

Auterpe (la revue musicale)

N° 25 > Septembre 2014

Denise CLAISSE

Jacques Castérède. Réflexion sur l'homme et sa musique au travers de sa musique sacrée

Jacques CASTÉRÈDE

Philosophie et esthétique dans ma musique (bref texte inédit)

Philippe MALHAIRE

Entretien avec Michaël Sebaoun

Michaël SEBAOUN

Regard sur la polytonalité

Anthony GIRARD

La sonate selon Valéry Arzoumanov (1/3)

Louis-Noël BELAUBRE

Où va la musique ?



Les Amis de la musique française

La sonate selon Valéry Arzoumanov (1/3)

Anthony GIRARD

Depuis longtemps déjà, j'ai tenté de partager ma fascination pour l'univers musical de Valéry Arzoumanov, et de contribuer à faire connaître ce compositeur russe né en 1944, vivant en France depuis près de quarante ans, dont l'œuvre est à ce jour d'une ampleur exceptionnelle. Je sens bien là qu'il s'agit d'une tâche presque impossible, car sa musique est non seulement très vaste et d'une relative complexité, mais malgré les apparences — à savoir une écriture assez traditionnelle au premier abord — elle ne se laisse pas si facilement saisir. Il ne suffit pas que l'on ne puisse l'enfermer dans une catégorie, c'est un point accessoire. Elle est d'ailleurs particulièrement rétive sur ce plan-là : elle paraît échapper à toute chronologie, à toute historicité, et même à ces courants contemporains dits postmodernes qui n'hésitent pas à se ressourcer aux bribes du passé. La musique de Valéry Arzoumanov prend racine dans une vaste mémoire mais semble, par certains aspects, se ressourcer dans un espace situé au-delà de la mémoire. Peu de musiques offrent cette sensation, c'est pourquoi on est tenté d'en savoir davantage sur son secret. Cette musique nous fascine par son étonnante pluralité stylistique, par sa maîtrise polyphonique, par son énergie et son invention toujours renouvelées (notamment dans les compositions de grandes dimensions), par l'intensité de son pouvoir émotionnel. L'approche technique de la musique de Valéry Arzoumanov est passionnante, et nous aurons ici l'occasion d'en apprécier certains aspects fondamentaux. Cela ne sera pas suffisant pour en saisir la véritable signification. Nous espérons cependant, en intéressant le lecteur à quelques aspects essentiels de la forme et du langage musical, à travers un petit nombre d'opus, mettre en évidence la valeur et la singularité d'un compositeur encore méconnu.

Le catalogue de Valéry Arzoumanov est très vaste, notamment son œuvre pianistique, qui n'a eu de cesse de croître jusqu'à ces dernières années. Le corpus le plus significatif, après celui du *Monde pianistique*¹, est celui des sonates. Les années 2006-2009 donnèrent le jour à neuf sonates, n° 3 à 11. C'est à travers les trois dernières, n° 9 opus 253, n° 10 opus 254 et n° 11 opus 256, que nous nous proposons de nous aventurer, pour cerner toute la richesse et l'originalité de ce compositeur à travers une forme apparemment traditionnelle sinon désuète.

La sonate est une forme chargée d'histoire. Au-delà de ses contraintes formelles — que le compositeur a tout loisir d'abolir et de moduler à sa guise, Beethoven ayant tracé le chemin — elle peut être conçue comme un microcosme de la vie intérieure. Les *Sonates* de Valéry Arzoumanov

sont particulièrement significatives, car elles n'ont pas, comme tant d'autres du même compositeur — dont l'envergure est inversement proportionnelle à la notoriété — d'autre contexte que la nécessité. On pourra s'étonner, tant c'est contraire au sens commun, que des compositions de telle ampleur ne soient pas destinées spécifiquement à l'exécution en concert. Aucune ne fut l'objet d'une commande, ni même d'une sollicitation amicale. Paradoxalement, malgré l'inconvénient capital de ne pas pouvoir les entendre en vrai — sinon, rare privilège, sous les doigts du compositeur lui-même ou de ses interprètes de prédilection, comme Geneviève Girard, créatrice notamment des *Sonates* n° 7 et 9 — cela leur confère une valeur supplémentaire : aucune détermination extérieure n'a agi sur elles. Elles sont dictées exclusivement par le désir.

