

Auterpe (la revue musicale)

N° 26 > Février 2015

Nicolas BACRI

Crise

Michaël SEBAOUN

Entretien avec Bechara El-Khoury

Anny KESSOUS-DREYFUSS

L'allusion musicale : rendez-vous et rencontre

Anthony GIRARD

La sonate selon Valéry Arzoumanov (2/3)

Mylène DUBIAU-FEULLERAC

Comptes-rendus



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.euterpelarevuemusical.blogspot.fr

Impression

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

La sonate selon Valéry Arzoumanov (2/3)

Anthony GIRARD

La Sonate n° 10

Ses proportions sont semblables à la précédente. Elle est également en trois mouvements, avec un mouvement lent central. Le ton principal est *mi* mineur, qui sera aussi le ton final, cette unité tonale n'étant perceptible qu'à grande échelle : le 1^{er} mouvement termine en *fa* mineur et le 3^{ème} débute en *fa* mineur (tandis que le 2^{ème} est entièrement en *do* mineur). La coloration dominante est donc essentiellement mineure, avec une large palette de couleurs (de quatre dièses à cinq bémols).

Nous avons souligné initialement la fluidité de ce premier mouvement (indication *fluide*, à laquelle s'ajoute le mot *triste*). Cette « tristesse fluide » s'exprime dans le thème de départ, évoluant à partir d'un motif construit sur un ambitus de tierce mineure qui s'élargit ensuite très légèrement pour évoluer vers le registre aigu, avec deux ébauches successives de lyrisme, mes. 3 et 5, lyrisme contenu qui se replie doucement vers une résolution dans le ton principal. L'oreille est tout de suite attirée par des glissements chromatiques qui, tout en évoquant la musique russe, n'en sont pas moins la signature de Valéry Arzoumanov :

Exemple 1 – Sonate n° 10 — 1^{er} mouvement, mes. 1-8

► Au moment où la phrase mélodique atteint ses accents expressifs, successivement mes. 3 puis 5 (sur *sol* puis *si*), la basse débute une progression ascendante, et alimente ainsi une tension latente. La cadence parfaite et sa préparation, mes. 7-8, offrent un bel exemple de modalité teintée de chromatismes descendants, résolue de manière tonale. Harmonie et intonation mélodique contribuent à donner à ce thème, tout particulièrement lors de sa désinence finale, son caractère de tristesse hivernale.

L'indication de mesure donnée au départ, un subtil 14/8 (7+7), ne définit pas un cadre stable pour l'ensemble du mouvement. Le compositeur privilégie ici la souplesse et l'inégalité de carrure des phrases mélodiques, tout en favorisant les mesures larges. Un bref commentaire de ce thème A, caractérisé par un nouveau dessin en tierces parallèles, précède le thème B, qui se présente soudainement en *la* mineur (un rapport tonal identique au *mi* mineur / *sol* mineur du 2^{ème} mouvement de la Sonate n° 9). Le dessin mélodique est confié à la main gauche, l'autre main proposant un contrechant en accords générant une belle texture polyphonique, très diatonique :

Exemple 2 – Sonate n° 10 — 1^{er} mouvement, mes. 13-15

► Malgré l'extrême éloignement tonal, l'enchaînement se fait « en douceur », l'accord de dominante de *mi* mineur comportant deux notes communes, par enharmonie, avec l'accord de tonique de *la* mineur. Remarquez la couleur modale.

