

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

SOFIA GUBAIDULINA

9

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

N° 9

ÉDITORIAL	4
SOFIA GUBAIDULINA	7
LES ŒUVRES	16
NOTES	20
CATALOGUE DES ŒUVRES	21
BIBLIOGRAPHIE	21



ÉDITORIAL

«...Le secret de maint grand art réside dans les obstacles que, sous forme de règles, le goût contemporain impose.»

Cesare Pavese, *Le Métier de Vivre*, 1935

Sofia Asgatovna Gubaidulina se distingue des compositeurs de sa génération par son parcours particulièrement atypique. Étrangère à l'aventure du sérialisme (et ce, malgré sa vénération pour Webern) aux musiques concrètes ou encore aux tendances de la musique dite spectrale, sa stimulation compositionnelle passe avant tout par l'improvisation sur des instruments folkloriques ou rituels russes, caucasiens et même asiatiques, souvent très rares. L'exploration de cet instrumentarium, puis son intégration aux familles instrumentales traditionnelles provoqua dans son écriture une mise en relation subtile des modes de jeu « folkloriques » avec ceux de la tradition savante à laquelle vient encore s'ajouter une réelle personnalisation des techniques musicales occidentales – une caractéristique qu'elle partage néanmoins avec d'autres compositeurs soviétiques de la génération poststalinienne.

On peut s'interroger cependant sur le degré d'intégration possible des paramètres de la musique improvisée d'origine populaire au sein de la pensée compositionnelle (du moins celle qui a prévalu durant les quatre derniers siècles en Europe centrale) et notamment sur la question de l'écriture proprement dite, qui risque à tout moment d'être affaiblie – voire pervertie – par l'intrusion de systèmes venant en droite ligne de traditions orales souvent séculaires ayant gardé leur aspect spontané, traditions *a priori* peu compatibles avec le raffinement d'une pensée qui *organise* le matériau de manière réfléchie. Il semble alors que dans ce cas, la justification d'une telle pratique ne trouve pas sa source dans l'écriture elle-même, mais dans une volonté expressive qui veut témoigner d'une réalité supérieure, presque rituelle, profondément enracinée dans la croyance que la musique possède des propriétés proprement mystiques et que ces propriétés échappent aux canons esthétiques de l'époque dans laquelle elles s'incarnent via l'œuvre nouvelle. Chez Sofia Gubaidulina, résoudre la problématique de l'unification de matériaux hétérogènes passe par

l'acte de les relier entre eux dans la célébration de valeurs universelles comme celle de l'humanisme dont il est souvent question lorsqu'on évoque sa figure, ou encore dans celle d'une relation à un certain naturalisme : « *Mes pensées génératrices représentent les racines d'un arbre dont l'œuvre aboutie serait l'ensemble des branches et des feuilles. Et même de nouvelles racines donneront toujours des feuilles semblables aux anciennes...* » confie-t-elle.

Dans sa musique, la structure n'est donc pas envisagée en tant qu'organisation totale, supérieure, mais s'accommode au contraire de nombreuses digressions, qui sont autant d'intrusions dans un univers presque aléatoire, faites de réminiscences populaires, d'associations instrumentales très originales, d'épisodes libres et fugaces à l'intérieur de sections strictement mesurées, un univers qui cherche souvent à poétiser le discours autant qu'à le charger d'accents pathétiques en se libérant de la contrainte liée au développement. Cette forme de métissage bien particulière qui semble n'appartenir qu'à elle, explique en partie sa reconnaissance internationale : sa musique répond en effet à un besoin d'immédiateté dans le discours qu'elle livre mais aussi à une quête du *spirituel* qui puise ses forces dans des archétypes ethniques fondamentaux.

Le goût contemporain impose toujours ses règles. Celui d'aujourd'hui nous invite à une réceptivité toujours plus grande de ces formes croisées et du métissage des cultures et des objets dont il était question plus haut. Mais il exige surtout de *saisir vite et sans effort un produit* consensuel bien calibré. L'auditeur, soumis au diktat de ce drôle de marchandage, finit par accepter, consommer, et enfin digérer des musiques dont la pensée est réduite et simplifiée jusqu'à l'absurde. Or, comme l'on ne peut tout simplement pas faire abstraction de ces nouvelles *règles de l'art*, le défi se niche désormais dans la capacité à prendre en compte cette réalité contemporaine tout en préservant, à l'intérieur de l'œuvre, la place dévolue à *l'intelligence*. L'application consciente de celle-ci, qui cherche toujours à combattre ce qui n'est valable que pour une époque donnée, permet de dépasser la valeur abstraite « conventionnelle » de ces règles imposées par le goût, et de créer de nouvelles architectures – l'artiste travaillant alors

à des fins qui perdront leur valeur pour la postérité mais ce faisant, permettant également à son cerveau de mettre à jour (*pré-critiquement* pourrait-on dire avec Pavese, c'est-à-dire en amont d'une possible analyse critique) de nouvelles réalités intellectuelles, affranchies de l'injonction consumériste. Il semble que ce ne soit désormais qu'à ce prix que la musique savante pourrait se préserver d'une dégénérescence généralisée et conserver son attrait pour un public somme toute encore avide de profondeur et d'authenticité.

