

# Stevenson à Hamilton, Messiaen à Toronto

**Marc-André Roberge**

Il y a un peu plus d'un an, j'attirais l'attention des lecteurs – des pianistes en particulier – sur un certain nombre d'œuvres pour piano du XX<sup>e</sup> siècle dont la qualité et l'importance dans l'évolution de l'histoire de la musique ou de celle de l'instrument justifient, à mon avis, qu'elles soient jouées et enregistrées beaucoup plus fréquemment qu'elles ne l'ont été jusqu'à maintenant<sup>1</sup>. Je n'osais cependant pas espérer assister dans l'espace d'une seule saison à des exécutions publiques de trois de ces œuvres, à savoir: l'*Opus clavicembalisticum* (1929-30) de Kaikhosru Shapurji Sorabji (né en 1892)<sup>2</sup>, les *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944) d'Olivier Messiaen (né en 1908), et la *Passacaglia on DSCH* (1960-62) de Ronald Stevenson (né en 1928). J'ai déjà fait part aux lecteurs de l'exécution historique que le pianiste Geoffrey Douglas Madge (né en 1941) a donnée à Montréal le 9 novembre 1984 de l'œuvre à laquelle le nom de Sorabji est le plus souvent associé<sup>3</sup>. Quelques mois plus tard, le 8 mars 1985, Ronald Stevenson, de passage à l'université McMaster de Hamilton, donnait au Convocation Hall de cet établissement la première nord-américaine de son œuvre maîtresse<sup>4</sup>. Enfin, le 29 avril, Yvonne Loriod (née en 1924) jouait en présence de son mari les *Vingt regards* à la St. Andrew's Presbyterian Church de Toronto, qui est située à deux pas du Roy Thompson Hall, à l'angle des rues King et Simcoe. La présence de Messiaen et de Loriod à Toronto s'explique du fait qu'ils avaient été invités à faire partie du jury de la 1985 International Bach Piano Competition (1<sup>er</sup> au 12 mai), qui

compte parmi son comité d'honneur des noms aussi prestigieux que Leonard Bernstein, Herbert von Karajan, Yehudi Menuhin et Rudolf Serkin, et dont les profits d'un gala bénéfique serviront à établir et à soutenir la Glenn Gould Memorial Foundation.



Contrairement à Messiaen, le compositeur, pianiste et auteur écossais Ronald Stevenson est si peu connu, du moins des lecteurs de langue française, qu'une présentation s'impose. Comme ce fut le cas pour Sorabji un quart de siècle plus tôt, Stevenson a découvert de bonne heure les œuvres de Busoni, événement capital pour toute sa carrière. En effet, il a étudié d'une façon exhaustive la vie et l'œuvre de ce compositeur – on peut espérer qu'il pourra un jour publier le résultat de ces quelque trente années de recherches –, préoccupation qui s'est concrétisée musicalement dans deux œuvres: le *Prelude, Fugue and Fantasy on Themes from Busoni's «Faust»* (1949-59), qui existe aussi sous la forme d'un concerto pour piano intitulé *A Faust Triptych* (1960), et la *Passacaglia*<sup>5</sup>. Son œuvre est aussi marquée par son idéal d'une musique universelle, sans barrières culturelles, et par son intérêt pour la musique traditionnelle écossaise, ce en quoi l'exemple de Francis George Scott (1880-1958) a joué un rôle de premier plan<sup>6</sup>.

La *Passacaglia on DSCH*, qui compte sûrement parmi les œuvres pour piano les plus fascinantes de notre siècle, est basée sur une basse (*ground*) de sept mesu-

res, qui fait entendre trois présentations du motif D-S-C-H (ré, mi bémol, do, si), formé à partir de l'initiale du prénom et de la translittération allemande du nom de Dmitri Chostakovitch, à qui l'œuvre est dédiée<sup>7</sup>. Cet énoncé du thème est suivi de 318 variations qui, cependant – et c'est là l'un des aspects les plus remarquables de l'œuvre – ne constituent qu'un aspect de la structure. En effet, l'œuvre est divisée en 19 sections parmi lesquelles on retrouve un *allegro* de sonate, une valse, une suite, un *pibroch*<sup>8</sup>, des variations, des études, ainsi qu'une triple fugue dont les sujets sont respectivement un thème libre contenant les douze sons (sans pour autant être dodécaphonique), le motif B-A-C-H, de même que le *Dies irae*, que le compositeur utilise «*In memoriam the six million*». Le principe de la passacaille – la répétition constante d'un même thème – force donc le compositeur à varier le genre de technique à toutes les sept mesures. Il importe de dire, cependant, que plusieurs variations utilisent des techniques apparentées, de sorte que, lorsqu'on regarde avec un peu plus de distance, les changements sont moins fréquents, ce qui contribue à l'unité de l'ensemble, lequel constitue un extraordinaire compendium de l'écriture pour piano.