La phrase suivante, en *do* mineur, est envisagée comme un commentaire de B, et culmine, mes. 19, sur une variante appuyée du motif de la mes. 14 (voir Exemple 2) :

Exemple 3 – Sonate n° 10 — 1^{er} mouvement, mes. 17-20

Le rapport de tonalités *la*_b mineur / *do* mineur est identique à celui établi par le compositeur entre les tonalités de *mi* mineur et *la*_b mineur. Sans conclure en *do* mineur, cette extension du thème B s'enchaîne sur une reprise partielle de A, un peu inattendue, et à laquelle le ton de *sol* mineur (dominante mineure de *do* mineur) apporte une couleur renouvelée. La cadence parfaite qui suit, mes. 23, clôt clairement l'exposition. Ne nous préparons pas cependant à un parcours formel identique à celui de la sonate précédente. Il est dans la nature du style d'Arzoumanov d'introduire, au sein de formes apparemment semblables, une véritable richesse de discours. Ce qui suit s'annonce bien pourtant comme un début de développement : un thème C, noté *inquiet*, sans tonalité définie sinon une tierce initiale *mi-sol* qui le rattache à la tonalité initiale.

Exemple 4 – *Sonate* n° 10 — 1^{er} mouvement, mes. 25-27

► Deux motifs se succèdent : le premier, mes. 25-26, est essentiellement rythmique ; le second, mes. 27, se déploie en éventail, laisse émerger une certaine agitation intérieure. Notez dans les deux l'utilisation significative du chromatisme directionnel et des parallélismes de tierces ou de triades.

Rien de décisif à ce stade quant à une éventuelle progression dramatique : la phrase débouche très étonnamment sur un nouvel épisode lyrique en *sol* mineur où chant et contrechant rivalisent d'expressivité sur une basse d'Alberti en triolets de doubles, qui elle-même ne peut se passer d'introduire son propre contrechant (notez par exemple le chromatisme *ré-mi*_b-*mi*_b, mes. 32-33, Exemple 5) : cette main gauche génère du mouvement, tandis que les voix principales doivent respecter absolument l'indication *cantabile*. Thème D, l'appellerons-nous, non sans remarquer aussi au passage les basses par mouvement chromatique descendant qui rappelle le thème A (mais sans doute s'agit-il davantage d'un aspect stylistique que d'un lien formel) :

Exemple 5 – *Sonate* n° 10 — 1^{er} mouvement, mes. 32- 37

Sans l'aide du compositeur, nous n'aurions pas remarqué que se glisse alors une mélodie inspirée d'une chanson soviétique :

Ex. 6 – *Sonate* n° 10 — 1^{er} mouvement, mes. 38-40

► Cette citation n'est, semble-t-il, pas « voulue ». Ne s'est-elle pas plutôt introduite ici à l'insu du compositeur, comme si le flux de sa musique était tissé de nostalgie, et relié à son enfance ?

Ex. 6 bis – Chanson soviétique des années 1950

La section suivante offre un contraste maximal, sur le plan tonal : l'antipode de *sol* mineur, *do#* mineur. Mais cette tonalité n'est qu'effleurée : les accords se succèdent suivant un chromatisme directionnel ascendant. Du point de vue formel, cet épisode s'annonce comme un développement thématique du thème A...

Ex. 7 – *Sonate n° 10* — 1^{er} mouvement, mes. 45-46

Mais ce n'est qu'une illusion : n'y voyons pas davantage qu'une nouvelle réminiscence, semblable à celle qui était apparue à la fin de l'exposition. D'ailleurs, presque aussitôt, les triolets de doubles ébauchés mes. 27 (Exemple 4), reprennent leur fonction motrice, et nous conduisent vers une nouvelle séquence, un thème nouveau — E — noté *avec angoisse*, et qui déplace au premier plan le mouvement continu de triolets de doubles, articulé à contretemps autour d'une cellule de trois notes conjointes dans une progression ascendante sans tonalité définie et d'une relative brièveté :

Exemple 8 – *Sonate n° 10* — 1^{er} mouvement, mes. 55-56

► Ces trois notes conjointes (*si-do-ré*) sont probablement issues du motif initial du thème A (Exemple 1) : *mi-fa#-sol*, et du thème B (Exemple 2) : *la_b-si_b-do_b*. Ces similitudes sont évidemment minimes, en regard de la grande diversité de ces motifs.

