

Auterpe (la revue musicale)

N° 27 > Septembre 2015

Danièle PISTONE

La musicologie : un présent porteur d'avenir

Philippe MALHAIRE

Entretien avec Jean-Paul Holstein

David CHRISTOFFEL

Musique classique et radio publique à l'heure du 2.0

Jean-Paul HOLSTEIN

Jolivet, un Beethoven à la française

Jean-Pierre ARMENGAUD

Henri Dutilleux : les chemins de l'intérieur

Anthony GIRARD

La sonate selon Valéry Arzoumanov (3/3)



Les Amis de la musique française



Prix unitaire : 9€

Les Amis de la musique française

1, rue des Deux-Ponts
08000 Charleville-Mézières
euterpe.larevuemusical@gmail.com
www.amf-euterpe.fr

Impression

Valblor Groupe Graphique – F-67 Illkirch
ISSN : 2101-3691

La sonate selon Valéry Arzoumanov (3/3)

Anthony GIRARD

La Sonate n° 11

Allons plus loin, et abordons à présent, comme nous l'avions annoncé, la *Sonate* n° 11. Elle est construite en deux mouvements, d'une certaine envergure (onze puis sept minutes). Cette forme affirme d'emblée son originalité par rapport aux deux sonates précédentes, élaborées autour d'un mouvement central porteur d'un centre de gravité émotionnel. La tonalité initiale est *fa* mineur, mais l'œuvre se conclut en *si*, majeur, dans un éthos relativement lumineux. Pourtant, ce n'est pas pour sa coloration tragique que le compositeur semble avoir choisi *fa* mineur : son thème A initial, expressif et intimiste, est noté *calme, nostalgique*.

Calmes, nostalgiques
♩ = 72 $\frac{9}{4}$ (5+4)

Exemple 1 – *Sonate* n° 11 — 1^{er} mouvement, mes. 1-6

► C'est un thème chantant qui bénéficie d'une structure métrique à la fois spacieuse et irrégulière : $\frac{9}{4}$ (5+4 ou 4+5). Le langage est tonal, teinté de modalité, de chromatismes : une tonalité traditionnelle où les rapports fonctionnels ont conservé tout leur pouvoir expressif, notamment IV et III. Cette première phrase de A (mes. 1 à 6) est particulièrement longue : cela donne déjà une idée des proportions du mouvement dans son ensemble.

Comme très souvent dans les sonates de Valéry Arzoumanov, cette première proposition thématique est suivie de son commentaire confié à la main gauche (mes. 7). L'occasion pour l'autre main de dessiner des contrechants en accords parallèles, subtilement phrasés. La troisième phrase de A est caractérisée par un nouveau motif, en doubles croches. *Plus fluide*, note le compositeur, et l'on est heureux de retrouver sous sa plume ce mot si approprié.

Exemple 2 – *Sonate* n° 11 — 1^{er} mouvement, mes. 11-12

► Canevas harmonique proche de la première phrase de A (voir exemple 1), avec sa désinence adoucie par le V^{ème} degré modal.

Plus fluide
a tempo $\frac{8}{4}$ (4+4)

La phrase qui suit n'apparaît pas comme un thème nouveau, sinon par son contraste tonal, *mi* mineur s'enchaînant soudainement à *fa* mineur, une modulation émotionnelle comme les aimait tant Schubert. Il s'agit d'une transition qui amène un nouveau thème, situé, lui, au demi-ton supérieur du ton principal : *sol*, majeur. Mais avec cette modulation intermédiaire en *mi* mineur, inutile de chercher à percevoir, sinon à grande échelle, un rapport napolitain ! Là n'est pas l'essentiel : remarquons plutôt combien la texture s'est allégée, en se déplaçant vers le registre aigu. Ce n'est plus *fluide* mais *limpide*, nuance subtile qui met aussi en valeur la luminosité de ce thème B, qui servira de conclusion à l'exposition, une conclusion à mi-voix où le chant reste suspendu dans le silence.

