

EDVARD GRIEG, TROIS SONATES POUR VIOLON ET PIANO

Alors qu'il n'avait plus que sept ans à vivre, Edvard Grieg donna un récital à Copenhague, en compagnie de la violoniste Wilma Neruda. Au programme, ses trois sonates pour violon et piano. C'était en janvier 1900. Une date propice aux bilans : après ce concert d'ouverture du siècle nouveau, Grieg estima que ses trois sonates formaient une trilogie. En les jouant, il avait revécu trois périodes de sa vie. Dans la première, écrivit-il en substance, j'étais naïf mais plein d'idées ; dans la deuxième, je suis devenu « nationaliste ». Dans la troisième, je crois avoir atteint l'universel.

Grieg relevait donc les singularités de chacune de ses sonates. Mais aujourd'hui, ce qui nous frappe, ce sont d'abord leurs ressemblances. De l'une à l'autre, le temps ne semble guère avoir passé. Ces œuvres se ressemblent comme trois soeurs, unies par la joie de chanter : toutes trois, elles dégagent un parfum mélodique délicat et prenant, que les années n'ont pas éventé.

*

Ce qui poussa le jeune compositeur, âgé de 22 ans seulement, à composer la **Sonate n° 1** (en fa majeur, opus 8), c'est son amitié avec le violoniste norvégien Ole Bull, qu'il connaissait depuis l'adolescence, et auprès duquel il avait passé tout l'été 1864, à jouer de la musique de chambre. Cette sonate, créée à Leipzig en novembre 1865, et bientôt surnommée « le Printemps », garde encore des traces de l'influence des grands compositeurs romantiques, et singulièrement celle de Schumann. Grieg n'y est donc pas encore tout à fait lui-même.

Mais son sens mélodique se manifeste déjà de manière éclatante.

Le premier thème du premier mouvement, *allegro*, hésite entre la bonhomie et la grâce, avant que n'intervienne un *andante* d'abord méditatif et mélancolique, puis franchement tourmenté, avec des moments d'une rudesse presque beethovénienne. Il est remarquable, cependant, que ces motifs si contrastés soient issus d'une même cellule mélodique. Puis c'est la reprise littérale du premier thème, avant une conclusion qui renoue avec l'andante méditatif.

Le deuxième mouvement est une danse populaire, en la mineur, sous forme de thème et variations, très simple, mais subtilement envoûtante. Le trio, en majeur, présente un caractère de danse paysanne encore bien plus accentué, l'instrument à cordes imitant le *Hardanger*, violon norvégien qui peut avoir huit à neuf cordes, dont quatre ou cinq cordes « sympathiques » : elles vibrent par résonance, sans que l'archet les touche. Par contraste avec cet épisode vigoureux, concret, joyeux, le retour du thème en mineur, qui pourtant est le même qu'au début du mouvement, apparaît grave et presque triste.

Le troisième mouvement, rhapsodique, échevelé, plein d'effusion, apparaît presque improvisé. L'intervention d'un passage fugué surprend dans ce contexte : rien de moins improvisé qu'une fugue. Pourtant, il ne s'agit pas pour Grieg de se soumettre brusquement au joug d'une forme académique, aussi éloignée que possible de son génie. Non, l'allusion n'est qu'humoristique. Ce jeu sur la fugue est d'ailleurs vite abandonné, pour laisser de nouveau libre cours à la rhapsodie. Les deux instruments ne cessent de s'interpeller et de se répondre avec alacrité. C'est peut-être cette liberté « rhapsodique » et généreuse qui a séduit Franz Liszt, admirateur de l'opus 3.

*

La **Sonate n° 2** (en sol majeur, opus 13) fut composée en 1867. C'est donc également une œuvre de jeunesse. Mais durant les deux ans qui la séparent de son aînée, Grieg a vécu plusieurs événements majeurs : d'abord son mariage avec une cantatrice (qui d'ailleurs n'était autre que sa cousine Nina). La conséquence musicale de ce mariage sera la composition d'innombrables mélodies pour soprano, sur des textes de poètes norvégiens. Jusqu'alors, le jeune compositeur, déférent à la grande tradition romantique, consacrait ses lieder à des poètes allemands. En épousant Nina, il épousait aussi la culture de son pays. Du moins achevait-il de célébrer ses noces avec elle. L'initiateur de la rencontre avait été l'un de ses amis d'adolescence, le compositeur Rikard Nordraak, auteur de l'hymne norvégien. Atteint de tuberculose, Nordraak mourut à 24 ans. Mais Grieg n'aura de cesse d'honorer sa mémoire. « Par lui et seulement par lui j'ouvris vraiment les yeux », écrira-t-il. Et désormais, il portera bien haut le flambeau de la musique de son pays.