La musique de Sofia Gubaidulina échappe de ce point de vue à une trop grande simplicité, à ce calibrage du goût contemporain qui pourrait l'appauvrir, en relevant le défi de l'unification des différentes sources d'inspiration dans une combinatoire musicale intelligente et sensible, ce dont témoignent les œuvres fortes et variées présentées ici par l'Ensemble Contemporain de l'HEMU, qui révèlent un esprit d'une grande probité ainsi qu'une démarche artistique empreinte d'une ferveur sincère et directe.

William Blank

SOFIA GUBAIDULINA

VOCATION

L'œuvre de Sofia Gubaidulina ne peut être détachée du contexte dans lequel elle s'est développée et auquel la compositrice fut confrontée : celui des purges staliniennes et de la guerre, qui marquèrent son enfance, puis celui de la politique culturelle de l'après-guerre, qui enferma les créateurs dans les limites coercitives du réalisme-socialiste. Dès l'âge de cinq ans, selon ses propres souvenirs, elle se rendit compte du caractère tragique de la situation politique en écoutant les discussions d'adultes; et dans le même temps, elle prit conscience de sa vocation, considérant la musique comme ce qui devait être le sens même de sa vie; elle la perçut d'emblée comme un espace sacré.

Sofia Gubaidulina est née dans la République autonome tatare le 24 octobre 1931; son père, docteur de la loi coranique, était natif de la région, mais sa mère était d'origine russe. Elle commença le piano à l'âge de cinq ans et se mit à composer très tôt, dès l'âge de douze ans. Entrée au Conservatoire de Kazan en 1949, elle fut envoyée cinq ans plus tard à Moscou pour parfaire sa formation auprès d'un assistant de Chostakovitch, Nikolai Peiko, avec qui elle travailla jusqu'en 1959. Puis elle se perfectionna avec Vissarion Chébaline durant quatre ans avant de devenir compositrice indépendante, encouragée sans doute par l'obtention d'un premier prix au Concours pansoviétique de composition. Bien qu'elle avait déjà beaucoup composé auparavant, elle ne trouva son style personnel qu'aux alentours de 1965, durant une période où elle étudiait très à fond la technique sérielle. Elle a elle-même désigné ses *Cinq Études* pour harpe, contrebasse et percussion (1965) comme son véritable opus 1. L'étrange assemblage de timbres, qui rappelle les formations inédites de sa consœur Galina Outsvolskaïa (1919-2006), est significatif de son attrait pour les couleurs instrumentales et pour la sonorité en tant que telle : « Je me suis toujours intéressée aux différents instruments » dira-t-elle plus tard. « Ce qui me fascine, c'est qu'on peut les comparer à des personnes, avec leur caractère individuel, leurs qualités et leur manière de se comporter ». Toutefois, ses premières œuvres d'envergure, une cantate intitulée *Nuit à Memphis* (1968) sur des textes provenant de pierres tombales de l'ancienne Égypte traduits en russe par Anna Akhmatova, pour alto, chœur d'hommes et orchestre, et *Rubayat* (1969) sur des textes d'anciens poètes persans,

pour baryton et orchestre de chambre, ne correspondaient guère aux attentes du régime (*Rubayat* ne fut joué en URSS que vingt ans plus tard).

S'étant avancée dans une voie personnelle, elle poursuivit ses explorations musicales en marge des courants officiels, sans l'ombre d'un compromis. Ainsi travailla-t-elle quelques temps dans le studio ANS du musée Scriabine, où elle s'initia aux moyens électro-acoustiques, produisant là une pièce intitulée *Vivente-non vivente* pour synthétiseur (1970). Dans le même temps, elle créa avec ses amis et collègues Viktor Sousline et Viatcheslav Artiomov, deux compositeurs qui avaient amassé toute une collection d'instruments caucasiens et asiatiques, un groupe d'improvisation qui emprunta son nom à une ancienne loge maçonnique russe : Astreya. On ne peut s'empêcher de penser que ces expériences peu compatibles avec la ligne officielle constituaient une forme de résistance à l'esthétique imposée par le régime, tout en permettant à la compositrice d'explorer des territoires sonores et formels qu'elle allait ensuite pouvoir développer dans ses œuvres.