À l'origine de cette musique, il y a certainement la sensation d'être relié à la source. C'est de là qu'elle naît, et cette appartenance est immédiatement sensible. Ce lien avec les origines est évidemment fragile : il est immatériel et peut à tout moment se rompre. La sensation de cette fragilité est aussi une composante stylistique essentielle. Et quel compositeur, ayant la sensation de recevoir, n'a pas vécu aussi ces moments de doute, d'incertitude ? Chez Valéry Arzoumanov, la source est restée accessible, disponible, généreuse, grâce à un lien préservé avec l'enfance. Une enfance peuplée de souvenirs, dont l'intensité augmente avec les années tandis que s'accroît le sentiment d'exil. Ce lien avec l'enfance est la porte d'entrée de sa musique. Il faudra s'en souvenir au moment où se déchaînent les cataclysmes ! Mais en attendant, essayons à notre tour de renouer avec cette vertu originelle. Le compositeur peut vivre à travers elle toute une gamme de sensations rares : simplicité, naïveté, confiance, capacité à s'émerveiller. Avec cette qualité restée intacte, malgré la douleur du temps, le compositeur vient puiser directement aux sources du jardin d'Eden. Les sources du jardin d'Eden ? Il serait plus juste d'évoquer l'âme russe dans sa multitude, où les fredaines populaires de l'ancienne Russie s'entremêlent aux chansons de l'ère soviétique, tandis que défilent à l'arrière-plan toute la multiplicité des musiques de tradition européenne. Mais l'image de l'eau, au-delà de son aspect décoratif, anecdotique tel qu'il peut apparaître dans des pièces imagées, permet de rendre compte d'un aspect important de l'écriture musicale de Valéry Arzoumanov, attestant de son lien avec la nature primordiale : la fluidité. C'est une qualité que l'on admire chez Bach, évidemment, comme chez tous les grands polyphonistes qui l'ont précédé. Mais la

comparaison s'arrête là : il ne s'agit pas, évidemment, de jouer avec les mots, mais si la musique de Bach est souvent fluide, c'est qu'elle semble être portée par un courant de spontanéité — ou irriguée par la grâce, selon le vocabulaire de la religion chrétienne. Le langage n'apparaît jamais comme une entrave, et la plus souple des arabesques — de celles que Debussy admirait tant — parvient à se glisser dans le plus rigoureux des contrepoints. La musique de Valéry Arzoumanov, quoique d'une polyphonie souvent complexe, ne présente pas les mêmes contraintes, mais la comparaison en terme de fluidité nous semble pertinente. Elle est révélatrice aussi d'un rare degré d'aisance technique. Cette fluidité bénéficie, dans ses compositions, d'une écriture rythmique très originale, basée sur des mesures très larges, elles-mêmes tracées en pointillés, et qui se décomposent le plus souvent en valeurs impaires. Citons à ce titre le **28/4 (8x3)** de la *Sonate* n° 9 (1^{er} mouvement) ou le **14/8 (7+7)** de la *Sonate* n° 10 (1^{er} mouvement). Mais cette notation n'est qu'une conséquence, et non la donnée préalable : la texture de l'écriture pianistique est toujours fluide dans le 4/4 !



Le compositeur Valéry Arzoumanov

Cette fluidité bénéficie également d'un langage harmonique tonal-modal qui est en quelque sorte consubstantiel. C'est le fruit d'une longue pratique de la composition, et d'une véritable intimité avec les œuvres du passé. À travers des idiomes qui semblent venir tout droit de la musique romantique de la seconde moitié du XIX^e siècle, se dégagent

un chromatisme de couleur qui révèle ses racines russes, et une modalité qui par l'usage des degrés mélodiques altérés peut parfois évoquer Prokofiev ou Chostakovitch. Mais tout cela est vraiment accessoire : l'harmonie de Valéry Arzoumanov est particulièrement reconnaissable à ses mouvements chromatiques directionnels, qui génèrent toutes sortes de rencontres harmoniques verticales insolites, tandis que le dessin mélodique poursuit sa route, tantôt triste et nostalgique, clair et serein, sombre et désespéré.

La qualité principale de son langage, outre sa très grande richesse émotionnelle, est l'absence de restriction : tout est possible dans cette musique, et un début dans une tonalité majeure candide n'exclut pas, un peu plus tard, l'usage de l'atonalité, tandis que des fragments mélodiques se dispersent sur le clavier, ou que la main gauche s'enfonce par chromatismes vers les ténèbres.

Ces remarques sur la notation métrique et sur quelques aspects importants du langage harmonique sont nécessaires pour apprécier dans quelles conditions se manifeste cette étonnante fluidité. Très souvent, le compositeur mentionne lui-même cette indication destinée à l'interprète : « *calme, fluide* », au début de la *Sonate* n° 9 ; « *triste, fluide* », pour débiter la *Sonate* n° 10. On retrouvera cette fluidité, sœur de la simplicité, dans le 2^{ème} mouvement de la *Sonate* n° 11 (« *clair, naïf* »), et dans le 3^{ème} de la *Sonate* n° 9 (« *semplice* »).