Impossible d'évoquer ici un développement thématique au sens traditionnel : le compositeur privilégie l'énergie formelle sur la lisibilité thématique. De manière presque soudaine surgit la réexposition, dans une tonalité inattendue : *fa#* mineur ! Réexposition en paroxysme, qui n'est pas sans rappeler celle du 1^{er} mouvement de la *Sonate n° 9* :

Exemple 9 – *Sonate n° 10* — 1^{er} mouvement, mes. 63-64

► Fortement affirmée au début de la mesure 63, la tonalité de *fa#* mineur apparaît très vite comme une tonalité transitoire. D'emblée, sur pédale de tonique, le compositeur exploite ses harmonies chromatiques directionnelles (triades mineures ascendantes à la main gauche, tierces mineures descendantes à la main droite) qui contribuent à générer des accords de grande intensité émotionnelle.

Paroxysme presque fou, tant il déploie force et ampleur pour un motif qui paraissait modeste, avec son faible ambitus. On découvre alors le potentiel dramatique de ce motif initial. Parler de réexposition est peut-être abusif dans le cas présent car, dans une région tonale instable, le discours n'a de cesse d'appuyer toujours davantage la vigueur et l'intensité du thème A, sous ce nouveau visage. Mais pas d'emphase pour autant : la concision l'emporte. Très vite le motif évolue et c'est encore tout autre chose qui advient : un nouveau thème F dont le rôle est d'affirmer la tonalité conclusive de ce 1^{er} mouvement, un *fa* mineur, fidèle à son éthos tragique :

Exemple 10 – *Sonate n° 10* — 1^{er} mouvement, mes. 70-71

► Les éléments clés du langage de Valéry Arzoumanov sont ici manifestes : sur une base tonale explicite, notez le mouvement chromatique des basses, du contrechant (à la main gauche : *do-ré-ré_♯-mi-mi_♯*), les appoggiatures supérieures et inférieures au demi-ton, avec notamment l'utilisation du *si_b*.

Ici encore — nous l'avons souligné à propos de la *Sonate n° 9* — la dynamique progresse par paliers, sans égard pour les ressources physiques de l'interprète : d'abord trois *forte*, puis quatre, et enfin cinq pour finir. Ce climax conclusif est amené, comme souvent dans la musique d'Arzoumanov, par une progression chromatique

par mouvement contraire, qui précède un silence. Un silence lourd, habité, qui précède la conclusion. Le compositeur énonce alors une dernière fois, dans la grave du clavier, et comme pour montrer de manière péremptoire sa dimension tragique, le motif principal du mouvement, avec un élargissement progressif de la tierce mineure initiale, afin de lui donner la plus grande amplitude possible :

Ex. 11 – Sonate n° 10 — 1^{er} mouvement, mes. 82-83

► La nuance est explicite, et confirme la fonction d'apogée des deux dernières mesures.

On devine bien, à ce moment-là, que ce n'est pas une fin en soi, et que cette conclusion abrupte et d'une certaine violence va prendre tout son sens avec le mouvement qui suit.

Le 2^{ème} mouvement débute dans une atmosphère calme, avec un thème *ténébreux* en *do#* mineur, très mélodique : il exprime, par son inclinaison descendante et sa couleur modale, une sorte de douce résignation et semble venir des temps anciens. Valéry Arzoumanov remarque très justement sa similitude avec la ritournelle initiale du « Vieux château » de Moussorgsky :

Exemple 12 – Sonate n° 10 — 2^{ème} mouvement, mes. 1-2

Exemple 12 bis – Moussorgsky : Tableaux d'une exposition — « Le vieux château », mes. 1-5

