

Orchestre Symphonique du Conservatoire
Pierre-Michel Durand, direction
Romain Descharmes, piano

18 et 19 décembre 2008
Auditorium Marcel Landowski
Conservatoire National de Région de Paris

Johannes Brahms (1833-1897)

Concerto pour piano n° 1 en ré mineur opus 15

Maestoso

Adagio

Rondo

Le premier des deux *concertos pour piano*, qui est aussi la première oeuvre orchestrale du compositeur, est le fruit d'une élaboration aussi longue que chaotique. En effet, la forme définitive ne fût fixée que tardivement, après quatre années de transformations structurelles successives. On retrouve cette tendance, caractéristique de la démarche compositionnelle de Brahms, notamment dans la difficile élaboration du *Quintette pour piano et cordes opus 34*.

Plusieurs éléments déterminent la conception de l'oeuvre pendant les premiers mois de l'année 1854. Robert Schumann, rencontré l'année précédente, est fasciné par les pièces pour piano que lui montre Brahms, et notamment ses récentes *Ballades opus 10*. Il convainc donc son cadet de se lancer dans l'écriture d'une pièce symphonique. Mais ce dernier, qui entend la *Neuvième* de Beethoven pour la première fois au mois de mars à Cologne, se sent immédiatement dépassé par le projet qu'il entreprend. A cet évènement s'ajoutent la tentative de suicide et l'internement de Schumann en février, qui semblent avoir laissé sur le compositeur une empreinte profonde. L'oeuvre paraît donc dès le départ liée à Robert Schumann et à son destin tragique, tandis que le doute profond de Brahms quant à ses capacités de compositeur sera la principale cause des difficultés de sa gestation.

Cherchant à réduire les contraintes, le compositeur envisage d'abord une *Ouverture*, mais celle-ci, rapidement considérée comme trop réductrice, est finalement élargie à une *Symphonie*. Le deuxième mouvement prévu pour cette dernière était une *Marche Funèbre*, abandonnée par le compositeur et réintégrée plus tard au *Deutsches Requiem opus 45* de 1868. Brahms, ayant des difficultés à orchestrer la réduction pour piano, en fait finalement une *Sonate pour deux pianos*. Un compromis entre le projet symphonique initial et la nécessaire présence du piano pour le compositeur sera enfin trouvé dans la forme concertante.

Le compositeur ayant encore une expérience restreinte de l'orchestration, celle-ci est ponctuée d'envois de courriers contenant des esquisses à Julius Otto Grimm (alors directeur de la Société Chorale de Nöttingen) et à Joseph Joachim (violoniste et chef d'orchestre) qui annotent, corrigent, suggèrent. Il est probable que sans l'aide et le soutien constant des deux amis proches, le projet n'aurait peut-être pas abouti.

Les différentes étapes de l'évolution de l'oeuvre expliquent deux de ses principales caractéristiques. La première, c'est cette apparente fracture entre le premier mouvement et les deux suivants. Le *Maestoso* semble en effet constituer déjà une oeuvre à part entière, tant par son hypertrophie que par l'unité de sa dimension tragique, absente des deux autres mouvements. De fait, il est le seul à être issu du projet symphonique initial, tandis que les suivants appartiennent déjà au projet final, et sont composés ultérieurement dans une perspective formelle totalement différente. La seconde particularité consiste dans le non-respect du traitement conventionnel du genre concertant, selon lequel orchestre et soliste sont deux entités distinctes, la seconde étant prédominante sur la première. L'absence de la dualité orchestre/soliste, réunie ici dans un seul et même discours, est en effet le résultat de la fusion du projet symphonique et de la *Sonate pour deux pianos*. Ces éléments permettent peut-être d'expliquer le rejet massif que l'oeuvre rencontra lors de sa création le 22 janvier 1859 à Hanovre, où on lui reprocha de s'apparenter à une « symphonie avec piano obligé ».

Pourtant, au terme d'une difficile maturation, c'est un chef-d'oeuvre qui voit finalement le jour. L'unité est retrouvée grâce à une grande cohérence formelle, le premier mouvement contenant dans son second thème le matériau thématique du final, qui y sera pleinement déployé. L'architecture, extraordinairement complexe, est comme toujours chez Brahms fondue dans la fluidité du discours. Celui-ci se caractérise par l'art de la variation et de la transition si propre au compositeur, ainsi que par le naturel avec lequel les motifs voyagent entre la partie soliste et l'orchestre. L'omniprésence des éléments thématiques, constamment rappelés mais toujours sous une forme ou dans un contexte différents, crée une temporalité singulière, à la fois cyclique et en continuelle évolution. Dans les deux premiers mouvements le discours est d'une incroyable intensité, le langage harmonique brahmsien ne cessant d'être mis en tension par des dissonances dues aux abondants retards et appoggiatures, ainsi que par de fausses résolutions.