UNE VOIE ERRONÉE

Le travail direct, concret et sans préalables avec un matériau extrêmement divers et pur de toute connotations traditionnelles – celui de l'électro-acoustique comme celui de l'improvisation –, venait en quelque sorte combler un manque : celui des œuvres de référence de la modernité musicale du XX^e siècle, inaccessibles en Union soviétique où elles étaient considérées comme l'expression de la décadence bourgeoise et du formalisme. Gubaidulina reconnaît n'avoir eu qu'une connaissance très partielle de la musique de l'École de Vienne, dont quelques partitions circulaient sous le manteau. On ne la jouait pas. Aussi, dans ses années de formation, seul Chostakovitch pouvait constituer pour elle un modèle. Elle lui soumit d'ailleurs ses premières partitions, et il l'encouragea, dira-t-elle plus tard, à suivre sa propre voie, avec ces mots pleins d'esprit : « je veux que tu persistes dans la voie erronée qui est la tienne ». L'un des seuls compositeurs qui joua un rôle parmi les modernes occidentaux fut Bartók, dont elle retint la leçon rythmique, mais plus encore le sens des proportions, et en particulier, l'utilisation de la section d'or dans la construction formelle, que l'on retrouve souvent dans ses œuvres.

Lorsque Boulez vint avec l'Orchestre de la BBC à Moscou en 1964, présentant des œuvres de Schoenberg, Berg, Webern et son propre *Éclat*, ce fut pour beaucoup de jeunes un ébranlement; les péripéties de la rencontre que Denisov avait organisée entre Boulez et les jeunes compositeurs russes, rencontre interdite par les officiels, en disent long sur les tensions et les aspirations propres au milieu musical de cette époque : elle se tint secrètement dans une chambre d'étudiant minuscule, où des dizaines de musiciens s'entassèrent, Boulez et Denisov devant passer les contrôles à l'entrée du Conservatoire incognito... Gubaidulina dit avoir eu la sensation, grâce à ce concert, de « sortir peu à peu de l'ombre » : « monta en nous l'espoir que nous allions pouvoir finalement prendre part au processus d'évolution universelle ». Pourtant, les contacts restèrent épisodiques et distants entre les musiciens des deux côtés du rideau de fer. Même si *Concordanza* fut joué en 1971 au festival de Royan, les noms des compositeurs et des compositrices russes les plus novateurs, interdits de sortie, n'étaient guère connus à l'Ouest, et l'auraient-ils été que leur musique eût parue décalée par rapport à l'esthétique novatrice qui s'y était développée.

Lorsqu'elle répondra à la question de ses influences musicales principales, Gubaidulina désignera toutefois Webern, qu'elle put étudier durant les années soixante-dix, aux côtés de Chostakovitch : « même si leur influence n'a laissé aucune trace visible sur ma musique, ces deux compositeurs m'ont appris l'essentiel : être moi-même ».

DE LA SOLITUDE À LA RECONNAISSANCE

Éloignée des circuits officiels, y compris du secteur quelque peu lucratif des musiques de film dans lequel Schnittke avait trouvé du travail, Gubaidulina ne put faire exécuter sa musique qu'à l'intérieur de cercles amicaux restreints et sporadiquement. Les efforts de ses proches pour la faire connaître ne furent couronnés d'aucun succès. Lorsqu'elle présenta son premier quatuor à cordes, une œuvre volontairement agressive composée en 1971, toutes les portes se fermèrent devant elle. Elle avait voulu exprimer, musicalement, l'impossibilité d'être ensemble dans la forme même qui consacre le dialogue entre partenaires. Dans cette œuvre, après un début *unisono* qui se fragmente progressivement dans des structures micro-intervalliques

et auquel font suite quelques tentatives de conciliation qui restent sans succès, les musiciens se retrouvent à la fin irrémédiablement séparés aux quatre coins de la scène. Jusqu'au début des années quatre-vingt, Gubaidulina vécut ainsi dans un isolement total, sans aucun contact avec l'étranger; elle dira plus tard que tout ce qui venait de l'extérieur lui semblait irréel.