Ce thème se déploie de manière équilibrée sur quatre mesures à 12/4. Ici encore, les mesures larges et ternaires donnent à la musique d'Arzoumanov son ample respiration. Un second thème, dans la même tonalité (nous l'appelons donc A2 — et le premier A1), est noté *nostalgique*. Il est aussi d'une grande douceur, avec ses sixtes parallèles dont émane une atmosphère de confiance et de tendresse. La sensation d'entendre une musique issue du passé est ici manifeste, l'accompagnement en arpèges étendus contribuant à créer une texture pianistique romantique. Mais ici comme ailleurs, la touche personnelle du maître est perceptible dans la délicatesse des éléments de contrechant qui introduisent des chromatismes de couleur et ajoutent à la nostalgie une touche de tristesse :

Ex. 13 – Sonate n° 10 — 2^{ème} mouvement, mes. 5-6

► Notez la parenté discrète avec le thème A1 : une simple désinence modale : *ré#-si-sol#*.

Observons l'absence d'unité de tempo entre ces deux premiers thèmes. Le troisième — B — est encore plus allant, mais cependant se joue sans hâte (*serein*, note le compositeur). Thème nouveau, même s'il semble issu du précédent, par sa couleur de *ré*, majeur (ton homonyme), ses homophonies de tierces et de sixtes, et jusqu'à ses contrechants, la main gauche de la mes. 10 découlant directement de celle de la mes. 5 :

Ex. 14 – Sonate n° 10 — 2^{ème} mouvement, mes. 9-10

Très rapidement, cette nouvelle grande phrase expressive gagne en ampleur, et progresse vers un sommet d'intensité qui témoigne d'un moment de plénitude vécu à travers la musique :

Exemple 15 – *Sonate n° 10* — 2^{ème} mouvement, mes. 15-17

► Le compositeur assume pleinement ici son héritage russe romantique, celui de Rachmaninov tout particulièrement. Écriture qui recherche la plénitude, harmonies tonales simples, à l'état fondamental, sans aucune ambiguïté, sinon d'affirmer longuement la tonalité du II^e degré avant de la résoudre en ré₂ majeur. L'élément de contrechant, dont nous avons souligné la permanence mes. 5 et 10 (Exemples 13 et 14), est exploité encore ici dans le souci de garantir la continuité du discours.

Nous insistons sur l'apparente banalité de ce passage, mais c'est pour en souligner justement la valeur. Valeur éthique : le désir du compositeur est inaliénable, surtout s'il s'agit d'exprimer une nécessité profonde ; valeur esthétique : le compositeur habite pleinement l'espace de la composition musicale, sans rejeter un langage qui selon l'idéologie déterministe appartiendrait au passé ; valeur dramatique enfin, cette tonalité fonctionnelle d'une grande simplicité apportant un élément de contraste fort avec le ton principal de ce 2^{ème} mouvement, et avec les épisodes à venir de tonalité plus indécise, voire proche de l'atonalité.

Le thème qui suit — C — découle du précédent (comparez à ce titre leur dessin rythmique), dans un climat d'intimité qui évoluera, en passant dans le registre aigu quatre mesures plus loin, à la tendresse, la fragilité. Le ton de si_b mineur est envisagé ici dans sa couleur modale ; la texture, comme toujours, est subtile, la mélodie principale ne cessant de dialoguer avec les contrechants :

Exemple 16 – *Sonate n° 10* — 2^{ème} mouvement, mes. 18-19

Pour l'épisode suivant, le compositeur abandonne son armure, comme il le fait chaque fois que le discours est plus tendu et qu'il devient impossible de saisir, sinon de manière fugace, des tonalités explicites. Quelques mesures transitoires amènent un motif nouveau, vigoureux et passionné, qui va nourrir de manière extrêmement concise la progression dramatique vers un point culminant :

Exemple 17 – *Sonate n° 10* — 2^{ème} mouvement, mes. 27-29

Tout cela est plutôt abrupt et relève d'une impulsion soudaine, non raisonnée, qui comme souvent chez Valéry Arzoumanov permet d'exorciser quelque douleur intime et ouvre les portes à de nouvelles émotions. Ce bref paroxysme est suivi d'un silence, auquel succède un épisode énigmatique en homophonie de sixtes mineures qui prolonge la tension qui précède, mais en atténuant la sensation tonale :