Tous ces préliminaires laissent à penser qu'il s'agit d'une musique qui « coule de source » et qui affectionne une certaine simplicité naturelle voire candide. Prenons le temps de goûter vraiment à cette fraîcheur, sans *a priori*. D'abord pour le plaisir, ensuite pour pouvoir vivre vraiment ce qui va suivre. Car ce musicien qui semble détaché du monde, est soudain rattrapé par ses émotions. Des émotions lourdes, qui n'ont jamais pu se libérer totalement de leur passé : un passé douloureux, celui de sa famille, de sa communauté, de son pays natal. Et tandis que la *Sonate* n° 9 débute sur un ton de *mi*, majeur *calme* et *fluide*, voici que le discours devient *sombre* (abandonnant l'armure initiale pour une zone incertaine où les intonations mineures sont traversées de chromatismes). L'interprète est ensuite invité à jouer *avec inquiétude* et plus loin *nerveux*, de manière à nourrir une progression dramatique qui culminera en apogée sur une réexposition éclatante et quasi orchestrale du thème initial, suivie d'une conclusion d'une puissance maximale sur un motif chromatique de l'exposition porté à son paroxysme. Cette rapide description du premier des trois mouvements de cette *Sonate* n° 9 ne nous permet pas encore de comprendre la signification profonde de l'œuvre. Pourquoi ce commencement paisible, pourquoi ce paroxysme inattendu ? Voyons de plus près.

La Sonate n° 9

Il y a bien l'ébauche d'une forme sonate, mais l'ébauche seulement : le discours n'entre pas dans un schéma formel. On peut identifier un thème A, pour commencer, puis un thème B, en *do* mineur, plus inquiet :

Exemple 1 – Sonate n° 9 — 1^{er} mouvement, mes. 1-2

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

► Remarquez l'utilisation très « russe » du chromatisme de couleur ; et la manière subtile — et non conventionnelle — de moduler de *do* mineur à *mi* mineur.

Exemple 3 – Sonate n° 9 — 1^{er} mouvement, mes. 17-18

Sous ses apparences traditionnelles, la musique nous invite à une expérience singulière, car les thèmes, s'ils sont perçus en tant que tels à un moment donné, s'inscrivent dans une trame narrative sans cesse en mouvement. On chercherait en vain la fin de ce thème B, sinon en mettant en évidence un thème C (le thème sombre que nous évoquions ci-dessus, et qui, abandonnant tout cadre tonal fixe, semble ébaucher un développement) :

► La tonalité de *si* mineur est encore assombrie par un chromatisme sinueux. Noter cependant comme la phrase s'élève soudain vers le registre aigu. Cet effet ascensionnel est contrarié par l'écriture en miroir (libres mouvements contraires à la main gauche).

Mais attention, ce n'est pas un développement au sens de Beethoven ou de Brahms ! La force de cette musique est dans sa trame inexorable, pas dans sa logique constructive. De travail thématique, il n'y a pas la trace, ou si peu. La sensation d'unité est donnée cependant par le maintien à ce stade de la pièce de la mesure à 24/8. Malgré les dissemblances thématiques, le flux initial n'est pas rompu. Unité de tempo aussi, de pulsation, même si ici la battue est plus nettement ternaire que pour A et semble poursuivre ainsi la métrique du thème B.

Une nouvelle phase de développement débute avec un nouveau thème (D), caractérisé par ses tierces insistantes. Le ton continue d'évoluer : nous sommes passés de *si* mineur (ton initial du thème C) à *si* mineur, un demi-ton au-dessus. Mais la sensation tonale reste incertaine, la tonalité étant instable, toujours en mouvement :

Exemple 4 – *Sonate n° 9* — 1^{er} mouvement, mes. 26-27

► Remarquez en particulier la juxtaposition de *si* mineur et *sol* mineur, avec de furtives ambiguïtés modales. Notez aussi le dessin en hémiole qui répond aux tierces insistantes.

La troisième phase de développement est notée « avec inquiétude » et semble prolonger l'esprit du thème précédent, avec ses tierces appuyées, tandis que la main gauche n'est pas sans évoquer le serpentement chromatique du thème C :

Exemple 5 – *Sonate n° 9* — 1^{er} mouvement, mes. 32-33

Discours plus tendu qui évolue vers un point culminant : avec force, le compositeur énonce un nouveau thème, E, totalement diatonique, en *do* majeur, la tonique restant plutôt latente. Les mains sont très largement écartées, et l'on imagine sans mal quelque puissant *tutti* orchestral, plein et lumineux :

Exemple 6 – *Sonate n° 9* — 1^{er} mouvement, mes. 37-38

► Les basses en tierces, partant de l'extrême grave, suivent une progression ascensionnelle. Avec un point d'appui sur le premier temps sur IV puis III, le ton de *do* majeur est perçu comme modal. Cela lui confère une luminosité particulière.

