

Ferruccio Busoni, Georges Enesco

Sonates pour piano et violon

Ferruccio Busoni (1866-1924) et Georges Enesco (1881-1955) sont probablement les deux compositeurs les plus injustement méconnus du XX^e siècle, et pour des raisons comparables : ils furent tous les deux de brillants virtuoses, et leur célébrité d'interprètes a nui à leur réputation de créateurs. Ils furent tous les deux des musiciens inventifs et novateurs, mais n'imposèrent aucun système ni ne fondèrent d'école — or la postérité n'aime pas les inclassables.

Enfin, et ce n'est pas le moindre de leurs points communs, leur œuvre maîtresse, à tous les deux, est un opéra d'une grande beauté et d'une grande ambition, qui exige de l'auditeur autant d'attention que d'ouverture d'esprit : *Doktor Faust* pour Busoni, *Œdipe* pour Enesco. Ces deux opéras, que l'on commence de redécouvrir depuis quelques années, s'enracinent au plus profond de la tradition culturelle, philosophique et littéraire occidentale, pour nous proposer deux méditations déchirantes sur la condition humaine, deux superbes professions de foi dans la liberté de l'homme. Oui, Busoni comme Enesco furent de grands humanistes musiciens, et leurs compositions, magnifiquement singulières, irrécusablement modernes, sont riches de tout le passé musical et artistique européen. Elles sont aussi cultivées qu'audacieuses, et si nous voulons les approcher et les goûter, il nous faut aimer l'audace autant que la culture. Mais alors, elles nous combleront de richesses inépuisables.

Quant aux deux œuvres réunies sur ce disque, elles nous proposent une fascinante symétrie : le pianiste Busoni, puis le violoniste Enesco composent tous deux une sonate pour piano et violon (Enesco, d'ailleurs,

jouera la sonate de Busoni¹). Cela signifie-t-il qu'ils vont faire la part belle, chacun de leur côté, à leur instrument de prédilection ? Disons plutôt qu'ils trouveront l'un et l'autre, et chacun à leur manière, un équilibre original entre les instruments.

*

C'est en 1898, à l'âge de 32 ans, que Ferruccio Busoni écrit sa *Deuxième Sonate pour piano et violon en mi mineur, opus 36a*. Elle est d'un seul tenant, même si l'on peut y distinguer trois mouvements : le premier est lent, méditatif, chantant. Le deuxième est un *Presto* endiablé ; et le troisième, une suite de variations sur un choral de Bach (*Wie wohl ist mir O Freund der Seele*).

D'ailleurs, cette sonate est tout entière placée sous le signe des trois grands « B » : Bach, Beethoven et Brahms. La présence de Beethoven y est un peu moins manifeste que celle de Bach, mais bien réelle cependant : Busoni a choisi pour son œuvre une structure qui reproduit celle de la sonate opus 109 du maître de Bonn. Quant à Brahms, sa couleur et sa somptuosité sonores imprègnent toute la partie de piano. Mais ces diverses références, qui montrent à quel point Busoni portait en lui la musique du passé, ne sont jamais serviles, jamais plaquées, jamais stérilisantes. Elles stimulent au contraire la créativité du compositeur. Le souvenir est riche d'avenir.

Il en va de même pour les références internes à l'œuvre, qui sont aussi complexes que subtiles : la *Sonate opus 36a* s'ouvre et se ferme sur un « motto » de quatre accords, au piano. Or, dans ce motto initial qui semble de prime abord étranger au reste de l'œuvre, on a pu reconnaître

¹ Cf. A. Cophignon, *Enesco*, Fayard, 2006, p. 281.

une mystérieuse contraction du thème du choral de Bach.² De son côté, le thème du *Presto* est une transformation de l'élément central du premier mouvement (*Poco con moto, assai deciso*), tandis que l'*Andante piuttosto grave* qui introduit le choral du troisième mouvement réapparaît pour annoncer la conclusion de l'œuvre tout entière. Le choral lui-même, avant son apparition explicite au piano, est secrètement annoncé par le violon³... Toutes ces réminiscences ou ces anticipations, comme les références aux trois grands « B », constituent le socle puissant, infrangible, sur lequel s'élève l'œuvre puissamment originale de Busoni.

Un autre aspect remarquable de cette sonate, c'est la nature de l'équilibre que le compositeur réalise entre la partie pianistique, très chargée, et la partie de violon, plus légère et plus chantante. On pourrait comparer le piano à la terre, riche et féconde ; et le violon, lui, serait l'air, sinon le ciel... Dans le premier mouvement, lorsque le piano plonge dans la pénombre, le violon reste dans la lumière, et lorsque nous croyons nous perdre dans l'excès de la richesse pianistique, dans les dédales harmoniques et la somptuosité des accords, le violon continue de tracer pour nous le chemin.

Dans le *Presto* central, mélange de furia brahmsienne et d'humour italien, les instruments sont tous deux saisis par le même élan vital, ascensionnel ; ils sont spirituellement à l'unisson. Et dans la dernière partie, vaste et grave, souvent étrange, le violon retrouve son rôle de guide aérien, jusqu'au surgissement du choral de Bach, que les deux instruments traitent en un dialogue émouvant et recueilli. Puis ils s'engagent ensemble dans le dédale des variations, qui sont parfois d'une énergie et d'une violence beethovéniennes, parfois d'une douceur surprenante, et toujours d'une inventivité splendide.