Exemple 3 – *Sonate n° 11* — 1^{er} mouvement, mes. 21-26

► Les mesures 21 et 22 sont seulement introductives : voyez combien le I^{er} degré de *sol*_♭ majeur se trouve irisé de chromatismes de passage, à la main gauche. Un chant d'essence populaire mais d'une certaine fragilité, comme s'il venait de très loin, débute mes. 23 dans l'aigu, et suit un parcours tonal traditionnel I-IV-V-VI, suivi d'un emprunt au II^{ème} degré : c'est au moment de revenir au ton principal que l'harmonie s'efface pour créer une sensation de suspension mystérieuse. Ici aussi, notez la richesse des contrechants.

Le développement offre alors un contraste presque brutal, et déploie soudainement une *force désespérée*. Écriture lourde, scandée, délibérément théâtrale. Très naturellement, elle se déploie dans une nuance croissante :

Exemple 4 – *Sonate n° 11* — 1^{er} mouvement, mes. 27-28

► Passage véritablement « russe » par son chromatisme directionnel et la persistance des notes pédales. Le ton de *la* mineur offre un contraste saisissant avec la section précédente (Exemple 3).

La séquence qui suit n'est guère plus complaisante, et doit être jouée *sauvagement*. En privilégiant des dispositions pianistiques quasi orchestrales, où la polyphonie est amplifiée par des doublures à deux octaves d'intervalle, le discours, d'une rhétorique dramatique implacable, n'a pas d'autre issue que de s'élever vers un nouveau sommet d'intensité. Et là, comme souvent dans la musique d'Arzoumanov, nous ne parvenons pas à une victoire, à une apothéose, et la musique se rompt sur un *piano subito* quelque peu désenchanté (*amer*, indique le compositeur). Par cet effort émotionnel, le compositeur parvient à une victoire paradoxale qui lui ouvre les portes du monde surnaturel : la musique devient irréelle, presque transparente (*de loin, cristallin*), même si subsistent des traces d'inquiétude, de fébrilité, à travers les chromatismes phrasés de deux en deux. Quoiqu'il en soit, une porte s'est entrouverte sur un monde inconnu, que le compositeur traverse sans chercher à le comprendre, à le maîtriser. *Étrange*, note-t-il succinctement au-dessus de la portée (mes. 49) comme pour témoigner de sa propre stupeur ! [Exemple 5]

Le discours reste agité et ne nous conduit pas vers des régions plus claires. Au contraire, la texture s'épaissit dans le passage qui suit (*sombre*) qui, de nouveau, va se hisser vers un climax, particulièrement épais, souligné par cette indication semblable à un oxymore : *avec un élan lourd*. Là aussi, les dispositions pianistiques reflètent une ambition sonore qui évoque le grand orchestre, traité dans sa pleine puissance. Une puissance exagérée et inutile ? C'est ce que semble dire le nouveau thème qui apparaît alors, dans une texture translucide. *Naïvement, sans défense*, note Valéry Arzoumanov, comme s'il retrouvait à ce moment tous ses esprits et qu'il semblait comme désarmé par l'amplitude qu'il a lui-même orchestrée. [Exemple 6]

poco rit. *de loin, cristallin*
Poco meno mosso ♩ = 54

43 *pp*

46 *p* *mp*

48 *mp* *mf* *mp*
Con ped.

(8)

Exemple 5 – *Sonate* n° 11 — 1^{er} mouvement, mes. 44-49

a tempo ♩ = 46
naïvement, sans défense

61 *p*
Con ped.

Exemple 6 – *Sonate* n° 11 — 1^{er} mouvement, mes. 61-62

Ce motif « naïf », qui n'est pas sans évoquer de loin les motifs apparentés de la *Sonate* n° 10 (basés sur une simple tierce mineure), est le début d'une nouvelle phase de développement où la musique d'Arzoumanov se révèle sous son aspect le plus émouvant : musique de la fragilité, de l'impondérable, où la tension reste cependant toujours latente, active, se glissant dans des parties médianes, des contrechants, des figures arpégées, qui jamais ne cède un pouce à la gratuité. Une texture toujours sensible et habitée. Trop peut-être, diront certains (reproche justifié, qui témoigne cependant surtout de nos limites à percevoir une richesse aussi abondante). De manière furtive, le compositeur glisse une allusion amicale à l'auteur de cet article, admirateur de longue date !

Exemple 7 – *Sonate* n° 11 — 1^{er} mouvement, mes. 74-78

poco più mosso ♩ = 54

74 *p*

* A. G.

