce obligatoire pour le concours international Rostropovitch de violoncelle qui s'est tenu à La Rochelle en 1977. C'est une pièce très difficile mais qui a démontré que le niveau des jeunes violoncellistes est parfaitement capable de maîtriser la technique et d'en rendre la musicalité.

Kottos est le nom d'un des Géants aux cents bras, fils d'Ouranos (le ciel) et de Gaïa (la terre), que Zeus combatit et vainquit; allusion à la fureur et à la virtuosité nécessaires à l'interprétation de cette pièce.

I.X.

HERMA

HERMA a été joué pour la première fois à Tokyo en février 1962, par Yuji Takahashi. "L'oeuvre est fondée sur des opérations logiques imposées à des classes de sons, c'est pourquoi j'appelle cette musique "musique symbolique".

Le mot Herma signifie "lien" mais aussi "fondation", "embryon" ".

I.X.

TETRAS

Commande de la Fondation Calouste Gulbenkian sur l'initiative de Luis Pereira Leal pour le quatuor Arditti auquel cette pièce est dédiée.

Allegro. Intermezzo-trio. Andante con moto. Rondo alla zingarese.

La plupart des arrangements de Schoenberg nous en apprennent plus sur lui-même que sur la musique qu'il adaptait. Dans le cas présent, cependant, il fit preuve d'un respect inhabituel, ayant affaire à celui de ses prédécesseurs qu'il admirait sans doute plus que tout autre, à l'exception de Mozart. Alors que dans ses arrangements de concertos de Haendel et de Monn il cherchait à remédier à ce qu'il considérait comme les défauts du style baroque, il se soucie ici de libérer une potentialité latente de la musique, car, comme plusieurs des premières grandes oeuvres de Brahms, son Quatuor avec piano en sol mineur est une symphonie en puissance. L'orchestration de Schoenberg, réalisée dans un style hybride où sa propre écriture instrumentale se mêle à celle de Brahms, en fait une symphonie : la numéro zéro de Brahms, peut-être, puisque le Quatuor fut composé quinze ans avant qu'il n'achève sa Première Symphonie. Il date en effet de 1861, juste avant que le compositeur ne quitte sa ville natale de Hambourg pour s'installer à Vienne. Schoenberg réalisa son arrangement en 1937, dans sa nouvelle maison à Los Angeles, où il résidait depuis l'année précédente; la première audition de la partition fut donnée le 7 mai 1938 par le Los Angeles Philharmonic, sous la direction d'un chef que Schoenberg admirait beaucoup, Otto Klemperer.

L'ampleur symphonique du quatuor original est particulièrement apparente dans le premier mouvement, qui est d'une longueur et d'une richesse mélodique extraordinaires. Son idée la plus importante est la première à être entendue : une formule de quatre notes qui revient constamment tout au long du mouvement. Mais le matériel principal comprend également un thème plus mélodique, et lorsqu'arrive le matériel secondaire, il fait son entrée dans une tonalité inhabituelle, ré majeur, produisant une impression particulière d'élévation et d'ouverture. L'importance du mouvement semble en effet indispensable pour permettre cette grande plage de délibération introduite par le passage de sol mineur à ré majeur. Le développement n'est cependant pas très étendu comparé à l'exposition, et la réexposition est condensée, ramenant le matériel secondaire, en sol majeur cette fois, avant de revenir pour finir au sujet initial. Si révolutionnaire que puisse être le mouvement par son amplitude et son schéma tonal, il reste également très fonctionnel.

Il est suivi par le premier exemple chez Brahms de la substitution au scherzo normal d'un intermezzo, un type de mouvement plus doux, plus intime. Celui-ci est en ut mineur, avec un trio en la bémol, et est écrit dans la partition originale pour les cordes avec sourdine. Cependant ce n'est certainement pas une miniature; les dimensions sont à nouveau larges, et accueillent volontiers le traitement orchestral de Schoenberg. On peut en dire autant du mouvement lent, en mi bémol, qui commence dans le caractère d'une chanson et comporte une section centrale dans le style de marche.