Ex. 18 – *Sonate n° 10* — 2^{ème} mouvement, mes. 31-32

► L'harmonie se situe ici à la limite de la tonalité. Le compositeur utilise un agencement d'intervalles qui n'est pas sans évoquer Bartók. Une comparaison avec le *Mikrokosmos* n° 143 (*Arpèges divisés*) est à ce titre instructive :

Exemple 18 bis – Bartók : *Mikrokosmos* — n° 143, mes. 6-8

30 Études

Alors que tout est agencé pour préparer une éventuelle réexposition, un thème inattendu fait son apparition (nous le nommerons D). Dans l'esprit de A2 ou de B, il déploie une mélodie doublée à la tierce avec une douce insistance, dans une texture pianistique généreuse où la main gauche apporte de la plénitude. Le langage est tonal, mais la tonalité n'est qu'effleurée. Les harmonies en *si* mineur évitent volontairement la tonique, puis modulent vers *la* mineur sans imposer davantage une évidence tonale :

Exemple 19 – *Sonate n° 10* — 2^{ème} mouvement, mes. 34-37

► En se reportant à l'Ex. 17, on constate que cette tonalité de *si* mineur était préparée en amont : dans cet exemple-là, remarquez l'accord napolitain, mes. 27, suivi de la dominante, mes. 29. Ici (Ex. 19), parmi les éléments les plus significatifs, notez le chant en homophonie de tierces, l'opulente écriture de main gauche (qui n'oublie pas de laisser émerger un contrechant, lui-même en tierces puis en sixtes) et une ligne chromatique intérieure, descendante, qui distille une secrète mélancolie.

Pour finir, la sensation tonale se dissout dans des enchaînements chromatiques. Tout devient irréel, les éléments mélodiques se dispersent et l'on aboutit à un moment de vide, de silence : une manière singulière de créer un climat d'attente, et de préparer ce qui suit, sans doute le moment le plus émouvant. Le thème A2 est présenté à présent dans la tonalité de *do* majeur (au lieu du *do#* mineur initial). Ce thème de la nostalgie va acquérir ici une dimension expressive nouvelle par une harmonisation à la fois lumineuse et fragile, où des accords mineurs (VI et III) viennent souligner les fins de phrases :

Exemple 20 – *Sonate n° 10* — 2^{ème} mouvement, mes. 47-50

Plus loin, au moment où l'on pourrait s'attendre à quelque résolution tonale, le compositeur aborde la région du *ton napolitain* (*ré*_b majeur, amené comme IV^e degré de *la*_b majeur), pour terminer sur un effet de suspension, auquel s'ajoute la sensation de vide créée par l'écartement des deux mains au-dessus du silence :

Exemple 21 – *Sonate n° 10* — 2^{ème} mouvement, mes. 56-57

► Cette couleur furtive de *ré*_b majeur peut être perçue comme un effet de miroir : alors qu'elle succédait au ton principal, voici qu'elle le précède. Une mesure énigmatique suffit, par chromatisme, à revenir au ton initial (Ex. 21, mes. 57).

Le retour du thème principal A1 est vécu ici comme une coda : la basse est immobile, et la mélodie, à présent énoncée dans l'aigu, à l'octave supérieure, descend progressivement vers le grave tandis que la basse prend appui sur une pédale de tonique imperturbable. Sensation presque visuelle d'éloignement, d'effacement :

Exemple 22 – *Sonate n° 10* — 2^{ème} mouvement, mes. 58

► Comparez avec l'Exemple 12 pour apprécier le renouvellement du dessin mélodique.