Parmi les techniques utilisées, citons des passages pour la main gauche seule, ou, ce qui est beaucoup plus rare, pour la main droite seule; des glissandos (sur les touches, ou encore directement sur les cordes du piano)<sup>9</sup>; l'utilisation des sons harmoniques; et le jeu simultané dans le

grave du piano avec un ostinato frappé avec la main sur les cordes de l'octave la plus grave (dans la section « To Emergent Africa », jouée « con monotonia quasi incantazionale », l'un des exemples de cet idéal de musique universelle mentionné plus haut).

La triple fugue, très variée rythmiquement, est probablement l'une des plus fascinantes jamais écrites. Il s'agit aussi d'un tour de force contrapuntique fort probablement unique étant donné que la fugue incorpore la passacaille dans sa structure. Il est intéressant de noter que la forme complète du thème de la seconde fugue est B-A-C-H suivi de D-S-C-H. Ainsi, à partir de ce moment, le motif qui sous-tend l'œuvre entière est superposé à lui-même avec déplacement rythmique. La troisième fugue est suivie d'un « Adagissimo barocco » basé sur une extension du thème original, et qui consiste en une longue et très progressive ascension rythmique et dynamique vers un sommet.

Un examen de la partition publiée à Londres en 1967 par l'Oxford University Press de même qu'une audition de la qualité de celle donnée par le compositeur permettent de voir qu'il s'agit là d'une des œuvres majeures de la littérature pour piano de notre siècle. L'œuvre, que le compositeur a terminée à l'âge de seulement 34 ans, n'est pas impressionnante que par sa technique compositionnelle unique et par la richesse de son invention pianistique ; bien plus, il s'agit d'une œuvre d'une très grande beauté, qui retient constamment l'attention et dont l'audition semble beaucoup plus courte que les 80 minutes qu'elle dure. On doit se réjouir qu'un enregistrement réalisé par le compositeur paraîtra bientôt sous étiquette Altarus, ce qui permettra à un plus vaste public de découvrir cette œuvre essentielle<sup>10</sup>.

Suite à une publicité pour ainsi dire inexistante, seules quelques centaines de personnes s'étaient déplacées pour entendre Yvonne Loriod jouer les *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* de son mari. Ceci est d'autant plus regrettable que l'on a bien peu de chances, à moins de voyager beaucoup (et encore !), d'assister à une exécution complète de ce monument de la littérature du piano, et, à plus forte raison, lorsqu'il est présenté par son interprète par excellence. Il reste cependant que, dans un cas comme celui-là, le public a beaucoup plus de chances d'être composé de gens en mesure d'apprécier pleinement ce qu'ils entendent que dans le cas d'un récital traditionnel.

L'œuvre, qui dure environ 130 minutes et qui a été présentée en deux parties, se compose de 20 pièces dans lesquelles Messiaen cherche à exprimer les diverses contemplations de l'Enfant-Jésus dans la crèche et les regards qui se posent sur lui. On y retrouve tous les éléments qui caractérisent son style très personnel, soit les modes à transpositions limitées (seuls ou superposés), les canons rythmiques basés sur des rythmes hindous, les rythmes non rétrogradables, les chants d'oiseaux et les agrandissements asymétriques.