76 *pp* *diminuendo* *ritenuto* *ppp*

► Une figure ascendante et lumineuse...
 Ce n'est pas une citation, juste une velléité ! Et l'écriture de la main gauche, avec sa polyphonie chromatique, reste caractéristique du style de Valéry Arzoumanov.

La fin de cette séquence n'est pas directionnelle, elle semble plutôt s'épuiser et tenter de retrouver une zone de vide : ces moments spécifiques où les deux mains s'écartent de part et d'autre du silence. Ce n'est pas encore le moment de l'apaisement, si jamais il doit advenir.

Le thème A est réexposé en *do* mineur : il est à peine reconnaissable à travers une polyphonie complexe où toutes les voix ont quelque chose à dire. On retrouve ici les contrechants par chromatismes descendants qui ajoutent une touche de tristesse :

Exemple 8 – Sonate n° 11 — 1^{er} mouvement, mes. 81-82

Tristesse ? Le compositeur est plus explicite, il dit : *profond, désespéré*. La tristesse mène à la résignation sinon à la paix, le désespoir conduit à la révolte. Préparons nous donc à une ultime progression en puissance. Un motif nouveau va servir de support mélodique à cette arsis lourde qui culmine pour se résoudre peu à peu, sans avoir peut-être livré la totalité de son potentiel. Ensuite, enchaînement V-VI en *sol* mineur avec la dernière séquence, sorte de coda où apparaissent des bribes du motif initial, mais sans la moindre ostentation :

Exemple 9 – Sonate n° 11 — 1^{er} mouvement, mes. 103-105

► Le contrechant à la main gauche est issu de la tête du motif initial du thème A. La figure ascendante, à la main droite, est selon le compositeur, une allusion à *Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss. Comme toujours, les réminiscences sont passées au tamis : cette infidélité les rend d'autant plus émouvantes.

Le mouvement se termine par un *diminuendo* : musique qui s'éloigne, qui se dissout, sans apporter de véritable résolution, nous laissant sur le gué. Là, de nouveau, il faut attendre le mouvement suivant pour comprendre notre destination. Quelle surprise (quelle joie ?) de nous trouver alors dans un clair et naïf *si* majeur !

Le compositeur retrouve à présent sa nature enfantine et propose, pour débiter le second mouvement, un thème fluide à **12/8** qui n'a d'autres vertus que son innocence (une qualité en voie de totale disparition !). Cela ne laisse rien présager pour ce qui va suivre : dans une œuvre de Valéry Arzoumanov, aucun thème n'implique un devenir. Avec humour pourrions-nous tout juste suggérer qu'un thème aussi naïf présage un cataclysme ? Dans cette musique, il ne faut rien anticiper. C'est pourquoi, il faut le dire, elle n'est traditionnelle que dans les apparences. Son originalité est qu'elle s'inscrit dans une forme continue, tout en perpétuant le langage tonal. Or historiquement, l'avènement de la forme coupée de ses modèles passés, avec Mahler par exemple, s'est enchaîné avec un renoncement progressif à toute syntaxe tonale. La musique de Valéry Arzoumanov vient

combler cette lacune ! Précisons cependant que sa musique n'est pas pour autant tonale « à l'ancienne ». Elle porte en elle une totalité de langages possibles, de la tonalité disons la plus banale jusqu'à l'atonalité la plus abrupte. Ce qui la caractérise aussi, c'est la persistance d'un discours : elle est résolument narrative, même si son récit peut parfois nous conduire dans de bien étranges contrées. En affirmant son caractère narratif, nous n'excluons pas, bien entendu, son très fort pouvoir de suggestion. D'une certaine manière, la sonate intègre chez Arzoumanov la pièce de caractère, la vision fugitive. Nous pensons évidemment à Schumann, où la sonate se décline volontiers en tableaux successifs, quand l'ombre de Beethoven ne vient pas hanter ses rêves ; ou à Prokofiev, qui est lui-même épique et lyrique avant tout.

Revenons à notre *Sonate* n° 11. Le thème A en *si*_b majeur prend son envol sur une « basse d'Alberti » où la basse ne se limite pas à un rôle secondaire : elle chante volontiers, et n'oublie pas de colorer de chromatisme la simplicité ouvragée du dessin mélodique.