² Cf. Sergio Sablich, *Busoni*, Edizioni di Torino, 1982, p. 156.

³ Aux mesures 324 et 325.

La conclusion, *adagio quasi sacro*, reprend le motto initial, et nous ramène donc au commencement de la sonate. Mais nous le savons désormais : ces quatre accords, si sobres, sont la clé d'un très riche et chatoyant trésor. Rien n'est plus créateur que la mémoire.

*

La *Troisième Sonate pour violon et piano* « dans le caractère populaire roumain », de Georges Enesco, date de 1926. Comme Busoni se souvenait des trois grands « B », Enesco se souvient de la musique folklorique de son enfance. Mais son souvenir, à lui aussi, est puissamment créateur. Car il n'est pas question de citer ou d'orner simplement la musique populaire. Le compositeur va la recréer, la transfigurer. Sa sonate, d'une prodigieuse subtilité, d'une infinie richesse, d'une douloureuse sensibilité, est tout entière un souvenir de l'enfance et du pays natal, magnifié par la mémoire et la nostalgie de l'adulte. Elle accomplit le miracle de nous offrir, à force de complexité maîtrisée, d'audace novatrice et de recherche subtile, la fraîcheur, l'immédiateté, la pure intensité du souvenir.

Quelle œuvre génialement paradoxale ! À l'entendre, on jurerait une improvisation fantastique, totalement libre, débridée, rhapsodique. Mais si l'on commence de l'approcher, et si l'on considère la partition, l'extrême liberté de cette musique nous apparaît comme le fruit d'une rigueur non moins extrême. Le compositeur est vraiment parvenu, comme le voulait Rimbaud, à « fixer des vertiges ».

Car tout est vertige, dans cette sonate. Tout nous déroute et nous émerveille. Les hauteurs des sons, par exemple : elles ne sont plus réparties en tons et demi-tons, selon les notes de la gamme. Enesco les subdivise en quarts de tons ; mais cela ne suffit pas encore : il tisse, grâce

au *glissando* du violon, un parfait continuum des fréquences, une étoffe sans couture. Même raffinement, mêmes nuances impalpables dans les rythmes, complexes, intriqués, irrationnels (5 notes contre 3 ou contre 4, 7 contre 20...). Les timbres, à leur tour, sont si subtilement différenciés qu'ils trompent notre oreille : le violon, en jouant sur les harmoniques, le *non vibrato*, le *sul ponticello*, devient une flûte de berger roumain, quand ses gémissements ne sont pas ceux d'une voix humaine, ou son chant, celui d'un oiseau. Et le piano, frappant d'étranges et brusques accords en *clusters*, se transforme en cymbalon. Les thèmes, enfin, sont insaisissables, arachnéens, toujours neufs et toujours recommencés, tour à tour épanouis et lovés sur eux-mêmes ; ainsi la musique est-elle à la fois vibrante et suspendue, immobile et palpitante.

*

Enesco, cependant, respecte la forme-sonate, et propose trois mouvements bien distincts (*moderato*, *andante*, *allegro*). Les premières mesures du premier mouvement semblent prolonger le mystère de *L'Après-midi d'un faune* de Debussy. C'est un dialogue méditatif entre les deux instruments, qui s'écoutent l'un l'autre, comme il en va dans les improvisations. Le dialogue s'anime, devient dansant, puis à nouveau méditatif, bientôt plaintif. On dirait que le principe secret de ce mouvement, c'est l'alternance de la douceur et de la douleur, l'une contenant l'autre, puis la laissant s'épancher pour finalement s'apaiser, ou plutôt s'éloigner.

Le deuxième mouvement pourrait être placé sous le signe d'une autre alternance : entre le temps immobile et le temps déchaîné. Après un énigmatique sur-place, le piano répétant sans cesse les mêmes notes et le violon jouant sur des harmoniques lointaines, on se retrouve, sans savoir

comment, dans une danse endiablée ; et les deux instruments, devenus fous, déchirent tout l'espace sonore avec une saisissante violence, avant de redescendre progressivement dans un silence apaisé, épuré.

Le début du dernier mouvement, avec son rythme carré de danse populaire, nous dépayse moins. Mais bientôt, voilà que tout se métamorphose à nouveau, et qu'on retrouve l'improvisation heurtée, les coups de boutoir, les déchirements des deux premiers mouvements (la partition porte alors les indications *stridente, selvaggiamente, tutta la forza*). Cette fois, rien ne s'apaisera, tout finira dans un véritable écartèlement sonore, un martèlement, un grondement de la plus extrême violence, dans les registres les plus graves.

La douleur a prévalu sur la douceur. Mais cette conclusion ne fait pas oublier le chantant et merveilleux mystère qui baigne l'œuvre, et qui demeure, malgré tout, dans notre souvenir. Marcel Proust, après avoir entendu Georges Enesco, évoqua dans une lettre « les pépiements douloureux de son violon, les gémissants appels, [qui] répondaient au piano comme d'un arbre, comme d'une feuillée mystérieuse »⁴. Or, Enesco ne jouait pas alors sa propre sonate, mais la sonate de Franck ! Dans le seul jeu de l'interprète, Proust avait pressenti le génie du créateur, qui chante la souffrance et le mystère, et nous offre un chef-d'œuvre d'enfance perdue, de temps retrouvé.

*

⁴ Cf. Marcel Proust, Lettre à Antoine Bibesco du 19 avril 1913, citée in A. Cophignon, *Enesco cit.*, p. 119.