Mais sa conclusion reste ouverte, et l'harmonie est de nouveau tendue, avec des chromatismes qui évoquent de nouveau C et D. Nouveau thème, F (*nerveux*), toujours relié à la mesure initiale, ce huit temps ternaire qui ne nous quitte pas, sinon de manière intermittente :

Exemple 7 – *Sonate n° 9* — 1^{er} mouvement, mes. 43-45

Ce n'est pas encore la progression décisive : il faut attendre le thème suivant, G, résolument nouveau dans sa construction métrique : la mesure à **24/8** est à présent vécue de manière binaire (**4+4+4 / 4+2+4+2**) :

Exemple 8 – *Sonate n° 9* — 1^{er} mouvement, mes. 50

► Extrême tension, avec ces parallélismes d'accords de neuvième mineure (par enharmonie). Noter comment les deux cellules mélodiques, ascendante puis descendante, dialoguent entre elles.



Les doubles croches font leur apparition pour donner la sensation d'une progression de vitesse : sensation fictive, car le tempo a plutôt tendance à s'élargir sensiblement, de manière à préparer la réexposition. Réexposition pour ainsi dire « triomphale », notée *maestoso*, et qui semble mimer quelque apothéose romantique :



Exemple 9 – *Sonate n° 9* — 1^{er} mouvement, mes. 56-57

► La polymétrie binaire/ternaire est plus marquée que dans l'exposition, avec les accords appuyés à la main gauche. Cela contribue à donner à ce thème une certaine solennité. Cette écriture en accords permet de dégager un nouveau contrechant.

Mais n'y voyons pas trop vite un procédé conventionnel. Ce retour du thème initial s'enchaîne sur un dernier thème, chromatique, qui n'est pas sans rappeler des fragments de l'exposition, mais avec une écriture ici beaucoup plus massive, et des parallélismes d'accords qui appuient les contours :

Exemple 10 – *Sonate n° 9* — 1^{er} mouvement, mes. 61



Ce dernier thème aurait pu devenir tragique s'il n'était pas très vite interrompu par un ultime motif, chromatique en octaves parallèles puis par mouvement contraire, qui culmine sur un accord éclatant de *mi*, majeur :



Exemple 11 – *Sonate n° 9* — 1^{er} mouvement, mes. 64-65

Nous avons proposé ici une description quasi linéaire de la partition, pour rendre compte de la construction générale du mouvement : présentation d'un thème principal, transition vers un thème secondaire (qui ne sera pas repris), succession de nombreux thèmes de développement dont l'un d'eux, au lieu d'alimenter un discours inquiet et nerveux, propose un bref moment de plénitude. Réexposition affirmée, enfin, selon l'idiome romantique, aussitôt mise en cause par un ultime thème chromatique. Une péroraison qui va prendre tout son sens avec le mouvement suivant.

Globalement, le mouvement s'inscrit dans une couleur tonale de *mi*, majeur (début et fin), des plages entières dans des tonalités mobiles (souvent très incertaines) et à aucun moment il n'affirme résolument une tonalité

secondaire. Sa thématique est extrêmement diverse et tourne le dos au diktat de l'unité thématique, le « piège à rhétorique ». Enfin, une mesure très spécifique garantit l'unité métrique, sans pour autant se limiter à des pulsations homogènes, bien au contraire : et c'est une des grandes richesses de ce langage que d'avoir conçu, en pleine fin de XX^e siècle (et au début du suivant) une mobilité métrique aussi originale. Notons enfin la concision de ce premier mouvement : six minutes seulement. Rien n'est encore joué !