Exemple 10 – *Sonate* n° 11 — 2^{ème} mouvement, mes. 1-9

► Notez d'emblée la relation presque humoristique entre la cellule mélodique initiale et la formule d'accompagnement. De manière plus générale, appréciez la fluidité de l'énoncé thématique et l'irrégularité de ses incisives à partir de la 6^{ème} mesure.

Une seconde période du thème, où le dessin principal passe à la main gauche, et où l'écriture devient un peu plus foisonnante avec l'ajout des contrechants, module en *sol* mineur. Thème B, soudain, en *sol* majeur, avec une articulation rythmique nouvelle, presque dansante, alternant avec un motif chantant qui prolonge l'esprit du thème précédent :

Exemple 11 – *Sonate* n° 11 — 2^{ème} mouvement, mes. 22-25

► Entrée subtile en *sol* majeur par le VI^{ème} et le III^{ème} degré : sensation modale pleine de douceur et de clarté. Une analyse en *mi* éolien est également possible : elle laisse davantage deviner l'évolution tonale à venir, dans le ton de *mi* mineur.

Une demi-cadence en *mi* mineur précède le thème C, en *do* mineur (mes. 30), qui lui aussi ne donne pas la sensation d'un contraste fort (malgré l'écart tonal) et prolonge le lyrisme qui s'est déployé peu à peu, abandonnant la candeur des mesures initiales, jusqu'à un sommet passionné où le dessin mélodique chante en tierces dans l'aigu. Ici encore, le contrechant n'est pas en reste, il apporte l'expressivité discrète mais intense de sa ligne chromatique :

Exemple 12 – *Sonate n° 11* — 2^{ème} mouvement, mes. 35-37

poco meno mosso $\text{♩} = 66$
avec passion

Épisode modulant, qui se termine soudainement en *si*_b mineur avec une nouvelle cadence parfaite qui clôt l'exposition. Le développement débute en *mi* majeur, avec le motif principal du thème initial, légèrement varié : joyeux, naïf, il doit être joué *avec bonheur*.

poco ritenuto Tempo I $\text{♩} = 80$

diminuendo *mp p*

avec bonheur

Exemple 13 – *Sonate n° 11* — 2^{ème} mouvement, mes. 39-41

Si la sensibilité aux relations tonales ne s'était pas autant émoussée, on pourrait vivre cette arrivée en *mi* majeur comme un événement exceptionnel. L'analyste relèvera l'intervalle de triton avec le ton précédent (et le ton initial) : est-ce suffisant pour ressentir toute l'émotion contenue dans cette nouvelle couleur tonale ? Hélas (pour ceux qui espéraient d'avantage que cette lumière furtive), ce *mi* majeur ne réalise pas toutes ses promesses ! Le thème se développe de manière plutôt fébrile et les quatre flèches lumineuses disposées à la clé sont très vite envahies par des altérations multiples. Ce retour du motif initial accompagne la dramatisation du discours et nous conduit « ailleurs ». Et c'est bien ainsi qu'il faut entendre cette musique : sans repos, toujours en route ! Route qui nous amène en *ré* mineur avec une nouvelle cadence parfaite qui marque un instant de repos. Un nouvel espace tonal s'ouvre alors : *si*_b mineur. Adieu le bonheur ! Tandis que l'accompagnement évoque le souvenir du thème A, la mélodie chante avec tendresse (*tendre*, dit le compositeur, auquel il ajoute aussitôt *étrange*, comme si ces mots étaient destinés à se rencontrer un jour !), tandis qu'une voix secondaire fait sonner des notes troublantes (*la*_b, mes. 57, *do*_b, mes. 58...) :

Exemple 14 – *Sonate n° 11* — 2^{ème} mouvement, mes. 56-59

Tempo I $\text{♩} = 80$
tendre, étrange

p legato

Cette séquence est portée par le lyrisme de ses voix mélodiques, auxquelles un accompagnement en doubles croches apportera un élan renouvelé. Soudain, et presque sans raison (sinon par quelque secrète trame extra-musicale dont nous ne savons rien) apparaît un motif nouveau, noté *méchamment* (un terme vraiment insolite, pour quiconque connaît le compositeur !).

Exemple 15 – *Sonate n° 11* — 2^{ème} mouvement, mes. 71-74

► « Méchanceté » toute relative, avec ses parallélismes de tierces : cet épisode n'est-il pas sans rappeler Moussorgsky ? La chute vers le grave, la prolifération des chromatismes n'évoquent-elles pas plutôt le chemin vers les ténèbres, la nécessaire étape initiatique de bien des contes anciens ?