Après tant d'audace et de complexité, le finale est une danse spirituelle à la manière des tziganes hongrois; à l'âge de vingt ans, soit huit ans plus tôt, Brahms avait appris ce style du violoniste Remenyi, qu'il avait accompagné lors d'une tournée de concerts. Ce n'était pas un style nouveau dans la musique de chambre, car Haydn avait parfois inséré des effets tziganes hongrois dans ses quatuors à cordes. Le rondo tzigane de Brahms reprend cependant ce style avec un grand panache, rappelant les Danses Hongroises pour piano à quatre mains qu'il avait déjà commencé à composer, et annonçant un autre rondo tzigane, celui de son Concerto pour violon écrit dix sept ans plus tard.

Paul GRIFFITHS

----- entr'acte -----

IANNIS XENAKIS : SYNAPHAI

Cette oeuvre (1969), pour piano soliste et grand orchestre symphonique (3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 4 trompettes, 4 trombones, tuba, percussion et cordes dans la proportion minimale 16, 14, 10, 10, 8) a été créée au Festival de Royan 1971 par Georges Pludermacher et l'Orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F., sous la direction de Michel Tabachnik dans le cadre de la journée "Entrée libre chez Xenakis", journée au cours de laquelle dix de ses plus importantes oeuvres furent jouées.

Conçu en un seul mouvement, non pas comme un dialogue piano-orchestre mais comme la jonction de deux univers sonores différents et pourtant complémentaires, "Synaphai" représente, dans la production de Xenakis, une étape particulière entre les recherches sur la continuité et les configurations mélodiques d'ÉONTA (1963-1964) et leur poursuite par l'emploi des arborescences dans ERYVALI (1973) et des transformations topologiques dans ERIKHTON (1974). Le titre signifie : connexités. Il met en évidence les problèmes de voisinage, liaison, jonction, dépendance qui sont étudiés ici.

La partie de piano est d'une très grande difficulté. Elle est écrite sur dix portées, une pour chaque doigt.

SYNAPHAI est, à l'origine, une commande de la Pro Arte Symphony de Hofstra University à Long Island (Etats-Unis), pour Eleazar de Carvalho et Jocy de Oliveira.

Maurice FLEURET (1974)

JEAN SIBELIUS : SYMPHONIE N°5 EN MI BEMOL, OPUS 82

Tempo molto moderato - allegro moderato - presto. Andante mosso, quasi allegretto. Allegro molto.

Sibelius n'a jamais parlé volontiers de sa musique. Si bien que notre connaissance de ses méthodes de travail reste très fragmentaire. Comment sa Cinquième symphonie a-t-elle vu le jour ? Nous ne le savons pas vraiment. Ce que l'on sait, c'est qu'elle lui demanda des efforts considérables, bien plus qu'aucune autre de ses symphonies. La version originale, en quatre mouvements, fut achevée en 1915 et exécutée lors des festivités qui marquèrent le cinquantième anniversaire du compositeur. Une version révisée parut l'année suivante; celle-ci reste également obscure, mais on nous dit que les deux premiers mouvements se jouaient sans interruption. Sibelius n'en était toujours pas satisfait et retira à nouveau l'oeuvre. En 1919 vint la version finale, en trois mouvements; la partition imprimée dit "en un mouvement", ce qui est extrêmement trompeur, même si Sibelius voulait une exécution parfaitement continue.

