

Edison Denisov compositeur de la lumière

sous la direction de Ekaterina Kouprovskaja-Bruggeman

Centre de documentation de la musique contemporaine
16 place de la Fontaine-aux-Lions 75019 Paris
www.cdmc.asso.fr

Edison Denisov, compositeur et pédagogue d'avant-garde

Ivanka Stoianova

Le nom de Denisov reste pour moi synonyme d'avant-garde :

– de l'esprit de l'avant-garde artistique visant toujours « en avant et plus haut », selon la célèbre formule de Wassily Kandinsky ;

– de compositeur charismatique et, pour certains, chef de file de l'avant-garde des compositeurs russes des années soixante (aux côtés de Volkonski, Schnittke, Goubaïdouline) ; – mais aussi de pédagogue – compositeur et musicologue théoricien – d'avant-garde, c'est-à-dire de professeur doté de compétences exceptionnelles et d'esprit d'ouverture sur les recherches compositionnelles les plus récentes en Europe, y compris sur celles qui étaient farouchement critiquées par le pouvoir culturel en Union soviétique à l'époque.

Denisov est resté fidèle à cet esprit authentique d'avant-garde dans sa recherche compositionnelle jusqu'à la fin de sa vie, en affirmant toujours, dans des œuvres fort différentes, son style personnel, en élaborant les choix devenus typiques de son style et en restant insensible aux mouvements récents, au postmoderne, au spectral, à toute orientation néo-, rétro- ou poly- (polystylistique), en restant lui-même. Tout de même, il se rapproche naturellement, organiquement et à sa façon très personnelle, du postmodernisme, uniquement dans le sens d'un intérêt authentique pour la musique du passé et d'une re-création d'œuvres restées inachevées : en 1993 à Lyon a eu lieu la création de l'opéra de Debussy, *Rodrigue et Chimène*, reconstruit et orchestré par Denisov ; il complète aussi le drame religieux de Schubert sur le texte de Niemeyer, resté inachevé, *Lazarus oder Die Feier der Auferstehung* (*Lazare ou la Célébration de la Résurrection*), qui sera créé en version de concert à Stuttgart en 1996.

J'ai eu la chance d'être étudiante dans la classe d'instrumentation et d'orchestration du compositeur Denisov à la fin des années soixante au Conservatoire P. I. Tchaïkovski à Moscou, à l'époque brejnevienne où l'on consacrait beaucoup de moyens à la culture et à l'éducation, mais sous les conditions fermes de compatibilité avec l'idéologie marxiste-léniniste officielle, donc avec peu de place pour les recherches d'avant-garde qui ressemblaient de près ou de loin aux recherches artistiques menées dans le monde capitaliste derrière le rideau de fer. Dans ces

conditions, Denisov était pour moi parmi ceux qui savaient braver le rideau de fer et le rendre perméable et franchissable pour nous tous, désireux de savoir, de connaître, d'inventer différemment la musique, la musicologie et l'enseignement de la musique.

Denisov était avant tout un homme libre, et ceci dans un contexte où relativement peu de gens se sentaient libres, et pour cause. Il a su faire connaître sa musique malgré les difficultés et devenir européen malgré le rideau de fer. Il suffit de rappeler quelques-unes de ses créations à succès hors des frontières de l'URSS : du *Soleil des Incas* à Darmstadt et à Paris en 1964, de *Platchi (Les Pleurs)* à Bruxelles en 1968, du *Chant des oiseaux* en 1969 à Dubno, du *Trio à cordes* en 1969 à Paris, du *Concerto* pour violon en 1978 à Milan, du *Requiem* en 1980 à Hambourg, de la *Symphonie de chambre n° 1* en 1983 à Paris, du ballet *Isposed' (Confession)* en 1984 à Tallin, de l'opéra *L'Écume des jours* en 1986 à Paris...