Sa reconnaissance en Occident date de ces mêmes années quatre-vingt, au moment où se fit jour un début de libéralisation en Union soviétique, tandis qu'à l'Ouest on assistait à l'avènement du néolibéralisme et à la remise en cause des avant-gardes. Cette convergence paradoxale devait favoriser l'intérêt de l'Occident pour l'esthétique des compositeurs soviétiques : Gubaidulina se fit connaître en même temps que Schnittke et Arvo Pärt; Denisov, qui avait déjà noué certains contacts avec la France, reçut des commandes prestigieuses; on allait bientôt redécouvrir la figure étrange d'Outsvolskaïa. Par ailleurs, les symphonies et les concertos de Chostakovitch, mort peu avant, alimentèrent massivement les programmes symphoniques comme ceux du dernier moderne acceptable. Le succès du concerto pour violon que Gubaidulina composa pour Gidon Kremer à sa demande, *Offertorium* (1980/1982/1986), fut l'élément déclencheur de cette renommée soudaine¹.

Après la chute de l'Union soviétique et la reconnaissance officielle de son pays au travers d'un prix prestigieux en 1991, elle décida finalement de s'installer dans un village près de Hambourg, ville de son éditeur, devenant aussitôt l'une des personnalités les plus en vue de la vie musicale, l'une des plus jouées et des plus demandées à travers le monde. Les formes d'une modernité résistante à l'est furent ainsi plébiscitées à l'ouest, et retournées contre celles qui y avaient été produites, que l'on jugeait excessives, sinon ... erronées! Le vocabulaire changea de camp : en particulier les mots « décadence » et « formalisme ». Les soubresauts de l'Histoire réservent d'étranges surprises. En vérité, les musiciens russes dissidents s'exprimaient dans un langage qui répondait aux nouveaux critères occidentaux, à la demande d'un retour aux formes expressives, aux liens avec la tradition, et à un langage plus immédiat.

ARCHAÏSME

La musique de Sofia Gubaidulina est une musique de l'expression pure et immédiate; elle provient d'un espace intérieur où se reflète d'une part ce qui est originel, élémentaire, premier, et d'autre part ce qui renvoie à la notion de transcendance, à un au-delà du réel, à un illimité. Par ses origines tatares, qui l'ont conduite à chercher souvent son inspiration du côté de l'Orient, elle se définit elle-même comme plus proche d'un monde archaïque que d'un monde classique. Et en effet, il y a dans sa musique un désir constant du geste premier par lequel la musique naît de façon impérieuse, mais aussi celui d'une expression qui serait ancrée dans une histoire ancestrale et qui prendrait en charge le destin collectif; elle s'est inspirée en ce sens de certaines musiques populaires (il existe dans son catalogue plusieurs œuvres liées au folklore tatar), et sa musique conserve le geste de l'épopée, le sens du rituel.

Ce goût des sources les plus anciennes se manifeste notamment dans son intérêt pour des instruments qui n'appartiennent pas à la culture savante traditionnelle, ou pour des formations apparemment hétéroclites. Tout au long de sa carrière, elle a montré une avidité insatiable pour des instruments rares qu'elle a étudiés avec soin afin de les utiliser dans ses œuvres. Lorsqu'elle répondit favorablement à un festival japonais qui lui commandait une œuvre pour koto (ce sera *In the Shadow of the Tree*, pour koto, koto basse, zheng et orchestre, créé à Tokyo en 1999), elle prit des cours avec le maître Kazue Sawai, qui devait en assurer la création et à qui l'œuvre est dédiée. Friedrich Lips, virtuose du bayan, fut impressionné de voir à quel point elle étudia son instrument dans ses moindres détails, de l'intérieur, avant de composer *De profundis* en 1978, une pièce qui connut un succès considérable (et qui fut transcrite pour accordéon). Le bayan, accordéon russe, se retrouve dans de nombreuses œuvres. Ce goût des sonorités non encore exploitées, ou des sonorités sauvages produites par les instruments traditionnels, est au fondement de son imaginaire sonore : la musique doit amener à ce qui fait son essence même, loin des formes éprouvées. L'effet acoustique possède une forte dimension gestuelle.

SONORITÉS

C'est que la sonorité constitue l'élément central de son esthétique. Non dans le sens de la musique européenne, sous la forme de l'« émancipation du timbre », devenu un élément structurel ou un moyen de transgresser les limites, mais comme phénomène chargé d'un contenu émotif et d'une dimension allégorique, renvoyant aux situations vécues et aux significations religieuses. On ne peut, chez Gubaidulina, dissocier affect et spiritualité, qui se nourrissent l'un l'autre, et sont le moyen d'atteindre une intensité qui, en visant les régions les plus éthérées, devient pure transcendance. Le langage, loin de revendiquer son autonomie et de créer ses propres contenus, comme dans la tradition occidentale de la modernité, est ici conçu comme le médium du sens et l'incarnation du sentiment, à l'intérieur d'un cadre esthétique fondé sur le principe d'imitation.

