

Récital A. Kontarsky [1995]

Dans les concerts, on a coutume d'exécuter les oeuvres dans leur ordre chronologique, et de progresser du passé jusqu'au présent. Il existe cependant des exceptions: la plus courante consiste à donner en première partie du récital une oeuvre contemporaine, en réservant les «classiques» pour la deuxième partie. Ce choix, cependant, n'est pas dicté par le désir de renverser le cours du temps, ou de porter un nouveau regard sur l'histoire musicale, mais — plus prosaïquement — par la crainte de voir le public désertier le concert durant l'entracte. Le récital d'A. Kontarsky, lui, ne procède pas du tout de cette démarche peureuse. Il ne propose pas une oeuvre «moderne» suivie d'une oeuvre «classique», mais un parcours cohérent et structuré, de la modernité jusqu'au classicisme, en passant par l'époque romantique: bref, un véritable itinéraire du présent au passé. En outre, dans l'oeuvre de chacun des compositeurs joués, le pianiste choisit des pièces rares, ou peu connues, mais puissamment significatives. En remontant ainsi le cours du temps, il nous fait pressentir ce qui, dans la musique, est hors du temps.

Le texte d'E. Barilier, lui, raconte l'histoire d'une existence humaine à la recherche de sa vérité. Son parcours commence dans un désespoir baigné de musique, et finit par la découverte d'une musique capable, peut-être, de faire échapper au désespoir. Cette vie humaine *descend* évidemment le cours du temps. Mais comme toute existence à la recherche de son sens, elle tend également à *remonter* ce cours: avec l'âge, l'individu voudrait retrouver l'innocence des origines. Plus il est éloigné de sa source, et plus il veut y boire. C'est pourquoi le texte et la musique de ce récital vivent la même aventure: ils gravissent le temps.

Bernd Alois Zimmermann écrivit sa *Sarabande*, premier mouvement de la suite *Extemporale*, en 1943, alors qu'il était âgé de vingt-cinq ans. L'année précédente, il suivait encore les cours de Philipp Jarnach, lui-même élève de Busoni. Peut-être sous l'influence indirecte de ce dernier, son

écriture pianistique semble alors fascinée par l'atonalisme, sans cependant jamais s'y installer. On peut entendre chez le jeune Zimmermann l'écho d'autres compositeurs, ou repérer d'autres parentés, notamment avec Bartók. Par endroits, ses oeuvres témoignent d'une concentration et d'une austérité qui rappellent Webern. Mais qu'importent les influences: ce qui prime chez Zimmermann, c'est le besoin violent, déchiré, impérieux, de s'exprimer à tout prix. Le besoin de dire une douleur insupportable, la douleur même d'exister. Cette exigence pathétique domine ses oeuvres de jeunesse, comme elle dominera toute sa vie d'homme et de créateur. Or sa musique, si puissante et si structurée soit-elle, ne guérira jamais tout à fait de ce déchirement premier: Zimmermann s'est donné la mort en 1970.

Paul Hindemith écrit en 1922 la *Suite* pour piano qui porte, en guise de nom, le millésime de cette année. Cette suite, à première vue, relève de ce qu'on pourrait appeler la musique «critique»: le compositeur avait lui-même orné la couverture de la partition d'un dessin à la manière de Georges Grosz, agressif et brutal, évoquant la vie de la grande ville. A première vue, l'oeuvre semble faite de brutalités provocantes et de grandiloquences ironiques; elle caricature les rythmes de jazz et, plus encore, la musique de bastringue ou de music-hall (en particulier les pièces intitulées «Boston», et surtout «Ragtime»). Mais derrière tout cela, on découvre une grande complexité harmonique et rythmique — et brusquement, dans le morceau intitulé «Nachtstück», une méditation tout intérieure, dans une atmosphère désolée et digne, qui rappelle un peu le deuxième mouvement de la *Sonate* pour piano de Bartók. «Nachtstück» fait entendre, dans sa partie médiane, des sons cristallins et lointains, comme si, de la ville grimaçante et bruyante, on ne percevait plus que les cloches légères et nocturnes, à la Debussy. Le ferme attachement d'Hindemith au principe tonal n'empêche pas sa musique de frôler l'atonalisme, ou plutôt d'accéder aux régions étranges de ce qu'on pourrait appeler une tonalité «blanche».

Leoš Janá_ek écrit entre 1901 et 1911 les quinze pièces qui composent *Sur un sentier herbeux*. Cinq d'entre elles avaient d'abord été conçues pour harmonium (l'orgue fut le premier instrument qu'étudia le compositeur). S'il fallait d'un mot caractériser l'ensemble de ces morceaux, qui portent des sous-titres descriptifs, il faudrait peut-être dire: intériorité. Et s'il fallait mentionner un maître dont elles se réclament (ce qui ne préjuge en rien de leur profonde originalité), il faudrait alors nommer Schumann, celui des *Scènes d'enfants*: de cette oeuvre, Janá_ek retrouve la variété

d'atmosphères, mais surtout l'authentique ingénuité, et l'émerveillement devant la vie. Chaque mélodie est une écoute de l'âme par elle-même, mais sans aucun narcissisme. On a l'impression que chaque note est la note «sensible» de cette âme. L'aspect descriptif de ces morceaux («Une feuille emportée», «Bonne nuit», «En pleurs», etc.) n'est que prétexte à l'exploration spirituelle. Cette musique, et c'est sa plus forte originalité, est souterrainement complexe dans ses rythmes, et parfois dans ses harmonies; avec ses suspens, ses ruptures, ses accélérations et ses freinages, elle s'apparente étrangement à un discours *parlé* (en particulier, et presque ironiquement, dans le morceau intitulé «La parole manque»).