Le troisième mouvement est une pièce plutôt énigmatique, qui ne répond en aucune façon à la norme d'un final de sonate. Mais nous l'avons compris : Valéry Arzoumanov, la norme n'est pas son fort ! Et sous des apparences traditionnelles (une sonate en trois mouvements) se cache un esprit tout à fait libre. Le motif initial du thème A est minimal, avec son ambitus de tierce et son côté têtue et insistant : ne pas le jouer autrement qu'*avec un humour amer*, demande le compositeur. Difficile de ne pas penser à Prokofiev et ses *Sarcasmes*, à Chostakovitch et à son ironie désabusée. Mais cet humour un peu grinçant fait également partie de la palette d'Arzoumanov : il faut placer cela en perspective de l'abandon à la nostalgie auquel le compositeur s'est livré dans le deuxième mouvement. Après le monde du rêve, retour à la réalité, à la lucidité. Rien ne dit que cette amertume n'est pas aussi un héritage du passé, et qu'il convient, à un moment donné, de la laisser elle aussi se révéler. Du point de vue du langage, nous retrouvons ici l'idiome russe d'Arzoumanov : pédale de tonique omniprésente, poursuite inflexible du dessin mélodique, sans égards pour les lignes chromatiques qui se fraient un chemin en contrechant :

Exemple 23 – *Sonate n° 10* — 3^{ème} mouvement, mes. 1-5

Le thème B s'enchaîne brusquement en *mi* mineur, avec des allures de chant soviétique et son accompagnement presque caricatural :

Exemple 24 – *Sonate n° 10* — 3^{ème} mouvement, mes. 6-7

► Arzoumanov situe ce thème « dans une ambiance russe de polka », et nous confirme l'origine de cette mélodie : « une chanson soviétique — ou plutôt une marche — entendue dans les années 1950 à Vorkouta » :

Exemple 24 bis

Mais le musicien ne se laisse jamais enfermer dans des schématisations : la mélodie, confiée à la main gauche, devient très vite lyrique, et l'accompagnement s'approprie un rôle dans le dialogue polyphonique. Le thème C nous amène dans une troisième région tonale, *la* mineur, et présente un caractère plus énigmatique. *De loin*, précise le compositeur pour accentuer l'étrangeté de cet épisode construit sur trois plans sonores bien distincts : un ostinato rythmique, une mélodie, qui ressemble au début à quelque appel de trompette stylisé, et un contrechant, dans l'aigu du clavier qui renouvelle les figures furtives phrasées de deux en deux, qui apparaissent souvent dans la musique d'Arzoumanov pour témoigner d'une impatience, d'une anxiété :

Exemple 25 – *Sonate n° 10* — 3^{ème} mouvement, mes. 11-12

► Sur une basse immuable, relevez les très légères fluctuations de la couleur modale : *do* puis *do#*, mes. 11 ; *fa* puis *fa#*, mes. 12.

La séquence suivante peut être désignée comme un thème D ; malgré les ressemblances avec A et B, on perçoit ce nouvel épisode comme un quatrième énoncé thématique, en *fa* mineur, tonalité surprenante dans ce contexte, et totalement privée de son ethos tragique :



Ex. 26 – *Sonate n° 10* — 3^{ème} mouvement, mes. 17-18

Peu de contrastes véritables ici, et d'ailleurs tout le mouvement reste en demi-teinte, la nuance maximale ne dépassant pas le *forte*, et seules les toutes dernières mesures descendant en-dessous de la nuance *piano*. Le discours est ici totalement dédramatisé : l'humour amer évacue le tragique ! Ou l'humour, tout simplement, sans amertume particulière : une forme de détachement.