Le second mouvement explicite aussitôt l'affirmation presque ostentatoire de *mi*_b majeur à la fin du mouvement précédent. Le ton de *mi*_b mineur, contraste assez traditionnel mais tout de même saisissant, donne naissance à une longue mélodie notée *sombre, profond*, tandis que la main gauche installe un semblant d'ostinato, non sans une certaine épaisseur un peu lugubre. La couleur modale russe est ici très marquée, avec son ambitus restreint et la chute mélodique en quarte à la fin de l'incise initiale. La mesure à 6/4 installe un balancement ternaire très lent, qui contribue à créer un climat de désolation intime :

Exemple 12 – Sonate n° 9 — 2^{ème} mouvement, mes. 1-2



► Ce thème est, selon le compositeur lui-même, très proche d'une chanson russe :

Exemple 12 bis



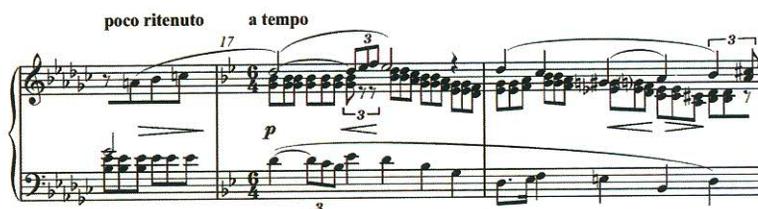
Une deuxième proposition du thème A introduit un mouvement continu de triolets à la main gauche (donc davantage de mouvement) et un caractère nouveau (*avec une envergure tragique*) :



Exemple 13 – Sonate n° 9 — 2^{ème} mouvement, mes. 7-9

Cette idée secondaire cède cependant la place aussitôt à une mélodie fragile dans l'aigu qui prolonge le dessin expressif de la mélodie initiale. Les contrechants chromatiques contribuent à créer un climat intensément russe, la pâte d'Arzoumanov restant toujours reconnaissable à maints détails. Le contraste est peu marqué avec la section suivante, sinon par la couleur nouvelle de *sol* mineur (notons ce rapport *mi*_b mineur / *sol* mineur). C'est une page elle aussi admirable par sa richesse polyphonique. Entre les deux voix extrêmes se glisse un contrechant en tierces ; dessin en tierces que s'approprie également la voix supérieure. Beaucoup de tendresse dans ce passage, et toujours de fluidité. La mesure à 6/4 continue à distiller son balancement ternaire subtil :

Exemple 14 – Sonate n° 9 — 2^{ème} mouvement, mes. 17-18



La mélodie se renouvelle sans cesse, sans s'éloigner de l'esprit de son intonation initiale : la musique ne donne pas la sensation d'être « composée », elle semble simplement se déployer. L'analyste pourrait être tenté de s'arrêter ici ou là pour décrire et savourer telle rencontre verticale inattendue. La séquence suivante prolonge le caractère onirique de cet épisode par une nouvelle phrase notée *rêveur*. L'accompagnement abandonne ses accords répétés pour des arpèges ondoyants qui imposent un rythme harmonique plus soutenu d'une grande clarté, dans une tonalité qui évolue de *si* mineur à *sol* majeur :



Exemple 15 – *Sonate n° 9* — 2^{ème} mouvement, mes. 30-32

► L'accord initial peut aussi être perçu comme III de *sol* majeur ; mais c'est bien en *si* mineur que se terminera cette période, mes. 39.

Du point de vue formel, au stade où nous en sommes, nous avons un thème A, en deux propositions, en *mi* mineur, puis les thèmes B et C, respectivement en *sol* mineur et *si* mineur (le *si* mineur étant noté sans armures, sans doute pour ménager ses ambiguïtés). Commence alors un nouveau thème — D — d'une certaine envergure, qui semble reprendre et déployer des éléments de la seconde proposition du thème A :

Exemple 16 – *Sonate n° 9* — 2^{ème} mouvement, mes. 40-41

► Ce thème se prolonge par paliers successifs jusqu'au quadruple *fortissimo* de la mesure 55 (voir Exemple 17). L'Exemple 16 n'en reproduit que l'arsis initiale.



Le tempo s'anime, la nuance s'amplifie progressivement (les annotations *avec mouvement*, *avec élan*, *de plus en plus vigoureux*, apparaissent au dessus des portées), le tout aboutissant à un climax (*avec une puissance maximale*) où les accords répétés, qui n'ont cessé de servir de toile de fond, passent au premier plan de manière un peu péremptoire :



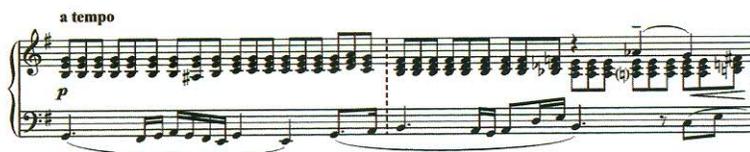
Exemple 17 – *Sonate n° 9* — 2^{ème} mouvement, mes. 55-56