L'opus 13 est parfois surnommé « sonate nationale », et l'on a vu que Grieg lui-même la qualifiait de « nationaliste ». Mais ce nationalisme-là n'a rien d'étroit ni d'agressif. Il consiste tout bonnement à évoquer des rythmes de danses ou des thèmes populaires norvégiens. De surcroît, les différents folklores d'Europe possèdent suffisamment de traits communs pour que ces rythmes et ces tournures mélodiques ne nous emprisonnent pas en Norvège. Les spécialistes répartissent volontiers la musique populaire européenne en trois grandes zones. La Norvège se rattache à la zone septentrionale-orientale, assez vaste pour comprendre également l'Italie du nord, la Hongrie ou les pays slaves. À l'intérieur de cette zone, on distingue bien sûr les traditions nordiques des traditions slaves. Mais il

n'empêche qu'ici ou là, Grieg paraît avoir puisé à des sources bien proches de celles qui inspirèrent le Tchèque Antonin Dvořák. D'ailleurs, le compositeur de *Peer Gynt* vouait à celui du *Trio Dumky* une admiration profonde, et lui rendit à sa mort un hommage très ému. En outre, la violoniste avec laquelle il joua souvent ses sonates « norvégiennes », Wilma Neruda, était tchèque. Les musiques populaires d'Europe, décidément, sont sœurs, ne serait-ce que par la mélancolie.

Le premier mouvement de la deuxième Sonate commence par une introduction *lento doloroso*, très libre, où le piano et le violon s'expriment tour à tour, puis ensemble, sur un ton pathétique. Mais le ciel s'éclaircit, et c'est un *allegro vivace*, frais et joyeux, auquel va s'adjoindre un deuxième motif, *tranquillo*, tendre et balancé. Tout le mouvement, qui combine ces deux thèmes, est porté par un grand élan, même dans ses moments sombres, et l'on pourrait dire, au risque du paradoxe, qu'il est placé tout entier sous le signe d'une joyeuse inquiétude.

Le deuxième mouvement, *allegretto tranquillo*, propose un magnifique thème *cantabile*, d'abord au piano, puis au violon, thème qui va connaître diverses variations, souvent très animées, pour ne pas dire agitées. Un épisode central en majeur retrouve la sérénité perdue, sérénité qui se crispe un instant, se perd et se reconquiert dans un triple pianissimo. Puis c'est le retour du motif initial, avant une coda étrange, un peu égarée, où le violon se souvient des toutes premières mesures de la sonate, et de leur déclamation pathétique.

Le troisième mouvement, *allegro animato*, est construit sur un thème populaire, dont le rythme à trois temps semble imiter, non sans ironie, une valse de salon. Des motifs secondaires viennent enrichir le morceau, mais sans que l'on quitte jamais une atmosphère d'allégresse, tour à tour robuste et souriante.

*

Près de vingt ans se passent avant que Grieg n'écrive sa **Sonate n° 3** (en do mineur, opus 45). L'œuvre, en effet, date de 1886, et fut créée l'année suivante. Alors qu'il avait composé les deux sonates précédentes en quelques semaines, Grieg travailla celle-ci durant de longs mois.

Le premier mouvement s'ouvre sur un thème puissant, tragique, presque sauvage. D'abord haché, il devient plus lié, très lyrique, sans perdre de son intensité. Un deuxième motif, *cantabile*, aux allures de musique folklorique, apporte un peu d'apaisement, mais il est bientôt troublé par un rythme sourdement syncopé, et comme contaminé par l'inquiétude du premier thème. Après un moment de calme inquiétant, le motif initial revient dans toute sa violence.

Le deuxième mouvement énonce longuement son thème lyrique au piano seul, puis c'est au tour du violon de chanter, exprimant plus puissamment encore l'intensité de cette mélodie, dont la beauté menace de tomber dans le sentimentalisme. On songe alors à la description quelque peu cruelle que Debussy donna des mélodies de Grieg : « Sur un lac, une fleur de nénuphar, fatiguée d'être regardée par la lune ». Mais bien vite, une variante plus animée, évoquant un air de danse norvégienne, éloigne la menace de langueur, et donne à la musique une énergie nouvelle. À vrai dire, ce mouvement tout entier est un lied : on jurerait que le violon parle, et qu'il récite un poème de tendresse, de douleur et d'extase. On se souvient alors que Grieg, époux d'une soprano, a donné le meilleur de lui-même en magnifiant par des mélodies les poètes de sa patrie.

Le troisième mouvement est d'essence rythmique, autant que le deuxième était d'essence mélodique. Il est tout entier soulevé par un infatigable élan. Son premier motif est une folle danse en

do mineur – une sorte de tarentelle nordique. Son second motif redonne au chant droit de cité, et sa grave mélodie rappelle aussi bien le tragique du mouvement initial que le lyrisme du mouvement médian. Cependant, c'est comme si les instrumentistes, durant cette séquence, reprenaient des forces pour mieux recommencer leur danse initiale. Celle-ci, plus déchaînée que jamais, débouche une deuxième fois sur le motif mélodique, le piano tressant pour le violon des guirlandes d'arpèges. Puis c'est le presto final, qui fait triompher puissamment et sans complexe la tonalité de do majeur.

Contrairement à la précédente, cette sonate ne fait aucun emprunt direct au folklore norvégien. Mais lorsqu'on entend cette œuvre, et, *a fortiori*, les deux sonates qui la précèdent, on acquiert la conviction que le génie de leur auteur est profondément apparenté à celui de la musique populaire. Si cette musique-là n'avait pas existé, Grieg l'aurait inventée : car en dépit de tous ses raffinements harmoniques, son écriture est essentiellement simple et directe. Elle répugne à toute abstraction, à toute intellectualité, à toute complexité savante. D'une telle ingénuité, on peut sourire, comme l'a fait Debussy. Mais d'un sourire ému.