La suite propose une sorte de réexposition, traitée très librement où vont réapparaître successivement les thèmes A, B et C, ou, sinon les thèmes dans leur intégralité, des fragments significatifs. L'analyste est confronté ici à une sorte de désinvolture apparente ! Un nouveau motif fait son entrée, un peu avant la fin : il reprend les cellules caractéristiques du thème principal, mais les déploie dans une figure ascendante qui restera suspendue dans un silence : pseudo-dramatisation du discours, préparant une cadence imparfaite en *mi* mineur très sibylline, avant l'ultime rappel de A, distancié et toujours un rien ironique, qui confirme le ton principal de la sonate :



Exemple 27 – *Sonate n° 10* — 3^{ème} mouvement, mes. 35-37

On découvre à ce moment-là, les tonalités étant identiques, le lien essentiel que le compositeur a établi entre le motif initial du 1^{er} mouvement et celui-ci : même ambitus restreint de tierce mineure, même jeu sur ces trois notes. Et pourtant quelle distance entre la tristesse lointaine du 1^{er} motif de la sonate et la précision désenchantée de ces ultimes mesures !

L'étude comparée de ces *Sonates* n° 9 et 10 met en valeur des ressemblances stylistiques, et des dissemblances formelles. Mais n'est-ce pas ce qu'on attend justement de la sonate ? Que sous des principes presque intangibles, même s'ils sont traités avec une certaine liberté — à savoir la notion d'exposition-continuation-récapitulation, et celle de multiplicité thématique pouvant donner, quoiqu'il en soit, une sensation de cohérence — chaque forme soit nouvelle, et apparaisse comme une expérience du temps, un voyage émotionnel qui n'existe que dans l'instant et qui ne peut donc être reproduit jamais à l'identique ?

L'analyse est proposée ici dans une perspective linéaire. Elle suit ainsi le processus d'écoute. Elle accompagne nos découvertes successives, nos étonnements. Cette musique fait mine de se plier à des schémas anciens, mais c'est pour les irriguer d'une invention renouvelée. Le langage de Valéry Arzoumanov s'inscrit très nettement dans une lignée, celle de la musique russe de la première moitié du XX^e siècle, mais pour donner vie à une pâte sonore tout à fait authentique, où le brassage des styles et la proximité entre lyrisme, puissance suggestive des idées musicales, extrême tension tonale et abstraction sonore (quand la musique semble s'approcher du vide...) contribuent à l'élaboration d'un langage absolument original, reconnaissable dès les premières mesures.

Cette musique est intensément humaine, c'est indéniable. Elle traverse un large spectre émotionnel, de la tristesse proche de la désolation à la sérénité, sœur de la joie ; elle peut être amère et désillusionnée, mais aussi passionnée et d'une très grande puissance lyrique. Comment se détermine la technique : précède-t-elle l'émotion, n'est-elle que l'outil permettant son déploiement, ou est-ce la force émotionnelle qui se forge une technique à sa dimension ? Le langage de Valéry Arzoumanov ne se contente pas de brasser des bribes du passé. Il se laisse totalement irriguer par les œuvres qu'il aime, qu'il admire. Cela ne le prive pas d'inventer une musique qui ne ressemble à aucune autre : privilège de rares compositeurs, et indice d'une authenticité de la vie intérieure. Et si cette musique est résolument nostalgique — car elle se doit de témoigner de ce qui a été jadis, et qui ne sera plus — elle s'avance aussi vers l'inconnu, et s'aventure parfois au bord de l'abîme. Confronter ainsi le monde de l'enfance et celui de la déréliction, c'est un signe d'une véritable force tragique. Mais cette amplitude tragique, si elle aboutit bien souvent à de terribles paroxysmes, n'est jamais une fin en soi. Et c'est là que la sonate arzoumanovienne, insoumise, jamais systématique, étrangère à tout concept, nous apparaît comme une expérience bouleversante. ■

Avec l'étude de la *Sonate n° 11*, la dernière en date des sonates pour piano de Valéry Arzoumanov, nous élargirons — dans le prochain numéro d'Euterpe — notre champ d'observation et tenterons de cerner au mieux la pleine singularité du compositeur.

Pour tous les exemples musicaux : © Valéry Arzoumanov