Toute cette séquence est en *mi* mineur et aboutit sur un V^e degré. Une logique tonale apparemment traditionnelle ? Il faudrait alors ne pas prendre en compte le rapport singulier avec le ton principal du mouvement (*mi* mineur, un demi-ton en-dessous), et négliger les éléments inattendus que le compositeur introduit dans son langage. Cependant, s'il est évident que Valéry Arzoumanov est un harmoniste subtil, constatons avec étonnement qu'il ose tout, et même les enchaînements prétendus désuets, comme les marches par quintes descendantes (mes. 45 à 47). Je n'y vois pas un défaut : Schumann a bien su renouveler la couleur de ces successions empruntées au langage baroque, pourquoi Valéry Arzoumanov ne pourrait-il pas le faire lui aussi ? Mais là n'est peut-être pas la question : dans une musique dictée par la nécessité, et où rien n'est interdit, pourquoi n'y aurait-il pas quelques enchaînements jugés banals par d'éventuels censeurs, et que des musiciens sans préjugés sauront juger pour leurs qualités intrinsèques, en dehors de tout *a priori* ? Ici notamment, l'affirmation tonale de *mi* mineur par une succession d'accords à l'état fondamental donne une assise solide à une progression qui culminera, mes. 50 et 51, sur un VI^e degré puis sur le degré napolitain, à l'état fondamental, avant d'affirmer avec force le V^e degré, le tout conduit par un lyrisme impérieux tandis que la main gauche, mobile et puissante, donne à ce cadre tonal apparemment traditionnel un éclairage continuellement mouvant.

Paradoxalement, ce ton de *mi* mineur, aussi éloigné qu'il paraisse du ton initial, va apparaître comme la tonalité principale de ce deuxième mouvement. C'est dans ce ton que sera réexposé le thème initial, après une période préparatoire « sombre », pour commencer, puis mystérieuse et interrogative (avec un dessin chromatique de tierces parallèles), entièrement polarisée sur la fonction de dominante. Belle trouvaille formelle, qui renouvelle

avec bonheur les cadres anciens. Mais surtout, expérience sensible : au *mi* mineur désespéré et sombre des premières mesures va se substituer un *mi* mineur un peu glacé, mais tout de même moins ténébreux :

Exemple 18 – *Sonate* n° 9 — 2^{ème} mouvement, mes. 67-69



► Placé à la main gauche, dans le registre grave du clavier, le thème gagne encore en intériorité.

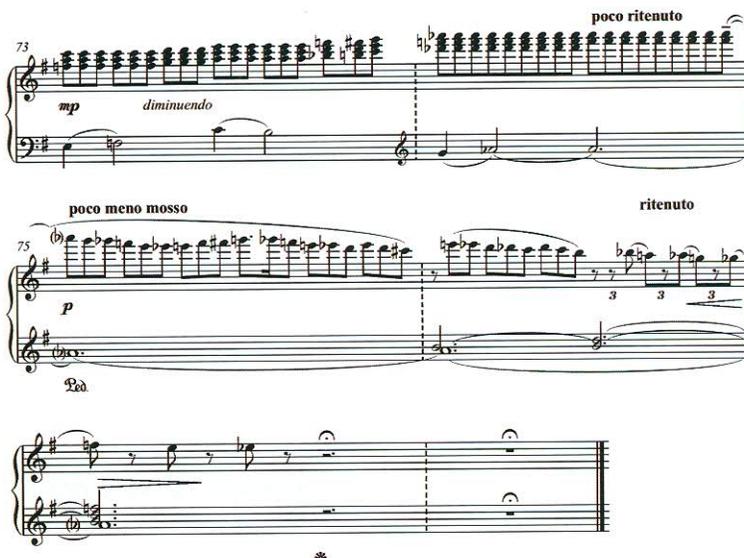


Sa lumière très relative va être mise en évidence par un épisode intermédiaire qui précède donc la réexposition. Un épisode sombre, où la main gauche perpétue son mouvement continu d'accords répétés. Ici, le dessin mélodique est incertain, hésitant. Pas de diatonisme. De la douceur triste, avec les tierces mineurs parallèles et un certain lyrisme intime, la mélodie s'élevant graduellement vers l'aigu tandis que l'accompagnement reste dans sa tessiture grave, sans quitter pour ainsi dire sa polarisation sur le V^e degré de *mi* mineur, traversé ici ou là par de petites cellules chromatiques ascendantes :



