

MUSIQUE de CHAMBRE avec deux pianos et voix
Adrienne Soós et Ivo Haag, pianos
Robert Koller, baryton

Introduction et présentation des œuvres au programme intitulée
« *L'Orient : une fascination de longue durée* »

Le duo Adrienne Soós – Ivo Haag, accompagné du baryton Robert Koller, met à l'honneur Constantin Regamey, l'un des principaux acteurs de la vie musicale romande, décédé il y a quarante ans.

Fin novembre 1848, Robert Schumann compose *Bilder aus Osten* op. 66 pour piano à quatre mains et l'offre à son épouse Clara, pianiste virtuose et compositrice talentueuse, comme cadeau de Noël. Publiée en 1849, l'œuvre est née de la fascination de Schumann pour les *Maqâmât* d'Abu Muhammad al-Qasim ibn Ali al-Hariri, dit al-Hariri de Basra, qui circulent alors en Europe grâce à des traductions française de Silvestre de Sacy (1822) et allemande de Friedrich Rückert (1826/1837), celle possédée par Schumann. Al-Hariri de Basra (1054-1122) est célèbre dans la littérature arabe pour ses *Maqâmât*, de courts récits en prose rimée et rythmée avec pour protagoniste un personnage qui gagne sa vie par la ruse et l'éloquence. Toutefois, Schumann n'écrit pas à proprement parler une pièce à programme : sa musique ne reflète pas les péripéties des *Maqâmât*. Dans la préface de la partition, il reconnaît l'impulsion donnée par l'œuvre de al-Hariri de Basra, compare son héros Abu Seid à Till Eulenspiegel, mais affirme que seule la dernière pièce forme un écho à son inspiration littéraire, à savoir la dernière *maqâma* qui dépeint les regrets et la pénitence du héros. D'ailleurs, les titres des pièces sont des indications de tempo ou d'interprétation traditionnelles dans la musique européenne, sans aucune référence à al-Hariri de Basra

Avec les six **impromptus** qui forment *Bilder aus Osten*, Schumann livre des pièces poétiques aux caractères variés, parfois marquées par des contrastes internes, et sans références orientalistes patentes. Le cycle s'ouvre avec un mouvement vif (« **Lebhaft** ») qui débute de manière passionnée, puis traverse une zone plus calme avant de retrouver le mouvement initial. Avec la deuxième pièce lyrique (« **Nicht schnell und sehr gesangvoll zu spielen** »), Schumann rappelle qu'il était un maître du *Lied*. La troisième pièce (« **Im Volkston** ») propose une mélodie pseudo-populaire simple et fait écho à l'une des inspirations principales des Romantiques. La quatrième pièce (« **Nicht schnell** ») de tempo lent déroule un thème simple subtilement accompagné par des contretemps. La cinquième pièce (« **Lebhaft** ») retrouve un tempo rapide et une atmosphère passionnée, marquée par des épisodes contrastants avant un retour du thème. La **dernière pièce** (« **Reuig, andächtig** ») montre le héros repentant grâce au *topos* des lignes descendantes à connotation plaintive et recueilli grâce à une écriture en mouvement parallèle qui évoque le choral. Toutefois, sa nature passionnée resurgit à plusieurs reprises avant de trouver un apaisement définitif.

Né à Kiev en 1907 d'un père suisse et d'une mère russe, **Constantin Regamey** étudie la musique avec ses parents, tous deux pianistes. En 1920, il s'établit en Pologne et étudie les langues anciennes et orientales à Varsovie, puis à Paris. Privat-docent en 1937, il est chargé de cours à l'Université de Varsovie. Entretemps, il est devenu critique musical à la revue *Zet*, qui publie son premier livre sur la musique *Forme et con-*

tenu en musique (1933), puis collabore avec *Prosto z Mostu* et devient rédacteur en chef de *Muzyka Polska*. En parallèle de sa carrière de linguiste et d'orientaliste, Regamey participe activement à la vie musicale polonaise en tant que critique. Durant la Seconde Guerre mondiale, il choisit de rester en Pologne, malgré son passeport suisse, et participe à la résistance. Privé de musique, il ressent alors l'urgence de composer pour lui-même. Autodidacte (ses premières compositions remontent à son enfance), il conçoit ses œuvres comme des réponses à des questions qu'il se pose. Après l'insurrection de Varsovie en 1944, Regamey est déporté par les Allemands, puis sauvé par son passeport suisse. Bourgeois de Lausanne, il s'établit dans le chef-lieu vaudois. D'abord chargé de cours, il est nommé professeur à l'Université de Fribourg en 1946, puis à l'Université de Lausanne en 1949. Dans les deux institutions, il enseigne un éventail impressionnant de matières (russe, langues orientales, linguistique) jusqu'en 1977. En parallèle, il mène une carrière de musicologue – multipliant les conférences et les articles et assurant la co-rédaction des *Feuilles Musicales* de Lausanne entre 1954 et 1962 – de pianiste accompagnateur et de compositeur. Bien que son catalogue reste d'une taille relativement modeste (faute de temps !), ses œuvres ont été présentées régulièrement en Suisse et couronnées par le prix de compositeur de l'Association des Musiciens Suisses en 1971. Regamey est décédé en 1982.