C'est bien une Ouverture dramatique que font entendre les premières pages du *Maestoso*, projet initial de Brahms et dont le mouvement porte la marque. Gigantesque forme sonate bithématique sans développement diluée dans le jeu des retours variés, le mouvement est rythmé par l'alternance entre les épisodes tragiques correspondant au premier thème, et les bouffées d'oxygène apportées par le second. Un langage particulièrement chromatique, la profusion et la violence des trémolos, l'utilisation tonitruante des timbres de cuivres ainsi que les bouillonnements de timbales maintiennent la tension inhérente au premier thème de bout en bout.

A cette monumentale première partie succède l'*Adagio*. Celui-ci rompt avec ce qui précède - et ce qui suivra - par sa conception du temps plane et lisse, étirant l'instant à l'infini. La sensation d'immobilité qui s'en dégage est obtenue par de longues pédales sur lesquelles glisse lentement un *perpetuum*. Une longue élégie y est développée dans une forme lied varié, dont la dernière partie consiste en une amplification de la première. Ce mouvement central porte vraisemblablement le deuil de Robert Schumann, mort l'année de sa composition en 1856, et à qui l'épithète « *Benedictus qui venit in nomine Domini* », lisible sur le manuscrit, semble s'adresser. Ces pages sont particulièrement représentatives des atmosphères brumeuses et des couleurs voilées typiques de l'esthétique brahmsienne. Transfiguré par la grâce finale, évoquant déjà en filigrane le motif qui ouvrira le *Rondo*, le mouvement se conclut avec ce qui apparaît aux timbales comme les palpitations annonçant le retour à la vie du *finale*.

Le *Rondo*, de forme rondo-sonate, achève l'œuvre avec une vitalité surprenante, aux accents beethovéniens. La vigueur du premier thème - métamorphose du second thème du *Maestoso* - anime tout le mouvement, et est renforcée par l'utilisation très originale de la caisse claire. L'écriture pianistique y est particulièrement beethovénienne : moins polyphonique que dans les mouvements précédents, elle est plus brillante, comme l'attestent les fréquentes gammes, trilles et arpèges. Autre référence à Beethoven, le développement se termine par un *fugato* amenant la réexposition. Les soli de piano, ainsi que la seule cadence parfaitement explicite du concerto, sont quant à eux représentatifs du traitement brahmsien de la partie soliste : toujours au service du discours et de l'émotion, son expressivité est préservée d'une virtuosité purement démonstrative. Après un long développement terminal, l'œuvre se conclut dans une coda triomphale.

L'échec que constitua la création de l'œuvre à Hanovre en 1859 agit durablement sur le compositeur, qui attendit près d'une quarantaine d'années avant de composer son *Concerto pour piano n° 2 en sib majeur opus 83*. L'œuvre, qui mit un demi-siècle avant de s'imposer comme un chef-d'œuvre, fait en réalité preuve d'une conception totalement novatrice du genre concertant. Elle est considérée par les musicologues comme l'apogée du « Sturm und Drang » brahmsien, et par les pianistes comme un des monuments les plus redoutables du répertoire.

Robert Schumann (1810-1856)

Symphonie n° 4 en ré mineur opus 120

Ziemlich langsam - Lebhaft
Romanze : Ziemlich langsam
Scherzo : Lebhaft - Trio
Langsam - Lebhaft - Presto

Le 12 septembre 1840, date du mariage de Robert Schumann et Clara Wieck, marque la fin de trois années où le jeune couple lutta en vain pour obtenir l'approbation paternelle de Friedrich Wieck, le recours en justice permettant enfin l'union. Cette ère nouvelle, irradiée par le bonheur de la vie conjugale, sera pour Schumann extraordinairement prolifique. Après le *lied* cette année-là, l'année 1841 est consacrée à l'orchestre. Dans la foulée de la *Symphonie n° 1* sous-titrée « *Le Printemps* » - élaborée d'un seul trait en quelques jours seulement - et du triptyque pour orchestre *Ouverture, Scherzo et Final*, Schumann conçoit une *Fantaisie Symphonique en ré mineur* qui, réorchestrée dix ans plus tard, deviendra en 1853 la *Quatrième Symphonie*.

Imaginée en avril 1841, écrite au mois de juin, la partition est parachevée fin août pour être offerte à Clara Schumann le 13 septembre, jour de son anniversaire. L'œuvre lui est effectivement dédiée depuis son projet même : « *Ma prochaine symphonie s'appellera Clara* » peut-on lire dans le *Journal* de Schumann de 1841. Si l'intitulé « *Clara-Symphonie* » est vite oublié, c'est qu'il est superflu, la dédicace se trouvant dans le matériau thématique même de l'œuvre, entièrement conçu à partir des lettres du prénom féminin. Cette dédicace, loin d'être une simple signature anecdotique, devient ainsi le principe régissant l'œuvre toute entière.