Étudiante, je l'admirais pour son talent, pour ses compétences, bien sûr, mais aussi, au moins autant sinon plus, pour son courage contagieux et pour sa capacité d'être libre : d'agir en homme libre malgré les contraintes, d'inventer à tous les niveaux et en toute liberté, sans tenir compte (ou plutôt en tenant compte intelligemment) des obstacles que d'autres subissaient, malheureux et dépressifs, en renonçant souvent à l'essentiel pour eux. Toujours débordant d'énergie contagieuse et prêt à défendre fermement avec beaucoup de conviction et de compétence persuasive ses opinions, Denisov savait obtenir l'impossible : repousser les limites rigides pour réaliser des projets, faire évoluer des prises de position considérées comme figées et inébranlables comme les canons de l'esthétique marxiste-léniniste. Il ne reculait pas devant l'interdit et finissait par faire accepter l'idée que ce qui était officiellement interdit l'était depuis fort longtemps et qu'il était déjà temps de changer. Et il prenait le risque d'organiser et de mener à bien, même au sein du Conservatoire, des activités pratiquement inacceptables à l'époque pour la direction de cette prestigieuse institution. Ainsi, à ses cours d'orchestration, cours habituels et conformes au programme de très haut niveau du Conservatoire de Moscou, Denisov ajoutait, pour tous ceux qui s'y intéressaient, des réunions consacrées à la musique

Denisov-leader

Youri Kasparov

Il est difficile de trouver un homme qui ressemblerait moins à un leader que Denisov. Il n'était pas très grand, avec les manières typiques du représentant de l'intelligentsia russe; il ne parlait pas fort, était modéré en tout, toujours paisible. Il n'avait pas forcément des qualités d'orateur, et l'affectation et le maniérisme lui étaient étrangers.

Quel souvenir je garde d'Edison Denisov? Tout d'abord, celui d'un homme exceptionnellement calme, mesuré et tempéré; un homme que rien ne pourrait jamais déstabiliser ou même offenser. Je suppose qu'en réalité, il y avait nombre de choses ou de personnes qui l'offensaient mais il savait garder siennes ses émotions, sans les faire déborder sur les gens qui l'entouraient. Il savait économiser son énergie nerveuse. Par exemple, quand je l'ai eu au téléphone pour la première fois après son terrible accident de voiture en juillet 1994, il paraissait aussi paisible que d'habitude, m'interrogeant sur tous les détails de notre dernière tournée au Japon. (Nous y avons donné, entre autres, la création de sa *Deuxième Symphonie de chambre*.) Sa manière de parler n'avait pas changé non plus: impassible, affairée, un peu détachée. Seule sa voix était devenue moins énergique et un peu enrouée, et sa diction moins nette. Et je me rappelle bien Denisov évoquant son accident comme quelque chose d'insignifiant, banal, en me disant: « Dommage que je n'aie pas pu écouter ma *Symphonie* lors des répétitions. J'aurais bien aimé pourtant. J'allais même y venir, mais je n'ai pas réussi, je me suis fracassé sur la route... »

Une telle maîtrise de soi était le résultat de toutes ces collisions que Denisov a dû endurer lors de son itinéraire de compositeur déclaré officiellement « intrus » dans la musique soviétique. Je ne vais pas m'attarder là-dessus car ce sont des choses bien connues maintenant.

Denisov avait un sens de l'humour bien particulier. En fait, ce serait plus juste de dire qu'il n'en avait pas du tout, ou bien que ce sens de l'humour était caché très profondément en lui, émergeant d'une façon toujours étonnante. Voici un exemple « classique » de l'humour denisovien. Notre association de musique contemporaine, dont il était président, se réunissait souvent chez lui, dans son appartement moscovite. Un jour, il me dit:

– Youri, je ne veux plus recevoir notre association chez moi.

– Mais pourquoi?

– Parce que vous fumez tous.

– Oui, nous fumons, mais pour cela, nous sortons sur votre balcon!

– Oui, exact, mais après vous, on ne peut plus sortir sur le balcon pendant une semaine!

