

SCHUMANN-TCHAIKOVSKI-GULDA

Schumann

Le *Concerto pour violoncelle et orchestre en la mineur*, opus 129, date du mois d'octobre 1850. L'œuvre est destinée au violoncelle solo de l'orchestre de Düsseldorf. Robert et Clara se sont installés dans cette ville au début du mois de septembre. Leur appartement donne sur une rue fort bruyante, où gémit un orgue de barbarie. Mais Robert parvient quand même à composer avec entrain, et même avec allégresse : il achève ce Concerto en moins de deux semaines.

Pourtant, sa propre hâte l'inquiète. Pressentant la maladie mentale et la nuit spirituelle qui vont bientôt l'envahir, il espère « créer tant qu'il fait encore jour ». C'est en effet durant les années 1850 et 1851 que le compositeur commence d'être hanté par des hallucinations auditives : des voix atroces, accusatrices, qui cherchent à l'entraîner en enfer. Il ne peut y échapper, et sombre dans l'angoisse et la terreur. À la suite d'une de ses crises, Clara Schumann écrira : « Je n'oublierai jamais son regard, je souffrais avec lui les plus cruels tourments. Après une demi-heure environ, il se calma et dit que les *voix amicales* se faisaient de nouveau entendre, et lui rendaient courage. Les médecins le mirent au lit, et quelques heures passèrent ainsi, puis il se leva de nouveau et corrigea son *Concerto pour violoncelle* ; il espérait, par là, être délivré de l'incessant bruit des voix ».

C'est donc vers ce *Concerto* que Schumann se tourne quand il entrevoit la délivrance ! Comme si cette musique pouvait, mieux qu'une autre, contribuer à son salut. On sait à quel point le piano fut le confident du compositeur ; l'expression la plus intime, la plus nue, de sa subjectivité — donc, le plus souvent, de sa douleur. Dès lors, il n'est pas interdit de penser que s'il choisit d'écrire pour le violoncelle, en ce mois d'octobre 1850, ce fut pour s'arracher à cette subjectivité souffrante, et prendre distance à l'égard de son drame personnel. Chaleureux comme une voix humaine, mais libre de toute parole, le

violoncelle lui permettait de chanter sans effroi, avec la voix d'un autre. De chanter aussi passionnément qu'au piano, sans doute, mais d'une passion moins douloureuse, moins consumante. Qui sait même si ce violoncelle n'annonçait pas, dans son esprit déjà fragile, les *voix amicales* qui seules parviendraient à réduire au silence les voix infernales ? En retournant, après une crise, à la partition du *Concerto en la mineur*, Schumann écoutait et prolongeait le discours bienfaisant de ces voix salvatrices. Le violoncelle, il le sentait, ne lui voulait aucun mal.

Et c'est vrai que ce concerto passionné, expansif, aux mélodies superbes, tient le malheur à distance, et ne cède jamais à la dépression. Ses trois mouvements sont d'un seul tenant, d'un seul souffle. Le **premier mouvement** déploie sa mélodie en un grand élan toujours repris, jamais cassé. Ce thème splendide connaît-il un « développement », au sens technique du terme ? Et le second thème, plus syncopé, qui succède au premier, contraste-t-il vraiment avec lui ? On a plutôt l'impression que la grande mélodie initiale est sans cesse regardée sous un angle nouveau, révélée dans une lumière nouvelle. Que Schumann la découvre inépuisable, et que cette découverte le rend heureux. À la fin, les mesures introductives de l'orchestre réapparaissent comme une ombre délicate, et voici que s'élève le **deuxième mouvement**, calme et contemplatif. Un passage en doubles cordes, où l'instrument paraît se refléter en lui-même, redouble littéralement la beauté paisible de cette méditation. Puis le thème principal du premier mouvement réapparaît encore, saisi d'une agitation qui pourrait devenir inquiétante. Mais c'est pour mieux déboucher sur la joie résolue du **troisième mouvement**, où ne cesseront de se faire entendre des échos, des souvenirs du premier. La conclusion, brillante, semble un moment s'égarer quelque peu, comme si Schumann hésitait sur la voie à suivre, et craignait de se perdre. Mais l'œuvre retrouve le chemin de l'allégresse. Il le faut : la voix du violoncelle ne doit-elle pas imposer silence à la folie, et chanter comme la plus précieuse des *voix amicales* ?

*

Tchaïkovski

Les *Variations sur un thème rococo pour violoncelle et orchestre*, opus 33, furent créées en novembre 1877 à Moscou. Cette œuvre, comme son titre l'indique, est censée rendre hommage à la musique du XVIII^e siècle ; à Mozart en particulier. Mais dès la première mesure, on entend du Tchaïkovski tout pur : la courbe mélodique, l'harmonisation, le choix des timbres, tout porte sa signature, tout respire son lyrisme si particulier, souvent menacé de mièvrerie, presque toujours sauvé par l'élégance. À vrai dire, ce qui fait le charme de cette partition, c'est qu'on n'y entend pas Mozart, mais bien la nostalgie de Mozart.

L'orchestre commence par poser une douce question trois fois répétée, suivie d'un appel méditatif du cor. Et le violoncelle énonce le thème, aimable à souhait, presque rustique en sa simplicité, mais plein d'affection. L'orchestre lui répond par un contre-chant des vents, comme des oiseaux font signe au promeneur de la forêt.