Dans la musique de Gubaidulina, la forme ne se déploie pas à partir d'éléments thématiques ou structurels, hors les rapports de proportions qui visent à un effet de type physiologique, mais elle repose sur des oppositions entre des formes sonores contrastées, divergentes, qui tendent vers leur propre dépassement : c'est la sonorité qui devient thème. Mais cette sonorité, qui implique une dimension gestuelle forte, n'existe pas comme simple jeu sonore, comme simple forme sensible, avec ses connotations sensuelles ou expressives; elle est chargée d'un sens qui, à travers les péripéties de la forme, sa dramaturgie propre, mènent au moment de la révélation, à une ouverture qui serait à la fois intérieure et cosmique, et qui excède le langage. Le principe formel de la musique de Gubaidulina est la métamorphose, qui implique de constants changements de niveaux. Les moments les plus dramatiques, les passages chaotiques et dissonants, ne constituent que des étapes vers l'apothéose visée, vers cette intériorité au sein de laquelle s'ouvrent des espaces infinis. Aussi les œuvres instrumentales ne sont-elles pas de la musique pure ou absolue; elles renvoient toujours à des significations, à des images, à des contenus religieux plus ou moins explicites. C'est aussi pourquoi la musique vocale tient une place si centrale dans l'abondant catalogue de la compositrice.

INTÉRIORITÉ ET TRANSCENDANCE

C'est en travaillant avec les micro-intervalles et les glissements entre les notes que l'œuvre creuse ses propres espaces intérieurs, à la recherche des nuances les plus fines; celles-ci renvoient à une expressivité exacerbée et en même temps effacent les divisions traditionnelles, les réflexes auditifs et les repères habituels. Cette plongée vers le dedans vise à révéler ce qui, chez l'homme, est sacré, et à transcender le matériau sonore en le sublimant. Le son est alors plus qu'une simple expression individuelle : il devient le signe, le symbole d'une réalité autre, où les extrêmes se rejoignent. C'est en ce sens que Gubaidulina parle de « pénétrer à l'intérieur du son pour vivre mentalement entre des espaces minuscules ».

La compositrice fonde souvent ses formes sur la tension entre action et réaction; par là, elle a réactivé des types d'articulation fondés sur l'opposition entre diatonisme et chromatisme, pris au sens large. Ils renvoient à ceux du pur et de l'impur, du diabolique et du divin, du mensonge et de la vérité, du surnaturel et du réel, qui ont caractérisé la tradition russe depuis Glinka, prolongée par certains musiciens du Groupe des Cinq, puis par Stravinski et plus tard encore par Chostakovitch. C'est ainsi que l'écriture atonale, chez elle, conserve en son sein des éléments de modalité et de tonalité. Mais cette dialectique compositionnelle ne conduit pas au dépassement des contradictions dans l'expression d'une joie factice, celle du réalisme-socialiste, esthétique dictée par l'idéologie; elle conduit à une intériorité qui, à travers la dimension religieuse, conquiert sa liberté, tendance commune à quasiment tous les compositeurs soviétiques contestataires de cette génération-là.

Il résulte de telles oppositions schématiques quelque chose d'immédiat, une transparence formelle qui renvoie à la pratique de l'improvisation, laquelle innerve finalement toute la musique de Gubaidulina. Le déroulement des œuvres s'apparente à un récit dramatisé, à une succession de tableaux contrastés, à l'enchaînement libre d'épisodes caractérisés; il acquiert parfois une dimension épique, ou cérémonielle. Nous sommes là aux antipodes d'une conception organiciste de la composition, fondée sur des relations structurelles nécessaires, étendues à l'ensemble de l'œuvre, et réalisées par

l'écriture, que désigne le terme allemand *durchkomponiert*. L'écriture instrumentale, qui fait signe dans bien des cas à l'écriture vocale, use de mélismes mélodiques qui intègrent les inflexions microtonales provenant de certains modèles liturgiques; elle est une forme sublimée de la parole, et nous indique à quel point l'imaginaire de la compositrice est lié aux rituels religieux, comme c'est le cas aussi chez Oustvolskaïa, quoique dans une forme complètement différente.