Messiaen utilise quatre thèmes cycliques qu'il nomme thèmes de Dieu, d'amour, de l'Étoile et de la Croix, et d'accords. Le premier – qui consiste en cinq accords dans la transposition sur *fa* dièse du mode 2, probablement le plus richement coloré des 7 modes – est le plus important et constitue l'une des plus remarquables inspirations de toute l'œuvre ; il est utilisé dans 7 des 20 pièces (n<sup>os</sup> 1, 5, 6, 10, 11, 15, 20) et donne à l'œuvre une richesse harmonique qui contribue beaucoup à la rendre accessible, et ce, même à un public peu familier avec la musique du XX<sup>e</sup> siècle. La pièce initiale (« Regard du Père ») est

entièrement consacrée à sa présentation, dans un tempo extrêmement lent, un peu comme Wagner l'avait fait dans le prélude de *Das Rheingold*, ouvrant ainsi sur l'œuvre un majestueux portail dont les proportions sont en accord avec les dimensions de l'ensemble. La cinquième pièce (« Regard du Fils sur le Fils »), qui consiste en un canon rythmique en polymodalité au-dessous duquel se fait entendre, « lumineux et solennel », le thème de Dieu, a, à mon avis, été l'un des plus beaux moments du concert ; Madame Loriod – qui, par ailleurs, jouait les 177 pages de mémoire – a su timbrer d'une façon remarquable le thème tout en différenciant les autres sonorités. Dans d'autres pièces, comme les sixième et vingtième (« Par Lui tout a été fait », « Regard de l'Église d'amour »), il est présenté avec le thème d'accords en triple *forte* afin de représenter la « face de Dieu derrière la flamme et le bouillonnement », ou encore « glorifié », en « triomphe d'amour et de joie », pour couronner le cycle.

Tout au long du récital, les auditeurs ont pu apprécier la technique très sûre de la pianiste, la précision rythmique remarquable dont elle a fait preuve, même dans les passages les plus complexes, ainsi que sa façon de cuire les notes mélodiquement importantes. Il m'a cependant semblé que certaines pièces, particulièrement les plus connues – et aussi les plus impressionnantes –, comme les n<sup>os</sup> 6, 10 et 15 (« Par Lui tout a été fait », « Regard de l'Esprit de joie », « Le Baiser de l'Enfant-Jésus »), auraient peut-être eu avantage à être jouées un peu plus lentement, surtout la dernière. Ceci, cependant, n'affecte en rien l'impression d'ensemble que l'on peut garder d'un récital de cette qualité.

Le public a réservé une longue et chaude ovation debout à Madame Loriod de même qu'au compositeur, qui l'a bientôt rejoint sur la scène. Bien que des exécutions rares sont plus susceptibles d'avoir un impact plus profond que des exécutions fréquentes, on ne peut s'empêcher de

souhaiter que les pianistes décideront enfin de s'attaquer plus nombreux à ces sommets de la musique pour piano de notre siècle. Comme on peut le voir dans la discographie ci-contre, seuls cinq pianistes, outre Madame Loriod, ont jusqu'à ce jour enregistré les *Vingt regards* au complet.

#### Discographie des *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*

1957	Yvonne Loriod	Vega C 30 A 60-62 (ou Vega BVC 285-290 ou Vega 8500-8502/ Westminster XWN 18469-70)
1969	John Ogdon	Argo ZRG 650-51
1969/74	Thomas Rajna (né en 1928)	Psyche PSY 30008-10/Saga 5351-53
1970/77	Michel Beroff (né en 1950)	VSM 2C 065-10676/78 – HMV SLS 793/Connoisseur Society CS 2-2133
1975	Yvonne Loriod	Erato OME 1 (ou Erato 9111-13)
1975	Peter Serkin (né en 1947)	RCA Red Seal CRL3-0759
1977	Jocy de Oliveira (née en 1936)	Vox SVBX 5486

#### Notes

(1) Voir mon article « Suggestions pour un élargissement du répertoire des pianistes », SONANCES, III, 2 (janvier 1984), pp. 2-8.

(2) Au sujet de cette œuvre, voir mon article « Kaikhosru Shapurji Sorabji, compositeur sui generis », SONANCES, II, 3 (avril 1983), pp. 17-21.

(3) Voir mon article « Geoffrey Douglas Madge, pianista admirabilis, et l'Opus clavicembalisticum de Sorabji à Montréal », SONANCES, IV, 2 (janvier 1985), pp. 27-29; voir aussi « Rectificatif », *ibid.*, 3 (avril 1985), p. 45.

(4) Le compositeur jouait l'œuvre en public pour la quinzième fois; son seul autre interprète, le pianiste John Ogdon (né en 1937), l'a, sauf erreur, jouée quatre fois. Le 5 mars, Stevenson donnait un récital comprenant entre autres l'*Indianisches Tagebuch*, BV 267 (1915), de Busoni, la *Fantasiatina sul nome illustre del egregio poeta Christopher Grieve ossia Hugh MacDiarmid* (1961) de Sorabji, de même que sa propre « Peter Grimes » *Fantasy on Themes from Benjamin Britten's Opera* (1971). Le 6 mars, il donnait une conférence illustrée d'exemples au sujet de sa *Passacaglia*. Le 12 mars, il répétait l'œuvre au State University College de Fredonia, dans l'état de New York.