Ce qui pourtant rapproche à nouveau Janá_ek de Schumann, mais au niveau le plus profond, c'est, au coeur de ce discours, la menace et la présence de la mort. Dans les trois dernières pièces («Anxiété indicible», «En pleurs» et «La chevêche ne s'est pas envolée» — écrite à la mémoire d'Olga, la fille du compositeur, morte prématurément), les ruptures se font plus nombreuses, sur le plan harmonique comme sur le plan rythmique. On y trouve même ce qui fut le propre du dernier Schumann: ces tournoiements obsessionnels, cette attirance douloureuse pour une seule formule mélodique. En même temps s'y réaffirme ce caractère narratif, cette *parole* musicale, fébrile et douce, hachée et pourtant soutenue, si caractéristique du compositeur tchèque.

Robert Schumann a écrit ses *Gesänge der Frühe* (Chants de l'aube) à la fin de 1853. C'est la dernière oeuvre qu'il put mener à bien avant de sombrer dans la folie. Le titre en est donc extrêmement paradoxal, puisque il devrait s'agir, par excellence, d'une composition tout imprégnée par le sentiment de la nuit qui tombe. Mais, à l'écoute, on se rappelle que le mot de «crépuscule» s'applique au matin comme au soir. Oui, la lumière qui baigne cette oeuvre bouleversante est bel et bien crépusculaire, mais elle l'est si parfaitement que nous ne pouvons plus savoir si nous écoutons le chant de la nuit tombante ou de l'aube naissante. Nous sommes au lieu de passage le plus secret. Dans un lieu, peut-être, où la vie et la mort cessent d'être éprouvées comme des contraires.

C'est sans doute pourquoi les contrastes dynamiques ou rythmiques, dont cette ultime oeuvre de Schumann n'est pas dépourvue, semblent se donner eux-mêmes pour de pures apparences, et se regarder eux-mêmes avec une distance attendrie. Comme si le compositeur nous disait: ne vous y fiez pas, regardez, en transparence, à travers cette musique humaine, et vous entendrez, vous verrez la musique des anges. Le mot de transparence

convient à cette oeuvre insaisissable, et disparue au moment de se faire entendre.

Les trois *Klavierstücke* (D 946) de **Franz Schubert** sont parfois appelés «Impromptus posthumes». Ils n'ont été publiés qu'en 1868, et par les soins de Johannes Brahms. Ils appartiennent à la dernière période créatrice du compositeur, puisqu'ils remontent à mai 1828, six mois avant sa mort. Le miracle mélodique schubertien s'y accomplit dans sa plénitude: chaque thème a le pouvoir d'aller, avec les moyens les plus simples, au plus douloureux de notre sensibilité; et la plus grande ingénuité apparente (comme dans le premier thème de la deuxième pièce) est toute pétrie d'expérience et de malheur humain.

Les deux premières pièces se présentent comme des rondos à deux refrains et trois couplets. Cette forme autorise l'alternance des atmosphères: le passage est constant et nécessaire, de la paix à l'agitation, de l'innocence à l'inquiétude, voire au désespoir. Le rythme pointé qui définit le refrain de la première pièce est le rythme même du coeur agité: du coeur physique, et de l'impatience intérieure. Il en va de même pour les couplets de la deuxième pièce, placés sous le signe de la menace, et d'une angoisse qu'on pourrait presque dire éclatante, n'était le paradoxe. Dans cette deuxième pièce, au contraire de la première, c'est le refrain qui exprime la paix, et les couplets qui donnent le sentiment de l'agitation et de l'angoisse. La troisième pièce adopte une forme simplement ternaire. Sa tonalité d'ensemble est la plus claire de toutes; sa puissance conquérante a pu la faire comparer à telle oeuvre de Beethoven, et sa conclusion sonne presque comme un triomphe. Mais quoi qu'il en soit, le sentiment qui domine est le même dans l'ensemble de ces *Klavierstücke*: celui d'une douleur qu'on affronte.

C'est également dans la dernière année de sa vie que **Mozart** a écrit l'*Adagio* en do majeur KV 617 a. Cette oeuvre devait, semble-t-il, servir de *bis* à l'*Adagio et Rondo* en do majeur KV 617 que l'auteur de la *Flûte enchantée* avait composé pour «Glasharmonica» (harmonica ou orgue de verre), à l'intention de Marianne Kirchgeßner, une virtuose alors âgée de 21 ans. L'instrument dont les sons, effectivement, sont émis par des coupes de cristal à demi plongées dans l'eau, fut inventé par Benjamin Franklin. D'abord rudimentaire, il était dépourvu de touches: l'exécutant effleurait les verres avec les doigts. Cependant, l'«orgue» pour lequel écrivit Mozart était plus élaboré, et disposait d'un clavier.

Sa sonorité, qui s'apparente à celle du célesta, n'en demeure pas

moins spécifique (sans parler de sa tessiture très étroite), et l'on peut se demander s'il est bon de transposer pour piano les notes que Mozart a composées expressément pour un instrument si particulier: le piano ne saurait restituer les timbres grêles et «célestes» de l'harmonica de verre. Mais chez Mozart, la pureté de la musique n'est pas seulement affaire de timbres, et l'extrême simplicité de cette oeuvre ultime, si elle est due aux contraintes de l'instrument choisi, est également, faut-il le dire, une simplicité toute spirituelle, une pureté venue d'ailleurs. La musique est alors vraiment, à la source du temps, l'eau pure qui nous manque.