Étonnamment, après être passé par une terrible « école » de pression idéologique, étant obligé de côtoyer le mensonge, l'hypocrisie, la jalousie et la bassesse, Denisov resta quelqu'un d'ouvert et de confiant. Dans les années 1990, l'attitude officielle par rapport à Denisov a diamétralement changé. Les mêmes gens qui, hier encore, l'incendiaient par leurs critiques dans les journaux et les réunions, se montraient très aimables à son égard. J'avais l'impression que Denisov croyait en leur sincérité. Mais cette « amitié » ne donnait rien de bon. Je me souviens comment, en 1991, dans une réception officielle, il fut abordé par le ministre de la Culture, Monsieur Sidorov à l'époque, qui lui demanda comment le ministère pourrait aider notre association de musique contemporaine ainsi que les compositeurs progressistes russes en général. Denisov lui répondit qu'ils avaient besoin surtout de concerts, de rencontres avec le grand public; bref, il parla des choses vitales pour la musique contemporaine. Sidorov lui dit alors: « Mettez-moi tout cela par écrit dans une lettre officielle, et on vous aidera. » Denisov était enthousiasmé et plein d'espoir. Nous avons écrit cette lettre le lendemain. Plus tard, nous avons reçu la réponse. À notre grande surprise, la lettre du ministre nous informait, sur un ton très sec, que le budget du ministère ne prévoyait pas d'argent pour le développement de la musique contemporaine; c'est pourquoi toutes nos demandes et suggestions étaient logiquement déclinées. Denisov avait vraiment beaucoup de mal à comprendre ce genre de jeu bureaucratique; il disait sincèrement: « Mais c'est lui-même qui est venu me voir, c'est lui qui a proposé... » Hélas, cette naïveté et cette croyance de Denisov en ce que les carriéristes soviétiques pourris et corrompus eussent pu, d'un seul coup, changer en mieux, furent une constante jusqu'à la fin de ses jours.

Denisov lui-même n'a jamais été formaliste, ce qui l'amenait parfois à des situations assez fantasques. Un jour,

Edison Denisov et la France : une histoire d'amour

Ekaterina Kouprovskaja-Bruggeman

Quelques repères biographiques

La vie et l'œuvre d'Edison Denisov sont étroitement liées à la France et s'inscrivent ainsi dans la longue tradition des relations franco-russes. Denisov est certainement le plus français des compositeurs russes. La France fut l'un des premiers pays dans lesquels eurent lieu les créations étrangères de ses œuvres. Ce fut le ministère de la Culture français qui, le premier, lui commanda une œuvre (*Trio à cordes*, 1969) suivie par trois autres. Plus tard, d'autres commandes se succéderont, passées par des ensembles et des orchestres : *Symphonie de chambre n° 1* par l'ensemble 2e2m (1982), *Au plus haut des cieux* par l'Ensemble intercontemporain (1985), *Première Symphonie* pour grand orchestre par l'Orchestre de Paris (1987), etc.

De son côté, la France a reconnu les apports de Denisov à la culture française. Il reçut le titre d'officier dans l'ordre des Arts et des Lettres en 1986 et le Grand Prix de la Ville de Paris en 1993. La France devint la deuxième patrie de Denisov quand, en 1994, il fut rapatrié à Paris après un grave accident de voiture près de Moscou. Grâce aux efforts des médecins français, après quarante jours de coma Denisov connut une deuxième naissance, en France. Né en Russie, décédé à Paris, il repose au cimetière parisien de Saint-Mandé.

Voici, dans l'ordre chronologique, les événements essentiels de la ligne française de la vie de Denisov :

1965 : pour la première fois, une de ses œuvres – *Le Soleil des Incas* – est jouée en France, au Domaine musical, sous la direction de Bruno Maderna.

1967 : Denisov fait la connaissance de Pierre Boulez lors de la première visite de celui-ci à Moscou à la tête de l'Orchestre de la BBC. Début de leur amitié.

1969 : d'autres créations en France : *Automne* pour treize voix au Festival de Royan, et *Trio à cordes* à Paris.

1970 : Denisov fait la connaissance d'Henri Dutilleul lors de voyage de celui-ci à Moscou. Début d'une longue amitié.

1971 : Denisov compose sa première œuvre en langue française, *Chant d'automne*, sur des textes de Charles Baudelaire.

1976 : premier voyage à Paris.

1986 : création à l'Opéra-Comique de son opéra *L'Écume des jours* d'après le roman de Boris Vian.

1994 : rapatriement à Paris.