UNE MUSIQUE DE LA CONSCIENCE

Luigi Nono, qui cherchait lui-même la liaison entre des formes sonores novatrices et un contenu humain éclairé, rendit un vibrant hommage à la musique de Gubaidulina à l'occasion de la création à Berlin en 1986 de l'une des ses grandes œuvres, *Stimmen... verstummen...* (un de ses nombreux titres antithétiques), parlant d'un « événement émouvant » : « Innovation dans le langage musical (couleurs, spectre acoustique, temps multiples et spatialité), libre de toute limite académique et traditionnelle. Création d'une rare intuition-sensibilité-intelligence jusqu'à la nouvelle disposition de l'orchestre symphonique : surprenants sons-pensées-émotions-voix [*Stimmen*], qui cheminent lentement *dans l'espace* et se combinent-composent *dans l'espace* jusqu'au silence [*Verstummen*]. (Silence : temps difficiles). Avec une force intérieure admirable, cette musique fleurit, explose et réussit à nous irradier comme des sollicitations tragiques et prismatiques de vie-amour.»²

C'est l'un des plus beaux témoignages de l'impact de la musique de Gubaidulina à partir des années 1980, par un compositeur qui représenta toute sa vie l'avant-garde de la musique européenne. Il est vrai que l'esthétique de la compositrice prend toute sa dimension dans ses grandes pièces, tant sa musique a besoin d'espace et de temps pour se déployer. Les grandes fresques traversent d'ailleurs tout son catalogue, depuis les cantates de jeunesse et *Offertorium* jusqu'aux pièces les plus récentes. On en citera quelques-unes ici : *Sem' slov* [Sept Paroles] pour violoncelle, accordéon et cordes (1982), *Perception* pour soprano, baryton et cordes (1983), *Stimmen... verstummen...*, *symphonie en 12 mouvements* pour grand orchestre (1985), *Pro et contra* pour orchestre (1989), *Jetzt immer Schnee...* pour chœur et ensemble (1993), *Zeitgestalten* pour orchestre (1994), *Concerto pour alto et*

orchestre (1996), jusqu'à l'immense *Passion selon St-Jean* (2000-2001), sans compter toute une série de concertos et de pièces d'orchestre plus récentes, souvent commandés par des institutions prestigieuses et des artistes renommés.

À travers toutes ces œuvres s'exprime une foi dont la musique est le vecteur absolu; mais cette spiritualité intense s'accorde avec le plaisir du jeu, le bonheur de la vibration sonore, le corps à corps avec les sons, qui permet une ouverture aux mondes musicaux les plus éloignés, de la musique de koto japonaise au jazz, de l'improvisation aux liturgies orthodoxes, des formes concertantes à l'oratorio, des formes populaires aux expérimentations savantes. La musique de Gubaidulina, forgée dans un monde fermé, ne laissant aucune place à la liberté individuelle sur le plan esthétique comme sur le plan politique, s'adresse à la conscience comme refuge ultime, comme un espace qu'il est possible d'ouvrir à la liberté, de l'intérieur. La musique prend alors un sens qui dépasse les considérations esthétiques : elle transforme l'oppression en un chant de libération.

La leçon est valable pour toutes les formes d'aliénation idéologique et sociale, celles de notre propre monde, dominé par le marché, où l'aspiration des Lumières a été trahie, comme celles de ce monde englouti, celui de l'idéologie communiste, qui jeta sur l'idéal dont elle se réclamait un masque de fer.

Philippe Albèra

LES ŒUVRES

IN CROCE

Il existe plusieurs versions d'*In croce*. Composée d'abord, en 1979, pour violoncelle et orgue, et dédiée au violoncelliste Vladimir Tonkha, qui la créa en 1979 à Kazan, l'œuvre fut ensuite transcrite pour violoncelle et accordéon en 1992, puis pour violoncelle et bayan, et encore pour contrebasse et orgue, ces deux dernières versions étant réalisées par des tiers. (Durée de l'œuvre : 15 minutes)

L'idée de la croix indiquée par le titre ne renvoie pas seulement aux significations religieuses, constantes chez Gubaidulina, mais aussi à la structure de la pièce. Alors qu'au début, les deux instruments jouent chacun dans un registre et un type d'écriture opposés, au cours de la pièce, ils se rapprochent l'un de l'autre et se croisent.

Dans la première partie, l'accordéon répète inlassablement les mêmes hauteurs dans une tessiture aiguë, tandis que le violoncelle grommelle dans le registre grave; les deux protagonistes paraissent étrangers l'un à l'autre. Ils se rapprochent pourtant progressivement, jusqu'à une scène frénétique qui constitue un moment d'une extraordinaire intensité et d'une grande gestualité. Plus loin, pourtant, les deux instruments semblent atones, déroulant des chromatismes sans directionnalité, comme si la musique avait été projetée d'un extrême à l'autre. C'est en fait l'amorce d'un immense crescendo marqué par la conjonction des opposés : la partie de violoncelle, tendue, pathétique, avec des accents poignants, joue dans une échelle chromatique comportant les micro-intervalles, tandis que l'accordéon, au même moment, fait entendre une structure diatonique sous forme d'accords brisés et de gammes. Dans la coda, les deux instruments échangent leurs rôles, le violoncelle abandonnant son jeu apparenté à une voix humaine au profit de figurations dans le suraigu qui rappellent celles de l'accordéon au début (ce sont les mêmes notes), alors que l'accordéon joue une sorte de pédale qui rappelle à son tour les sons graves du violoncelle au début du morceau. Le tout se termine dans une couleur sonore iridescente avec des harmoniques sur la corde de *la*. L'œuvre est un bon exemple des dramaturgies instrumentales de Gubaidulina, de l'utilisation des types d'écriture et de sonorités comme de véritables personnages.