Les réflexions sur ces révisions sont limitées aux hypothèses car Sibelius, comme toujours, a recouvert ses traces. Les parties d'orchestre utilisées pour cette exécution d'anniversaire en décembre 1915 sont, semble-t-il, le seul témoignage qui ait survécu sur l'histoire première de l'oeuvre, et celles-ci ne sont pas disponibles pour étude. Tout ceci ne serait que d'un intérêt académique n'étaient la force et l'originalité du premier mouvement définitif, qui illustre tous les principes de croissance; toute tentative pour le réduire à un schéma est vouée à l'échec. Il est vrai qu'il comporte des éléments à la fois de la forme sonate et du scherzo - serait-ce l'indice de deux mouvements séparés ? - mais ceux-ci sont fondus en un processus unique de développement. On n'avait rien entendu de tel auparavant, et il n'y a toujours pas de nom pour ce type de structure.

Pour Tovey, le début évoquait l'"aube", une aube merveilleusement calme, claire, pleine de promesses. (La "promesse" est à la fois littéraire et imagée, symphonique et poétique - une promesse de développement musical et une expérience poétique immédiate; ceci pour rappeler que Sibelius réunissait les facultés de symphoniste et de poète symphonique d'une façon immensément stimulante). L'allure est relativement lente, mais les idées nouvelles naissent et se succèdent rapidement, et la tension se développe bientôt. Une fois éteint le premier grand climax, quelque sept ou huit idées thématiques ont été présentées, dont certaines liées entre elles. La seule difficulté ici est que tout est bien trop facile ! Le débit musical est si naturel et spontané que l'auditeur, emporté, risque de laisser bon nombre de détails significatifs lui échapper. C'est peut-être la raison pour laquelle Sibelius répète aussitôt son matériel, avec une tension dramatique accrue. Toujours est-il que le deuxième grand climax marque la fin d'une double exposition d'une force et d'une concentration considérables, comme un immense bouton sur le point de fleurir. La "floraison" est un processus complexe et varié - avant tout un processus actif qui engendre non seulement de nouvelles formes mélodiques mais une espèce de mouvement ou momentum très différent. Ainsi que l'a remarqué Robert Simson, "cette pièce étonnante passe progressivement, presque imperceptiblement d'une grande dérive wagnérienne à une allure de scherzo beethovenien". Le point tournant est le climax qui marque la réapparition du motif de l'"aube" et ses doubles croches; le changement de "courant" ne saurait passer inaperçu, car tous les aspects de la musique sont touchés, l'ardeur qui prédominait jusque là le cédant à un scherzando dansant, d'instrumentation légère et de texture aérée. Une fois établie, la nouvelle allure augmente progressivement; la pensée se fait à nouveau plus intense et, dans une coda massive (presto), les origines de la musique sont rappelées dans une grande excitation.

Après ce grand mouvement d'ouverture, la symphonie se détend. L'andante mosso, en sol majeur, invite à une comparaison avec le mouvement central de la Troisième Symphonie, mais son expression est d'une plus grande envergure, et il constitue presque une série de variations. Cette simplicité apparente est trompeuse : il y a bon nombre de contrastes délicats, et tout le mouvement prend ses racines dans un rythme plutôt qu'un thème.

Retour à mi bémol, pour un finale qui commence dans la même excitation qui avait marqué la fin du premier mouvement ! cette fois-ci, cependant, la structure est relativement orthodoxe, une forme sonate modifiée, dominée par l'ostinato balançant de son "thème secondaire". Ce mouvement est de deux espèces - les doubles croches entendues au début (cordes) et les blanches de l'ostinato (cors) - toutes deux étagées par une immobilité rigoureuse des tonalités. Les seuls centres tonals sont mi bémol, do et sol bémol, et les changements sont toujours abrupts. Il en résulte une succession audacieuse de blocs tonals : par exemple, toute la réexposition est en sol bémol, la tonalité propre n'étant rétablie que dans la coda. Cette coda (largement assai) donne une dimension tragique à la grandeur héroïque du mouvement, et on comprend une fois de plus que ce que Sibelius affirme, c'est l'endurance et la ténacité de l'homme - par dessus tout. La Cinquième est en effet la plus épique, la plus proche de la saga, de ses dernières symphonies.

Hugh OTTAWAY