1996 : décès à Paris.

Les événements essentiels de cette chronologie sont liés à la ville de Paris. Denisov aimait infiniment la « ville des amoureux » et il était sensible à son aura romantique. Après son premier voyage à Paris, il ressentit une véritable nostalgie de cette ville qui, depuis, l'attira inévitablement. Il en connaissait très bien la partie centrale qu'il explorait à pied, et affectionnait particulièrement le quartier de l'Opéra-Comique. Les quais de la Seine, avec leurs innombrables bouquinistes, furent aussi ses lieux de promenade préférés. Amateur passionné de peinture, le compositeur ne manquait pas l'occasion, à chacun de ses voyages, de visiter les musées de la capitale.

La culture française dans l'esthétique de Denisov

La musique

L'école française a beaucoup influencé la musique de Denisov. Parmi les « classiques », il faut tout d'abord mentionner Frédéric Chopin et Claude Debussy.

Chopin :

« Dans ma musique, confiait Denisov, presque toute la souplesse rythmique vient de Chopin. Tous mes rythmes complexes viennent de Chopin auquel je m'intéressais beaucoup dans ma jeunesse, particulièrement les *rubato* notifiés¹. »

En effet, la rythmique libre, sortant de la « norme », est devenue habituelle, presque ordinaire chez Denisov. Si le compositeur lui-même évoque uniquement l'influence de la rythmique chopinienne sur sa musique, nous y remarquerons également le reflet d'une autre spécificité de la musique de Chopin. Il s'agit de son fond mélodique souvent basé sur les intervalles de seconde, majeure ou mineure. Ce type de thématisme se rapproche sensiblement des intonations de la voix humaine et est capable d'exprimer une forte tension émotionnelle. Indiquons, en guise d'exemples, les thèmes de l'*Étude en fa mineur* op. 25 n° 2, ceux de *Fantaisie-Impromptu* en *do dièse mineur*, ou encore de l'*Impromptu* n° 1 en *la bémol majeur*. Les lignes

Lumière et couleur dans l'œuvre d'Edison Denisov

Ekaterina Kouprovskaja-Bruggeman

He whose face gives no light, shall never become a star¹.

(William Blake, *Proverbs of Hell*)

La lumière

L'idée de lumière est sans doute celle qui symbolise au plus juste l'essence de l'œuvre de Denisov. Le compositeur a souvent souligné son rôle considérable et sa symbolique constante. Nombre de ses propos révèlent sa réflexion à ce sujet : « Un vrai artiste doit apporter de la lumière aux gens. Ils en ont grandement besoin, même si, la plupart du temps, ils l'ignorent. Celui qui porte la lumière aux gens, prend sur lui une partie de la souffrance du Christ². »

La notion de lumière se présente dans la musique de Denisov sous des aspects multiples qui peuvent être classés selon deux axes principaux : spirituel/religieux et pictural/visuel.

La lumière au sens spirituel et religieux

La notion de lumière prend sa signification la plus intense dans les œuvres religieuses de Denisov mais aussi dans les œuvres qui, parfois indirectement, touchent aux grands thèmes existentiels : la vie, la mort, le sens de l'existence, etc. Deux grandes œuvres se détachent de sa musique religieuse : *Requiem* (1980) et *Histoire de la vie et de la mort de notre Seigneur Jésus-Christ* (1992). Viennent ensuite *Trois Fragments du Nouveau Testament*, *Lumière paisible*, et *In Deo speravit cor meum* pour flûte, guitare et orgue. Parmi d'autres œuvres, ce sont principalement les cycles vocaux *Quatre Poèmes de Gérard de Nerval*, *Au plus haut des cieux* d'après Georges Bataille, et *L'Étoile de Noël* sur des textes de Boris Pasternak, mais aussi l'opéra *L'Écume des jours*. Cependant, Denisov considérait comme profondément religieuse, par exemple, sa *Première Symphonie* pour grand orchestre – une œuvre purement instrumentale et dépourvue de tout programme littéraire.