Exemple 19 – *Sonate* n° 9 — 2^{ème} mouvement, mes. 58-60

À travers une lecture linéaire de la partition, mille détails peuvent fixer notre attention. Voyez, par exemple, comment le thème A, présenté à la main gauche lors de la réexposition (Exemple 18), se trouve enrichi à présent par un contrechant très légèrement plaintif, qui introduit une coloration pleine d'amertume (mes. 68-69). Notons surtout, et c'est là un aspect stylistique très significatif, comment le discours se dilue pour finir. Autant la fin du premier mouvement s'affirmait avec autorité, autant nous nous trouvons ici devant une sorte d'éthérisation de la matière, si bien que l'émotion qui s'est déployée depuis le retour du thème principal ne révèle pas totalement sa signification, nous laissant au bord du vide, dans une sorte d'incertitude habitée d'émotion :



Exemple 20 – *Sonate* n° 9 — 2^{ème} mouvement, mes. 73-78

À l'image de nombreuses sonates classiques, le mouvement lent apparaît de toute évidence comme le cœur de la composition. Cependant, le voyage n'est pas fini : il nous reste à aborder le troisième et dernier mouvement.

Le ton de *sol* mineur est bien sûr insolite : on voit bien tout de suite que la placidité du *mi* majeur du 1^{er} mouvement ne reviendra pas. Comprenons à quel point c'est devenu chose impossible après les tonalités traversées par le second mouvement. *Sol* mineur apparaît comme une solution sinon logique du moins cohérente, satisfaisante. Valéry Arzoumanov retrouve ici sa palette enfantine, avec un thème d'une certaine simplicité, dont le dessin se déploie cependant de manière assez fantasque sur un large ambitus, dans une mesure binaire à présent, à 4/4, où la fluidité tant appréciée chez ce compositeur est ici tout à fait manifeste :

Exemple 21 – *Sonate n° 9* — 3^{ème} mouvement, mes. 1-4

► Le compositeur nous apprend l'origine de cette mélodie : une marche militaire soviétique ! Bien plus qu'une simple citation, cette mélodie plutôt banale est véritablement métamorphosée par le prisme de la nostalgie.



Exemple 21 bis

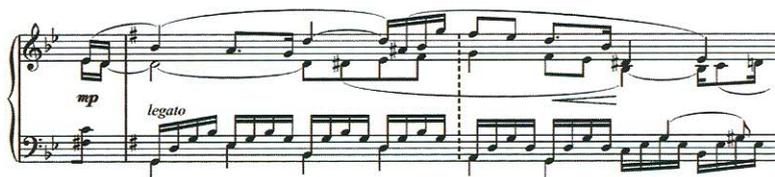


La main gauche prend la parole ensuite sous un accompagnement en doubles croches continues, mais sans citer textuellement le motif initial, comme dans un « commentaire » traditionnel. Si bien que nous avons vraiment une sensation de mélodie continue. Et si l'on voulait absolument établir une comparaison avec une exposition de sonate romantique, on serait bien en mal de trouver pareille liberté !



Exemple 22 – *Sonate n° 9* — 3^{ème} mouvement, mes. 11-13

Le thème B est plus chantant et se déploie sur un accompagnement en basse d'Alberti enrichi par un subtil contrechant. Rien de banal : même la basse n'oublie pas d'être mélodique ! Le lien avec le thème A est assuré par des bribes de celui-ci, intercalées discrètement. Le ton de *sol* majeur apporte ici une clarté toute schubertienne :



Exemple 23 – *Sonate n° 9* — 3^{ème} mouvement, mes. 17-20



Le thème suivant — C — est plus sombre, en *do* mineur, et poursuit le discours sur le ton de la conversation intime, avec un même richesse polyphonique, la voix principale étant placée à la main gauche. Là aussi, des bribes de A donnent la sensation d'une mélodie toujours renouvelée et cependant toujours reliée à son impulsion initiale :

Exemple 24 – *Sonate n° 9* — 3^{ème} mouvement, mes. 27-28

Après ces trois thèmes A, B et C, débute le développement. Il commence par un thème nouveau — D — qui, de manière très contrastante, est essentiellement rythmique et harmonique :

Exemple 25 – *Sonate n° 9* — 3^{ème} mouvement, mes. 37-38

Il s'inscrit dans une mesure identique; seule l'indication *nerveux* suggère-t-elle quelque légère mobilité agogique, et traduit une agitation, une anxiété croissante qui va croître progressivement jusqu'à un premier climax (noté *féroce*) :

Exemple 26 – *Sonate n° 9* — 3^{ème} mouvement, mes. 57-58

puis un deuxième (*avec une grande puissance*) :