Cette indication surprenante vise aussi à briser le lyrisme et à préparer les deux séquences suivantes où les intonations du « thème du bonheur » (un simple arpège brisé !) apparaissent déformées dans le registre grave, d'abord à l'orée d'une étrange polyphonie où se succèdent en clé de *fa* des lignes doublées à la seconde majeure (*opaque*, notre très justement le compositeur), puis comme motif d'accompagnement d'un nouveau thème chromatique, D, élaboré sur un faible ambitus, presque rampant et qu'il faut jouer *avec angoisse* :

Exemple 16 – *Sonate n° 11* — 2^{ème} mouvement, mes. 79-81

Le développement thématique s'inscrit dans un *crescendo* progressif qui mène à un cinquième thème, E, généreux et euphonique qui ne prend pas le temps d'installer une tonalité. Sa singularité repose sur une nouvelle façon de faire vivre le **12/8** initial, en lui superposant une métrique à cinq temps : **2+2+2+3+3**.

Exemple 17 – *Sonate n° 11* — 2^{ème} mouvement, mes. 89-92

► Harmonie subtile, polarisée autour de *mi phrygien*, l'accord de tonique restant peu affirmé (4^{ème} temps de 90 et 1^{er} temps de 93). L'emprunt en *la* majeur par le II^{ème} degré, mes. 91, les accords altérés de la mesure suivante, offrent un bel exemple de la palette du compositeur : couleurs tonales juxtaposées, opposition du diatonisme et du chromatisme. Remarquez également la subtilité rythmique, à base d'hémioles.

Ce thème se poursuit en gagnant en amplitude et en vigueur : mélodie en accords, accompagnement en figures de doubles croches qui contribuent à renouveler l'élan. Tout cela aboutit de manière assez naturelle à un climax, où l'interprète doit déployer une *force maximale*. Climax en quatre paliers successifs : trois *forte*, puis quatre, cinq et enfin six, où l'indication *sauvagement* implique une vigueur encore renouvelée. Le lyrisme

s'efface, dans ces moments de paroxysme, pour céder la place à une texture plus abstraite qui semble conduite par l'énergie à l'état pur, privilégiant une écriture harmonique directionnelle et des tracés chromatiques qui concentrent toute la puissance digitale du pianiste. Cependant, rien de gratuit, et même une sorte d'austérité et d'âpreté assez saisissantes dans ces moments extrêmes. Comme nous l'avons observé à plusieurs reprises précédemment, c'est là que la musique vient se heurter au vide ; dans le cas présent, avec une certaine sécheresse péremptoire. À ce stade de la composition, nous sommes en droit d'attendre une réexposition du thème initial. Le compositeur évite cet écueil, conscient de son côté artificiel, arbitraire. La réexposition se fait bien dans le ton principal, *si*_b majeur, mais avec un thème nouveau. Un thème chantant, qui n'a pas la fluidité ni l'innocence du thème A, mais offre en échange le charme de son lyrisme, disposé en octaves comme dans une écriture pour cordes, avec un accompagnement syncopé dans les parties médianes qui se dédouble ensuite lui aussi à l'octave pour suivre la progression dynamique.

Exemple 18 – *Sonate n° 11* — 2^{ème} mouvement, mes. 113-118

► Réalisation en harmonies de sixtes parallèles où la tonalité de *si*_b majeur reste ouverte à la fragilité des enchaînements faibles, aux nuances modales subtiles (degrés VII lydien-VI-III, mes. 114 ; II^{ème} abaissé-VI-III, mes. 116).

Cette sonate nous offre alors une conclusion à laquelle ne nous avaient absolument pas préparé les précédentes : l'accès à la plénitude. Le ton de *si*_b majeur s'affirme dans toute sa majesté, et si la partition indique une nouvelle montée en puissance, avec successivement trois, quatre puis cinq *forte*, c'est pour gagner en force et en éclat. Ici, le diatonisme l'emporte largement, et sans conteste, cet apogée témoigne d'une sensation vécue d'accomplissement. Apparentée à des codas romantiques qui culminent dans la lumière, l'œuvre propose pourtant une émotion nouvelle : ce rayonnement final surgit comme un don, et en dépit de sa virtuosité nécessaire, il n'y a rien qui ne paraisse extérieur. Une exaltation extravertie, sans aucun doute, mais qui répond à une nécessité profonde, et vient équilibrer et résoudre, en quelque sorte, toutes les errances, toutes les incertitudes qui l'ont précédée.