(5) On notera comme ceux qui ont découvert Busoni, qu'ils soient chercheurs, compositeurs, interprètes, ou encore simple-

ment amateurs, s'intéressent généralement aussi à des compositeurs comme Liszt, Alkan, Godowsky, Sorabji et Stevenson. En effet, tous ces compositeurs (sauf peut-être Alkan), chez qui la distinction entre composition et transcription n'a jamais été quelque chose de clairement défini, ce qui les a amenés à utiliser la technique de la parodie telle qu'on la concevait jusqu'au Baroque, sont liés les uns aux autres de multiples façons. Cette idée de transcription créatrice est d'ailleurs l'un des éléments qui rendent leur œuvre si fascinante. Pour une application de cette idée à l'œuvre de Busoni, voir Ulrich Prinz, « Ferruccio Busoni als Klavierkomponist » (thèse de doctorat, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 1970), pp. 19-32.

(6) Pour une introduction à l'œuvre de Stevenson, voir Colin Scott-Sutherland, « The Music of Ronald Stevenson », *Music Review*, XXVI, 2 (mai 1965), pp. 118-28; Ates Orga, « Ronald Stevenson », *Musicans Musicians*, XVII, 2 (octobre 1968), pp. 26-32; *idem*, « The Piano Music of Ronald Stevenson », *Musical Opinion*, XCII, 1098 (mars 1969), pp. 292-93, 295; Ronald Stevenson, « Composer's Anthology: 3. Ronald Stevenson », *Recorded Sound*, 42/43 (avril-juillet 1971), pp. 747-57 (comprend une liste des enregistrements sur bande magnétique conservés dans les archives du British Institute for Recorded Sound de même qu'une liste des œuvres). On lira aussi un ouvrage collectif édité par Scott-Sutherland, qui doit bientôt être publié à Londres par la Toccata Press.

(7) Chostakovitch a lui-même utilisé ce motif dans certaines de ses œuvres. D'autres compositeurs ont fait de même dans des œuvres écrites en son honneur. Voir Derek C. Hulme, « DSCH: The Composer's Monogram », in *Dmitri Schostakovich: Catalogue, Bibliography & Discography* (Muir-of-Ord, Ross-shire, Écosse: Kyle & Glen Music, 1982), pp. 29-32.

(8) Le *pibroch* est un type de musique traditionnelle écossaise pour cornemuse basée sur une gamme de neuf notes (de *sol* à *la*), dont les quatrième et septième sont haussées d'un quart de ton, et consistant en variations très ornementées sur un thème appelé *urlar*.

(9) Stevenson donne à la main droite des glissandos en sixtes dans lesquels le pouce se voit confier la note inférieure (blanche) et un autre doigt la note supérieure (noire). La paraphrase de concert (1899) qu'a écrite Godowsky de la *Valse en mi bémol majeur*, op. 18, de Chopin contient un glissando semblable, mais en tierces.

(10) Stevenson a enregistré l'œuvre en 1964 sous les auspices de l'université de Cape Town, où il a enseigné pendant quelques années (enregistrement limité à 100 exemplaires); John Ogdon, pour sa part, l'a enregistré en 1967 sous étiquette HMV (ASD 2321-22).

## Sourire en musique

»J'indiquai un jour, dit Beecham, au directeur du théâtre – je crois que c'était le King's Lynn – de quels décors nous avions besoin pour *Tristan*, que nous étions en train de monter. Pour le premier acte, il devait y avoir une tour. Mais je n'eus pas le temps de vérifier avant la représentation. Vous pouvez juger de mon étonnement lorsque je constatai au lever du rideau que le décor n'était rien d'autre que celui bien connu du deuxième acte de *Iolanthe*<sup>1</sup>, avec le Big Ben à l'arrière-plan<sup>2</sup>«.

(1) Opérette de William Gilbert (livret) et Arthur Sullivan (musique), qui date de 1882.

(2) Cette anecdote nous a été communiquée par notre collaborateur Philippe Jacquard.