Composées en 1942, les *Chansons persanes* sont sa première pièce importante. Conçues à l'origine pour baryton et piano, elles sont rapidement adaptées pour baryton et deux pianos correspondant mieux à ses ambitions. Cette version est créée par

MUSIQUE de CHAMBRE avec deux pianos et voix

Adrienne Soós et Ivo Haag, pianos

Robert Koller, baryton

le baryton-basse Michel Bulat-Mironowicz, Regamey et sa mère aux pianos lors d'un concert clandestin à Varsovie en 1942. Elle rencontre un grand succès et encourage Regamey à continuer de composer. Lorsqu'il prend des leçons d'orchestration avec Kazimierz Sikorski, il en réalise une orchestration pour formation de chambre, qui a été créée à Cracovie en 1947.

Les *Chansons persanes* sont entrepris par Regamey pour répondre à son interrogation sur le type de texte poétique à mettre en musique pour que le résultat ne nuise ni au texte, ni à la musique. Conscient que le chant étire la durée des mots, il se tourne vers **des textes courts** et sélectionne des quatrains (*Rubaiyat*) **d'Omar Khayyam** (ca. 1048- ca. 1131), traduits du persan en polonais par M. Wolska, puis du polonais en français par Camille Dudan. Outre le choix d'un texte au message poétique simple, Regamey veille à favoriser une écriture syllabique pour permettre sa compréhension. La place des rares mélismes (plusieurs notes par syllabe) n'est jamais laissée au hasard : pour illustrer le rossignol dans « **Puissantes roses** » ou l'ivresse du vin dans « **Viens, défends-moi** ». Quant à l'ambitus extrêmement large, il permet au grave d'évoquer le noir dans « **Les nuits j'observe le ciel étoilé** ». L'accompagnement de la voix renforce la compréhension des poèmes grâce à des atmosphères évocatrices, comme le début relativement sombre de « **La vie est un secret** » ou la marche gauche de l'ivresse de « **Viens, défends-moi** ». Regamey produit ainsi une œuvre nuancée et d'une grande puissance expressive.

En 1884, Johannes Brahms débute la composition de sa *Quatrième symphonie*, sa dernière et exceptionnelle contribution au genre. Elle est créée par l'orchestre de la cour de Meiningen en 1885, avec lequel il avait développé depuis 1881 une relation particulière qui lui permettait

d'entendre ses œuvres et d'effectuer les éventuelles retouches nécessaires avant la première.

Dans le **premier mouvement**, Brahms crée, selon un procédé de développement thématique qui lui est cher, un thème à partir de la réélaboration d'une simple cellule, formée d'une tierce descendante et d'une sixte ascendante entrecoupées d'un silence. Le deuxième thème au caractère de fanfare qui succède à ce thème mélancolique crée un contraste saisissant, exploité dans tout le mouvement.

Dans le **deuxième mouvement**, Brahms alterne deux thèmes, le premier solennel et le second lyrique. Dans le **troisième mouvement**, Brahms joue, comme il aime à le faire dans ses *scherzi*, avec des accents très marqués et décalés. L'historicisme de Brahms s'exprime dans toute sa production, notamment par le recours aux variations, mais le **final en forme de passacaille** de la *Quatrième symphonie* représente assurément un point culminant dans son œuvre. Il soumet le thème à trente variations, tout en maintenant la continuité du discours musical en créant des groupes de variations grâce à des similitudes thématiques, stylistiques, dynamiques ou harmoniques.

En 1887, Brahms transcrit sa *Quatrième symphonie pour deux pianos*, une pratique relativement courante à une période où l'enregistrement n'existait pas. Dès lors, la diffusion et la connaissance d'une œuvre passe, en partie, par ce type d'arrangements. Le cercle brahm-sien, un réseau professionnel et amical qui comprend notamment Clara Schumann et Joseph Joachim, témoigne de l'importance de cette pratique qui permet au compositeur, avant ses relations privilégiées avec l'orchestre de Meiningen, de tester ses œuvres avant leur création publique ou leur publication, mais aussi de les faire connaître à un plus large

public qui bénéficie d'exécutions privées au piano. Nul doute que Brahms en est conscient lorsqu'il s'attèle à la transcription de sa *Quatrième symphonie*, pour laquelle il choisit deux pianos plutôt qu'un piano à quatre mains comme pour les arrangements de ses trois premières symphonies. Avec cet effectif, il parvient à conserver la quintessence de l'œuvre et nous donne à entendre son « squelette » : une expérience fascinante qui permet une compréhension poussée de l'œuvre et d'apprécier, si on la connaît, la richesse de son orchestration (et qui sinon donne envie de la découvrir).

Il s'agit aussi d'une occasion exceptionnelle pour se plonger dans l'atmosphère musicale de l'époque de Brahms et appréhender une œuvre de la manière dont tant de personnes l'ont fait alors. Un arrangement qui prend la forme d'une fabuleuse machine à remonter le temps !

PD Dr. Delphine Vincent
(Université de Fribourg)