Cette sonate présente donc un parcours ardu, dont la schématisation ne rend pas compte. C'est vrai sans doute pour toute forme complexe, peut-être davantage lorsque la thématique est en perpétuel renouvellement. Plus que jamais, le compositeur est parvenu à concilier ici la forme sonate (en tant qu'aventure intérieure, pas en tant que forme préalable), la multiplicité thématique (qui trouve sa cohérence sans passer par la technique de similarité motivique, en la fuyant plutôt, lui opposant un lyrisme éperdu), avec une forme continue qui semble toujours dictée par la nécessité. Le support d'un argument extra-musical pourrait légitimer une forme aussi originale, mais en risquant de l'enfermer dans une narration littéraire, extérieure à la musique, et la privant de fait de son énergie organique.

Conclusion

« La sonate selon Valéry Arzoumanov », ce titre était peut-être un peu présomptueux. Et pourtant, nous ne regrettons pas, même si cette étude présente bien des lacunes. Car de toute évidence — et l'analyse de ces trois sonates majeures l'aura montré — il y a bien une spécificité de la forme sonate dans l'œuvre d'Arzoumanov. Nous sommes à présent convaincus que chaque sonate suit sa propre logique, le mot logique étant à prendre au sens biologique, non rationnel. Il était particulièrement intéressant d'observer comment, à partir d'un thème donné au départ, l'œuvre évolue. Qu'elle traverse des moments de paroxysme, c'est indéniable : la musique semble à ces moments-là mue par une force aveugle, où le compositeur doit engager la totalité de son énergie. Ces apogées, nous l'avons dit, sont l'héritage d'une souffrance qui, bien des années plus tard, doit encore trouver son exutoire. Cependant, ce n'est jamais une finalité, et c'est dans les moments qui suivent, où la matière se disloque et revient au silence, où émerge quelque nouveau motif fragile, inattendu, irréel, où des thèmes précédents se dessinent à nouveau, différemment. Oui, c'est là qu'un sens nouveau nous est offert. Le prix à payer pour une telle récompense est sans doute élevé, car il faut accepter de suivre le compositeur dans ses chemins escarpés. Non que sa pleine générosité ne nous y engage, non que l'émotion toujours sensible de ses idées lyriques ne soit pas le meilleur moyen d'adhérer à son univers, pour peu que nous ayons gardé un lien avec l'enfance, et que le mot de nostalgie fasse encore partie de notre vie intérieure.

Le défaut de cette musique — car on peut se plier à ce jeu — est son excès. Il y a en elle en quelque sorte trop de musique. Bien que l'écriture instrumentale soit parfaitement adaptée (tout est jouable, tout est « pianistique »), on a cependant la sensation qu'il y a trop de musique malgré tout : une polyphonie trop riche, une invention mélodique trop constante, une forme trop complexe par son excès de vitalité et ses détours multiples, imprévisibles. Car, pour l'interprète, deux exigences contraires se heurtent : une maîtrise parfaite du clavier, de la polyphonie, de la polymétrie, des plans sonores, de la conduite fluide des phrases ou des articulations nerveuses et précises de certains rythmes. Et en même temps, il faut être « dedans », et privilégier la singularité des thèmes, leur caractère toujours très spécifique, très singulier : extrême naïveté ici, totale sauvagerie là. Quel pianiste peut contenir en lui la totalité de ce monde émotionnel, sinon le compositeur lui-même ? Pianiste prodigieux, certes, mais qui ne pourra peut-être pas répondre à la totalité de ces exigences — et qui préférera bien sûr toujours l'esprit à la lettre.

Certains pianistes se sont risqués, toujours avec succès : c'est une musique que l'on ne peut aborder sans un total engagement.