À partir de *Requiem*, le symbole de la lumière dans sa musique se traduit presque toujours par l'accord de ré majeur (D = Dieu). Dans *Requiem*, cet accord apparaît, pour la première fois, sur le mot « lumière » dans la phrase chantée par le ténor : « Je suis la lumière du monde et celui qui marche à ma suite aura la lumière de la vie. » Chaque fois qu'il est répété, le mot « lumière » est associé au timbre de l'orgue (dans les premier, troisième et cinquième mouvements de *Requiem*), ce qui rappelle sa signification religieuse.

Dans l'opéra de Denisov *L'Écume des jours* (1981) d'après Boris Vian, la lumière est le symbole du bonheur de Colin et Chloé. Au cours de l'action, la lumière est progressivement absorbée par l'obscurité. Leur antagonisme devient de plus en plus évident et agressif. C'est ainsi que leur chambre à coucher se rétrécit, ne laissant à la fin qu'une fente permettant à la Souris, l'animal domestique du couple, de s'échapper. Par ailleurs, Denisov insistait sur le fait que la mise en scène de son opéra devait accorder une place importante aux jeux des lumières, ainsi qu'au sens visuel.

Certaines œuvres du passé nous ont déjà fourni de semblables exemples. Ainsi, dans *Tristan et Isolde* de Wagner, le culte de la nuit correspond à l'amour des deux personnages et s'oppose au jour, symbolisant la fin de leur liaison, équivalent de leur mort. Dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy, l'opposition entre le jour et la nuit est au cœur de ce drame pleinement symbolique.

Dans la musique de Denisov, une place particulière est occupée par *Lumière paisible* (1988), œuvre pour chœur a capella sur un texte liturgique russe. Denisov ne cite pas ici les chants orthodoxes russes, ne fait aucune stylisation. Le matériau thématique est purement denisovien. Cependant, la « lumière paisible » est l'un des symboles essentiels dans l'esthétique du compositeur, dont les pages les plus marquantes sont de caractère doux, serein, spirituel, illuminé. Ce type de musique caractérise surtout ses finales et ses codas, que le compositeur lui-même qualifie d'« adieux ». Ils donnent en effet l'impression d'une douce lumière évanescence.

Denisov cite par ailleurs le chant orthodoxe *Lumière paisible* à deux reprises dans ses œuvres. Il survient la première fois dans la coda du *Soleil des Incas* (1964), en citation rythmique uniquement, aux percussions. Le sens de cette citation est non seulement musical mais surtout symbolique. « C'est comme un rayon de lumière qui illumine tout³. » La deuxième fois, Denisov utilise ce chant en tant que citation dans le finale de son *Concerto pour hautbois et orchestre* (1986). On remarque ainsi que, dans les deux cas, l'emploi symbolique de cette citation est situé dans les finales. D'autre part, Denisov a emprunté le chant orthodoxe *Lumière paisible* dans sa musique pour le spectacle dramatique d'après *Crime et Châtiment* de Dostoïevski. Cette fois-ci, il est interprété par un chœur

La symbolique du Concerto pour flûte et orchestre

Dmitri Smirnov

« Dans mes œuvres aussi il y a une symbolique. »

(Edison Denisov)

La symbolique littérale des œuvres musicales en constitue une couche latente qui échappe souvent à la perception des auditeurs. Elle joue pourtant un rôle considérable dans la musique de Josquin des Prés, Bach, Schumann, Brahms, Berg, Ravel, Messiaen, Boulez, Chostakovitch, Schnittke et bien d'autres compositeurs. Dernièrement, cette technique nommée « cryptophonie » est devenue un courant musical important. Bien qu'Edison Denisov n'appartienne nullement à cette tendance, certaines de ses œuvres contiennent leur propre symbolique. Il serait non seulement intéressant mais aussi instructif pour la compréhension des processus profonds de la composition, d'observer ces symboles : leurs introduction et développement, leur transformation en personnages qui vivent et coopèrent à l'intérieur d'un espace audio-visuel, limité par la partition. Cependant, il n'est pas aisé de le faire car Edison Denisov, contrairement à beaucoup de compositeurs, ne tenait pas à dévoiler son « programme ».