Pour ce faire, Schumann expérimente une forme « organique », préservant l'unité et la continuité : les mouvements s'enchaînent entre eux sans aucune interruption, et absolument tous les thèmes sont dérivés de la cellule initiale, construite sur le nom de Clara. Schumann précise d'ailleurs dans l'intitulé : « *En un seul mouvement* » , considérant donc les différentes parties comme des sections d'un tout indivisible. L'œuvre procède ainsi d'un déroulement temporel continu, à l'intérieur duquel l'idée initiale (ni « idée fixe » berliozienne, ni « leitmotiv » wagnérien) évolue en de multiples métamorphoses successives - à travers lesquelles elle est souvent méconnaissable tout en ne cessant jamais d'être autre qu'elle-même.

La création de la première version le 6 décembre 1841 à Leipzig laisse le public désespéré, et Breitkopf refuse de publier la partition. C'est sans aucun doute ce qui poussa Schumann à la réorchestrer en 1851, retouchant également quelques éléments formels et structurels. Après sa création le 3 mars 1853 à Düsseldorf, où elle est accueillie avec un enthousiasme qui ne se démentira plus, cette deuxième version est publiée sous le titre *Symphonie n° 4 en ré mineur op 120*, après les parutions des *Deuxième* et *Troisième symphonies*.

La première version est à la fois plus fluide sur le plan formel et plus sobre sur le plan de l'orchestration. Préférée par certains chefs d'orchestre, elle est toujours donnée en concert à l'heure actuelle. La seconde - celle que nous entendons ce soir, plus accomplie, confère à l'œuvre une dimension beaucoup plus grandiose. Ses proportions - dues aux reprises des expositions des *Allegro* et *Vivace* - sont en effet plus importantes, tandis que son orchestration, plus ouvragée, est très enrichie par les vents. La nomenclature reste toutefois la même : en plus de l'orchestre symphonique traditionnellement utilisé depuis Beethoven (bois par deux, quatre cors et deux trompettes, timbales, quintette à cordes) on relève l'utilisation de trois trombones (alto, ténor et basse). Sur le plan formel, les transitions entre introductions lentes et mouvements vifs sont repensées et beaucoup plus efficaces. Enfin de nombreuses précipitations rythmiques concourent, avec les éléments précédemment cités, à décupler le formidable élan qui parcourt l'œuvre.

L'*Introduction* lente énonce le thème initial contenant la cellule génératrice dans un *ré* mineur sombre et sur de longues pédales de dominante. Quatre mesures de transition vers l'*Allegro* propulsent le tempo et amorcent déjà le deuxième thème. Energique, ce mouvement initial expose et développe longuement ses deux thèmes dans une forme sonate classique. La *Romance*, de forme lied, s'ouvre sur une douce ballade modale au climat légendaire. Le sombre thème initial y fait incursion, repris ensuite et transformé dans un solo de violon devenu célèbre. Le robuste *Scherzo-Trio* est un hommage à Beethoven. Tandis que le *Scherzo* métamorphose la Ballade de la *Romance*, le *Trio* varie le solo de violon entendu précédemment. Le mouvement se conclue dans un délitement délicieusement poétique, et son articulation au volet suivant est sûrement l'instant le plus incroyable de l'œuvre. En effet, après la mort progressive du discours et sur les mystérieuses plages harmoniques de l'introduction au *Finale*, on assiste à la lente résurrection simultanée des deux thèmes de l'*Allegro*, le premier aux violons et le second par des appels de cuivres visionnaires, d'une couleur prémalhérienne. Le *Vivace* reprend le schéma de l'*Allegro*, et fonctionnant comme un second développement de celui-ci, achève une forme globale close. Après une fugue rigoureuse, le développement terminal se prolonge en deux codas successives, dont la dernière, en accélération et dans une excitation paroxystique, conclut la symphonie avec une dernière apparition tonitruante des trombones.

Schumann fait ici le lien entre l'héritage beethovénien et une recherche formelle plus novatrice, qui avait d'ailleurs été amorcée par « *La Pastorale* » et la *Neuvième*, dont les derniers mouvements étaient déjà enchaînés. L'architecture reprend bien celle de la symphonie beethovénienne, lisible dans les quatre mouvements consacrés et identifiables (dont le fameux *Scherzo-Trio*), ainsi que dans les introductions lentes aux mouvements vifs. Le langage même est représentatif de cette esthétique, dans l'écriture contrapuntique, les techniques de développements par imitations et marches harmoniques, tout comme la façon de traiter développements terminaux et codas. L'innovation principale est la forme continue, ouvrant la voie à plusieurs générations de compositeurs, de la *Sonate pour piano* de Liszt jusqu'au *Kammerkonzert* de Webern.

Pierre de BUCY