Cette musique trouvera nécessairement son heure. Elle sera jouée, enregistrée et diffusée. Il est clair qu'elle ne pourra sans doute pas s'imposer dans le répertoire pianistique, pour les raisons que nous avons citées : c'est une musique qui dépasse l'instrument. Pour autant, on ne peut pour autant songer à l'orchestrer, tant elle semble découler de l'instrument, jusqu'à ses limites qui sont aussi des qualités : un grave opaque dès que les notes s'accumulent, un aigu sans puissance, avec ses cordes frêles pauvres en vibration. Mais tout cela constitue bien aussi la matière première du piano d'Arzoumanov, un piano sans « pianisme », sans virtuosité, mais qui épouse toujours l'empreinte des mains sur le clavier. Des mains expertes, cela va de soi.

L'œuvre d'Arzoumanov se heurtera encore quelques temps peut-être à des *apriori* stylistiques. On lui reprochera d'être éclectique alors qu'elle est totale, multiple et que rien ne lui est étranger. On ne lui pardonnera pas d'être parfois tonale jusqu'à la banalité (une banalité superficielle, selon nous), alors qu'elle a choisi justement de se placer hors du temps, et donc hors de l'histoire. Toute considération chronologique lui est étrangère. La vérité n'a que faire de la modernité. À l'opposé, les tenants de la tonalité seront choqués par sa violence, par son atonalité souvent soudaine, où le discours devient abstrait. Ces passages-là témoignent certainement d'une expérience personnelle, de ces moments où l'émotion ne parvient plus à s'exprimer. Quelque chose s'est brisé, au propre comme au figuré. Ces instants douloureux ne peuvent générer une musique agréable. Et peut-être faut-il y être préparé. Mais la musique d'Arzoumanov ne prend pas ces précautions : elle chante avec simplicité, et soudain, le gouffre s'ouvre, et voici que les flammes des entrailles terrestres s'élèvent ! Quant au paradis, nous l'avons entrevu ici ou là : la musique de ces contrées est sans doute plus étrange que nous ne l'avons imaginé. Le compositeur est un voyant. Et ce qu'il a vécu est souvent très éloigné de nos attentes.

Il faut chercher dans cette musique l'inattendu. Les véritables connaisseurs de la musique d'Arzoumanov, ceux qui prennent du plaisir à lire, à étudier ses partitions, sauront reconnaître très vite toutes les tournures originales de son langage. Un langage qui charrie pourtant des styles bien différents où l'on pourra apercevoir l'ombre de Moussorgsky, celle de Rachmaninov ou celle de Prokofiev. C'est un aspect qu'il n'est pas essentiel d'approfondir car avant tout, c'est une « russitude » qui s'affirme plus que tout, par la modalité et les intonations issues des thèmes populaires, par le chromatisme latent qui irrigue et colore sa polyphonie. Mais la singularité de ce langage transcende ces aspects-là : on s'attachera notamment à ressentir la pulsation très spécifique de cette musique, moins expérimentale que dans les années 1980. Les rythmes, qui ne gardent plus le souvenir ici de la musique de l'Inde ou de la technique enseignée par Messiaen, ont acquis une étonnante mobilité. La mélodie, quand elle s'éloigne des tournures populaires, aime à suivre les courbes dessinées d'un certain lyrisme romantique : mais notons combien cette mélodie se renouvelle, combien elle est libre et ne se laisse jamais prendre au piège du développement cellulaire ou motivique. À ce titre, sans pour autant adhérer à son esthétique, elle semble avoir fait sienne la devise de Debussy, l'ennemi n° 1 de toute rhétorique formaliste. Enfin, quand elle épouse des courbes chromatiques, qui très souvent gardent une coloration modale, c'est avec un sens expressif toujours en éveil, si bien que ce chromatisme ne dérive jamais vers l'abstraction.

Quant à l'harmonie, elle fait le choix de la liberté : un langage tonal naturel. Toniques et dominantes ne lui font pas peur, à petites doses, et avec une réalisation souvent peu orthodoxe. Un langage tonal moins fonctionnel fait aussi partie de ses ressources, avec une modalité sans esprit de système, plutôt spontanée et destinée à affaiblir la tonalité. Enfin, dans le registre de l'harmonie non fonctionnelle, Valéry Arzoumanov fait preuve d'une aisance souveraine, avec une conception de la polyphonie qui s'étend à des parallélismes d'accords ou d'agrégats. Si bien que l'on est pas surpris de rencontrer souvent des mouvements directionnels, des lignes de force (comme chez Beethoven), qui peuvent générer des rencontres absolument inouïes, parfaitement contrôlées par l'oreille et en accord avec le propos. Une analyse de son langage harmonique rend obsolète toute tentative de l'enfermer dans des catégories étroites.