La **première** variation, malgré ses triolets de doubles croches, ne donne pas le sentiment d'une accélération. C'est une sage et calme broderie. Dans la **deuxième** variation, plus agitée, le thème s'énonce en triples croches vigoureuses, presque agressives. Et cette agitation nouvelle débouche sur une cadence virtuose.

La **troisième** variation, très lyrique, propose un beau dialogue entre le violoncelle et la flûte. Sa conclusion *morendo*, avec la répétition obsessionnelle d'une même note grave, rappelle l'atmosphère des œuvres les plus tragiques de Tchaïkovsky, notamment le mouvement lent de sa cinquième symphonie.

La **quatrième** variation retourne à la virtuosité, et nous prend dans le vertige d'un mouvement perpétuel. Les **cinquième** et **sixième** variations sont résolument humoristiques. La cinquième est prise d'un déhanchement comique. On imagine un clown pataud,

mais dont les maladresses calculées sont une preuve de maîtrise. La sixième variation, avec ses mélodies de trilles, ses arrêts brusques, ses suspensions effarées, nous montre le visage même du clown, infiniment mobile, capable de toutes les métamorphoses.

Avec la **septième** variation, le décor change. Nous sommes dans une valse lente. Le don mélodique de Tchaïkovski, une fois de plus, nous laisse admiratifs et désarmés. La musique est d'une sentimentalité certaine, mais on cède à son charme. La valse s'éteint dans les aigus, pianissimo, comme si le violoncelle se perdait dans le ciel où sourient les anges de la petite enfance.

La **huitième** et dernière variation nous fait retomber sur terre. Sa virtuosité endiablée était attendue, trop attendue. Mais là encore, on finit par applaudir l'exploit d'un compositeur qui a l'audace de vouloir plaire, au prix d'écrire une musique assurément facile, mais que Mozart, tout bien pesé, n'aurait pas méprisée¹.

*

Gulda

Le *Concerto pour violoncelle et ensemble de cuivres* de Friedrich Gulda a été composé en 1980, et fut créé l'année suivante par le violoncelliste Heinrich Schiff. À l'écoute des premières mesures, l'auditeur se demande s'il n'assiste pas à l'un des fameux concerts parodiques de Hoffnung plutôt qu'à un concerto « sérieux ». Question plus délicate et plus complexe qu'il n'y paraît : dans cette musique, la dimension comique est évidente. Mais pour autant, s'agit-il uniquement de nous faire rire ? Certainement pas : on sent très vite que cette œuvre d'humour est également, et d'abord, une œuvre d'amour. Amour des rythmes simples, du folklore authentique, des mélodies naïves, de la sève populaire. Gulda lui-même n'a cessé

¹ Le violoncelliste Wilhelm Fitzenhagen, dédicataire de l'œuvre, a modifié la succession des variations, et les a placées dans l'ordre suivant : 1, 2, 7, 5, 6, 3, 4, coda (la huitième variation disparaît). Cet ordre, aujourd'hui encore, est assez souvent choisi par les interprètes.

de protester de sa sincérité, et d'affirmer que sa musique n'était pas synonyme de farce ni de moquerie.

Le **premier mouvement** fait alterner des séquences de pseudo-jazz, au rythme balancé, avec une tendre mélodie dans le style populaire autrichien. Ces deux univers contrastent violemment. Pourtant, ils ont en commun la joie mélodique. On est tenté de dire : la foi mélodique. Si l'on sourit, c'est avec plus d'attendrissement que d'ironie.

Le **deuxième mouvement**, avec ses appels de cor, nous conduit au cœur des Alpes autrichiennes. Un deuxième thème, sorte de ländler sautillant et candide, viendra dialoguer avec le premier, mais sans modifier en profondeur une atmosphère résolument sentimentale. À nouveau, l'auditeur hésite : faut-il en rire, ou faut-il se laisser aller sans résistance à l'émotion de cet épanchement candide ?

Le **troisième mouvement** propose un long solo, grave, tendu, presque tragique, du violoncelliste. Assurément, le comique n'est pas ici de mise, ni la parodie.

Le **quatrième mouvement**, cependant, renouvelle nos interrogations : il commence dans une atmosphère schubertienne, puis nous glissons insensiblement dans des temps plus anciens : une pavane du XVII^e siècle, peut-être ? À moins qu'il ne faille remonter plus haut encore ? Ces harmonies et ces timbres nous conduisent dans un château du Moyen-Âge, où le troubadour chante sur des accords de luth (la guitare de l'orchestre). Mais où donc sommes-nous ?

Le **cinquième** et dernier mouvement, *alla marcia*, nous jette, lui, au cœur d'une fête de village où s'escrime une fanfare d'amateurs aux flonflons redoutables. Un deuxième thème, au violoncelle, évoque une chanson sentimentale. Nouveaux éclats de fanfare, avant que le violoncelle ne se mette tout entier, sans remords, au service du folklore tyrolien. Mais ce n'est pas fini : le thème jazzifiant du premier mouvement cherche à ressurgir ; il y parvient presque, avant

d'être réabsorbé dans un ländler endiablé. Tout s'achève en apothéose de fête villageoise.

Nous nous rendons à l'évidence : ce Concerto n'est pas parodique mais nostalgique (et sur ce point, il rejoint les *Variations rococo* de Tchaïkovski). Bien plus qu'une plaisanterie musicale, c'est une déclaration d'amour à la musique ancienne, à la musique populaire, au jazz, à Mozart, à Schubert. Et pour atteindre l'être aimé, quoi de mieux que de s'identifier à lui ?