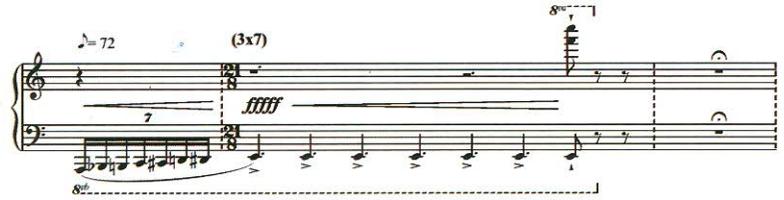
Exemple 27 – *Sonate n° 9* — 3^{ème} mouvement, mes. 62-63

et enfin un troisième (*avec une puissance maximale*, notation symptomatique qui débouche sur ce mot inattendu, *déchirant*) :

Exemple 28 – *Sonate n° 9* — 3^{ème} mouvement, mes. 69-71

Aux cinq *forte* de ce paroxysme, vont succéder ensuite six *forte*, puis enfin sept au comble de l'exaspération. Il y a là un déploiement d'énergie terrible, qui bien évidemment semble dépasser les limites de l'instrument, et témoigner d'une tension insoutenable qui demande à s'extérioriser coûte que coûte. Bien sûr, malgré son caractère d'impérieuse nécessité, ce déploiement de force pourra sembler sans espoir, et surtout impossible à combler, du point de vue musical. À ce moment-là, le compositeur n'a plus d'autres ressources que de heurter les extrêmes de son clavier pour finalement laisser résonner le silence :

Exemple 29 – *Sonate n° 9* — 3^{ème} mouvement, mes. 83-84



Les quelques mesures qui suivent vont nous donner la clé de cette apothéose. Le compositeur sait que tout cela est à la fois nécessaire, inévitable, salutaire et... inutile ! L'œuvre évidemment y gagne en envergure dramatique. Mais quel est le sens de tout cela ? Une première réponse, anodine, nous est donnée d'abord par une figuration de rire. « *Grotesque* », note le compositeur sur sa partition :



Exemple 30 – *Sonate n° 9* — 3^{ème} mouvement, mes. 85-87

Puis le discours s'interrompt brièvement de nouveau, et le thème A réapparaît avec toute sa candeur affichée. À ce moment-là, le compositeur retrouve soudainement sa nature première. C'est une renaissance, en quelque sorte, sans mise en scène, très simplement. Le contraste est total avec les mesures de paroxysme qui précèdent, et pouvaient être envisagées comme la métaphore d'une mort symbolique. Mais cette « délivrance » est sans ostentation : juste une pointe de malice, avec pour seule indication « naïf », et la luminosité fragile d'un demi-ton supplémentaire (*sol#* mineur au lieu de *sol* mineur) qui se résorbera assez vite dans le ton initial. La Coda apportera une touche irréelle par sa texture aiguë et transparente, son harmonie statique. Elle vient symboliser sans doute le détachement, et semble suggérer la possibilité d'une libération. Au poids des ombres peuplées de souvenirs succède une texture diaphane qui semble disparaître dans le lointain. Mais elle s'interrompt trop tôt pour laisser espérer autre chose qu'un rêve entr'aperçu :



Exemple 31 – *Sonate n° 9* — 3^{ème} mouvement, mes. 104-109

La musique de Valéry Arzoumanov peut apparaître comme la théâtralisation d'une expérience intérieure. Mais entendons-nous bien sur ce mot : il la raconte, sous forme de représentation, dont il serait tout à la fois l'auteur, le metteur en scène, l'acteur et le spectateur. Il y a un dédoublement : il exprime pleinement ses émotions, et en même temps il les observe : il n'est plus sous leur dépendance. Ne pourrait-il pas dans ce cas ne pas nous embarquer dans tous ces paroxysmes ? Peut-être ? Mais n'avons-vous pas dit que cette musique était placée sous le sceau de la nécessité. Et dans ce cas : à qui de décider ?

L'approche de cette *Sonate n° 9* nous en dit beaucoup déjà sur la signification du mot « sonate » sous la plume d'Arzoumanov. Sans nous hâter vers une conclusion, voyons la suivante, et ce quelle nous apprend de nouveau. ■

À suivre

Note

1. *Le Monde pianistique*, treize cahiers de pièces pour piano, plus de 400 en tout, écrites entre 1985 et 1989. Seule une partie est éditée : *Deuxième cahier* (opus 72), édition partielle Tonos International music, Darmstadt, 1988 ; *Quatrième cahier* (opus 74), Éditions Kompozitor, Moscou, 1992 ; *Septième cahier* (opus 81), Gérard Billaudot Éditeur, Paris, 1994 ; *Orzième cahier* (opus 100), édité par le compositeur lui-même, Éditions Kotchmes, France, 1990.

Pour tous les exemples musicaux : © Valéry Arzoumanov