CONCORDANZA

Concordanza fut composé en 1971 à l'initiative de l'ensemble de chambre tchèque Musica viva et dédié à Marek Kopelent, co-auteur avec Gubaidulina d'un oratorio, *Laudacio pacis*, en 1975. L'œuvre, qui fait appel à un groupe de solistes (une sorte d'orchestre miniature), fut créée à Prague la même année. (Durée de l'œuvre : 15 minutes)

Concordanza est la première pièce qui réalise pleinement l'idéal de dramaturgie instrumentale propre à Gubaidulina. Le titre lui-même évoque l'idée de concorde, d'harmonie, de consonance, mais se définit à travers ce qui s'y oppose : la discorde et la dissonance, selon un principe que la compositrice développera dans toutes ses pièces suivantes, et qui se reflète dans de nombreux titres en forme d'antithèses.

C'est ainsi que différents types d'écriture, ou caractères, sont mis en relation les uns avec les autres, sous la forme d'opposés : legato/staccato, ligne mélodique avec des notes conjointes ou disjointes, rythmique régulière ou irrégulière, tessiture homogène ou non, notation précise ou aléatoire, etc. Ce ne sont pas des thèmes au sens classique du terme qui assurent la construction de la forme, ni d'ailleurs les structures harmoniques en tant que telles, mais ces oppositions sonores ou d'écriture conçues comme des éléments dramatiques.

Au début, des figures linéaires jouées *legato* par les vents, en mouvements ascendants, sont aussitôt contredites par les pizzicatos de la contrebasse, lesquels entraînent des trémolos de cordes; la section suivante est écrite en forme de fugato à partir d'une ligne en dent de scie de la clarinette. La voix expressive du violoncelle, peu après, amène un nouveau contraste. La concorde atteint un premier sommet lorsque la contrebasse et le violon, ce dernier dans le suraigu, dessinent une ligne paisible à laquelle s'ajoute ensuite le cor. Mais elle est suivie de gestes élémentaires, presque bruitistes, auxquelles se joignent des chuchotements produits par les instrumentistes eux-mêmes, avant qu'une sorte de choral nous fasse encore une fois revenir à la concorde. On pourrait ainsi décrire chacune des sections, tant elles se différencient nettement, et tant la forme s'apparente à un récit fait de contrastes et de formes d'écriture aux références presque antinomiques. Après une partie rêveuse, le final nous ramène

aux éléments du début mais considérablement transformés; les deux caractères opposés semblent alors vouloir fusionner.

Alfred Schnittke écrit à propos de *Concordanza* un commentaire enthousiaste: « Pour ses caractéristiques générales, pour sa forme dramatique – et en disant dramatique, je ne me réfère pas à quelque brutalité dynamique de grands contrastes mais plutôt à son expressivité propre et à ses changements soudains –, cette œuvre a une très grande signification... ».

SONATE EN DUO

La *Sonate en duo* pour deux bassons, en un seul mouvement, fut composée en 1977 et est dédiée à Valery Popov, qui en fit la création en 1978 à Moscou.
(Durée de l'œuvre : 8 minutes.)

Le terme de sonate ne renvoie pas à la forme traditionnelle, trop rigide aux yeux de la compositrice, qui préfère les formes dynamiques d'un seul tenant. On peut toutefois diviser sa forme continue en plusieurs sections : une exposition (thème principal), une élaboration, une première reprise (sans l'élément thématique), un épisode sur un nouveau thème, et une deuxième reprise, en miroir de la première, conduisant au final. Le matériau lui-même est assez hétéroclite, avec des éléments de type néoclassique, d'autres de caractère liturgique, des formes de danse, des variations sur une figure ostinato, l'usage d'oscillations et de trilles, de structures microtonales et de glissandos, qui évoquent parfois l'écriture du violoncelle ou de la voix. Le moment culminant est réalisé sous la forme d'une longue prière aux deux instruments, qui passent de l'aigu au grave. À la fin, flotte même un accord de *mi* majeur inattendu.