Et c'est sans doute la qualité majeure de cette musique : l'espace. Un espace qui permet à la forme de se déployer à sa guise, à la mélodie de chanter comme elle le souhaite ou au contraire d'abandonner toute mélodicité ; à la polyphonie de s'élargir sur plusieurs plans, même si le pianiste aurait souhaité, parfois, qu'il n'en soit pas ainsi, lui qui n'a que deux mains à sa disposition, ce que la partition, souvent chargée, ne laisse pas toujours deviner. Enfin espace de l'harmonie, pour laquelle il n'y a pas de limite, ni dans la consonance, ni dans la dissonance, ces deux pôles interagissant continuellement entre eux pour constituer une langue certes complexe mais ô combien vivante et expressive.

Valéry Arzoumanov vit aujourd'hui à l'écart du monde musical. L'a-t-il choisi ? Est-ce sa musique qui l'a maintenu si loin de tout, par son exigence, son inaccessibilité, son absence totale de concession ? Cela ne l'a pas empêché de construire un *opus* gigantesque, toujours porté par la nécessité interne, jamais, ou si peu, par les circonstances. Le compositeur a ainsi préservé sa liberté. C'est sans doute ce dont il avait le plus besoin. Et c'est aussi ce qui désormais fait le prix inestimable de son œuvre. ■

Les Sonates de Valéry Arzoumanov

Sonates pour piano

- Sonate n° 1*, op. 16 (1964)
- Sonate n° 2 (Sonate simple)*, op. 88 (1986)
- Sonate n° 3 (Sonate facile)*, op. 244 (2006)
- Sonate n° 4 (Sonate facile)*, op. 245 (2006)
- Sonate n° 5*, op. 246 (2006)
- Sonate n° 6*, op. 247 (2006)
- Sonate n° 7*, op. 248 (2006-2007)
- Sonate n° 8*, op. 249 (2006)
- Sonate n° 9*, op. 253 (2007)
- Sonate n° 10*, op. 254 (2007-2008)
- Sonate n° 11*, op. 256 (2009)

Sonates pour instrument à vent et piano

- Sonate pour clarinette et piano*, op. 209 (1999)
- Sonate pour flûte et piano n° 1*, op. 258 (2007-2010)
- Sonate pour hautbois et piano*, op. 261 (2011)
- Sonate pour flûte et piano n° 2*, op. 265 (2007-2013)

Sonates pour instrument à cordes, avec piano

- Sonate n° 1 pour violon et piano*, op. 200 (1998)
- Sonate n° 1 pour violoncelle et piano*, op. 210 (1999)
- Sonate n° 2 pour violon et piano*, op. 222 (2001)
- Sonate pour alto et piano*, op. 226 (2002)
- Sonate n° 2 pour violoncelle et piano*, op. 239 (2003-2005)
- Sonate pour violon et piano n° 3*, op. 250 (2004-2006)
- Sonate pour violon et piano n° 4*, op. 260 (2010)

Sonates pour instruments à cordes, sans piano

- Sonate pour violon seul*, op. 179 (1996)
- Sonate pour violon et violoncelle*, op. 188 (1991-1997)

Quatuors à cordes

- Quatuor à cordes n° 1*, op. 7 (1961-1962)
- Quatuor à cordes n° 2*, op. 10 (1962-1963)
- Quatuor à cordes n° 3*, op. 27 (1965-1966)
- Quatuor à cordes n° 4*, op. 192 (1997)
- Quatuor à cordes n° 5*, op. 196 (1997)
- Quatuor à cordes n° 6*, op. 208 (1999)

Trios, quatuors, quintettes, sextuor...

- À la mémoire de ma patrie*, op. 157, quintette pour deux violons, alto, violoncelle et piano (1992-1993)
- Trio pour violon, violoncelle et piano*, op. 183 (1996)
- Quatuor pour clarinette, violon, violoncelle et piano*, op. 216 (2000)
- Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano*, op. 220 (1996-2000)
- Sextuor pour deux violons, deux altos et deux violoncelles*, op. 223 (2001)
- Trio à cordes*, op. 235 (1998-2004)
- Quintette pour bayan et quatuor à cordes*, op. 263 (2013)