DETTO II

Detto II pour violoncelle et ensemble instrumental a été composé en 1972 à la demande de la violoncelliste moscovite Natalia Chakovskaïa, à qui il est dédié, et qui le créa à Moscou en 1973.
(Durée de l'œuvre : 15 minutes)

On y retrouve le type de formation instrumentale propre à *Concordanza*, faite d'un groupe de solistes. *Detto II* fait partie d'un tryptique concertant qui constitue une sorte de messe

instrumentale : *Introitus* pour piano et orchestre de chambre (1978) en est le propre, *Offertorium* pour violon et orchestre (1980/1982/1986) l'offertoire, et *Detto II* la communion. Le titre lui-même renvoie au caractère narratif de la musique. Si Gubaidulina a évité le terme plus commun de concerto, c'est aussi qu'elle voulait éviter le conflit du soliste et du groupe, quand bien même tous les deux ont des écritures contrastées; l'image qui rendrait le mieux compte du rapport entre les deux parties serait celle d'une sorte de prophète, ou d'un prêtre – le violoncelle solo – s'adressant à la foule et la guidant. L'œuvre nous conduit ainsi à travers différentes formes de relations, depuis la distance et l'incompréhension jusqu'à l'entente.

Detto II, bien qu'en un seul mouvement, peut être divisé en onze épisodes, le dernier d'entre eux étant une sorte de reprise en forme de conclusion. Au centre se trouvent les moments les plus dramatiques de la partition. Les enchaînements ne répondent pas à des nécessités structurelles ou à des relations de cause à effet; chaque section se présente comme un paysage sonore singulier. L'opposition entre les types d'écriture et les timbres, comme souvent chez Gubaidulina, crée la dynamique interne. C'est le cas dès la première partie entre la mélodie souple et en notes longues du violoncelle, une ligne fluide et rythmiquement uniforme usant d'intervalles microtonaux, et les interventions ponctuelles des instruments, en arrière-plan, avec des sauts et un jeu staccato, sortes de lignes brisées avec des rythmes inégaux. Toute l'œuvre consiste en un développement de ces caractéristiques, avec des échanges entre les deux parties, la deuxième moitié apparaissant comme une sorte d'inversion de la première. Le violoncelle solo exploite tous les registres, et est traité comme une voix humaine, avec des inflexions extrêmement sensibles et de larges glissandos. Sa ligne conclusive, qui reprend en miroir celle du début, impose définitivement son intensité expressive intérieure, de nature spirituelle. Elle disparaît, comme happée par le haut, avec des ponctuations de flûte, de célesta, de crotales et de cordes aiguës, formes sonores de l'élévation et de la transfiguration.

(*Detto I* est une pièce pour orgue et percussion datée de 1978.)

Philippe Albèra

NOTES

¹ *Offertorium* fut créé dans sa version originale, celle de 1980, plus longue que les autres, à Vienne en 1981; la version révisée de 1982 fut créée à Berlin cette année même; la version définitive le fut à Londres en 1986. L'œuvre se révéla ainsi dans trois des plus grandes capitales musicales européennes!

² Ce texte écrit en allemand et resté manuscrit, a été publié et traduit par Laurent Feneyrou dans Luigi Nono : *Écrits*, Genève, Contrechamps, 2007, p. 568.

CATALOGUE DES ŒUVRES

Sofia Gubaidulina a beaucoup écrit, pour toutes sortes de formations, depuis les pièces solos jusqu'aux pièces de très grand effectif. Sa musique de chambre est pleine de trésors mettant en jeu des instruments et des formations inhabituels. On peut trouver sur internet le catalogue détaillé en allant sur le site de son éditeur, Sikorski.

BIBLIOGRAPHIE

Il n'y a aucune monographie en français sur Gubaidulina.

On trouve quelques pages dans les ouvrages sur la musique russe, de caractère plus général, ou dans les histoires de la musique contemporaine. Un long entretien avec Enzo Restagno a été publié dans un volume en italien consacré à son œuvre (EDT, Turin, 1991). Les autres documents accessibles sont en allemand ou en anglais.

Par contre, la discographie est assez abondante, et youtube permet d'accéder à plusieurs œuvres.

DANS LA MÊME COLLECTION

- > *IANNIS XENAKIS*, MARS 2011
- > *PIERRE BOULEZ*, JANVIER 2011
- > *GYÖRGY LIGETI*, OCTOBRE 2009
- > *ISABEL MUNDY*, FÉVRIER 2009
- > *ELLIOTT CARTER*, OCTOBRE 2008
- > *JONATHAN HARVEY*, OCTOBRE 2007
- > *BETSI JOLAS*, MARS 2007
- > *LUCIANO BERIO*, NOVEMBRE 2006

© HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE DE LAUSANNE
NOVEMBRE 2011

WWW.HEMU.CH