Le *Concerto pour flûte et orchestre* a été composé en juillet-août 1975 à la maison des compositeurs Sortavala (Carélie) à la demande du flûtiste virtuose suisse Aurèle Nicolet et lui est dédié. L'effectif de l'orchestre de chambre est le suivant : deux clarinettes, clarinette-basse, harpe, célesta, deux groupes de percussions, cordes (six violons, cinq altos, quatre violoncelles, trois contrebasses). L'œuvre est en quatre mouvements : *Adagio*, *Allegro agitato*, *Andante*, *Adagio*. La durée est de vingt-quatre minutes. La création a eu lieu le 22 mai 1976 à Dresde, avec Aurèle Nicolet à la flûte et Hans-Peter Frank à la direction. La partition a été éditée en 1980 par les éditions Peters à Leipzig.

La composition du *Concerto* commença du vivant de Dmitri Chostakovitch qui joua un rôle considérable dans le devenir du jeune Denisov. La nouvelle annonçant la mort du compositeur, le 9 août 1975, est arrivée à Sortavala au moment de la composition du troisième mouvement.

L'œuvre commence par un prudent *ré* harmonique de la harpe suivi par un motif ascendant de la flûte, interrompu à son tour par un doux « clapotis » du vibraphone et un coup feutré de cymbale. Ce début très romantique et poétique,

avec ses beaux timbres se fusionnant parfaitement, avec sa plasticité rythmique spontanée, est l'une des pages les plus troublantes de la musique denisovienne (voir Exemple 1 page 72).

Les douze premières notes constituent la série qui, par la suite, est traitée d'une manière très libre et variée, contrairement à la nouvelle école viennoise où la série était une loi pour l'œuvre entière, pour chacune de ses cellules.

Pour Denisov, la série faisait partie de l'ensemble des outils compositionnels, une aide dans l'organisation de la matière sonore. « La série, écrivait-il, est un "support", c'est comme cela qu'il faut la traiter. » « La série est un bon module d'organisation, surtout dans la facture¹. »

Dans le développement, Denisov ne répète pas forcément la série ou la succession de ses intervalles mais plutôt le principe même de sa construction qui se manifeste, dans ce *Concerto* notamment, par la tendance vers les pas de demi-tons chromatiques (ou leurs renversements) qui remplissent également les intervalles plus larges. Cette série est la suivante : (voir Tableau 1, page 72).

Du point de vue intervalle, la série contient six secondes mineures, deux secondes majeures et trois quarts (voir Exemple 2, page 72). Il n'y a pas d'autres intervalles, ce qui confirme un choix volontaire, une autolimitation et une parcimonie. Cependant, la série sonne de manière très expressive, comme si elle n'était pas « composée » mais « entendue ». D'après Denisov, « le matériau thématique, qui constitue la série, doit toujours être naturel. Ses cellules doivent être capables de vivre et de se développer indépendamment, comme les branches d'un arbre². »

Découvrons ces cellules et définissons les « personnages » de l'action musicale qui commence. Arrêtons-nous sur les huit premiers sons de la série.

Les trois premiers – *d-dis-e* – font partie du nom du compositeur : EDISON DENISOV (tout comme le son *es* qui est égal à *dis*). La note suivante est *f* : on peut supposer qu'elle correspond à la terminaison du nom Denisoff si on l'écrit à l'allemande. On peut le traiter également comme *eis* (enharmonique de *f*) faisant partie de dENISOV. Par conséquent, l'auteur est ici le héros lyrique principal et son récit musical sera certainement autobiographique.

L'harmonie de l'univers artistique

Michaïl Doubov

La ligne du destin et de l'œuvre d'Edison Denisov trouve aujourd'hui un sens plein et entier. Elle se dessine comme le cheminement épineux d'un porteur de hauts idéaux artistiques. L'univers du compositeur, bien qu'infiniment moderne, repose sur les fondements éternels que sont l'idéal de beauté et l'éthique. Les deux dernières années de la vie de Denisov, après son grave accident de voiture, se présentent comme une coda douce et méditative, une sorte de « coda de la vie ».

Il est frappant de constater à quel point la réalité de sa vie correspond à l'évolution de son style, lequel acquit une force, une harmonie et un éclat nouveaux à partir de 1993, et tout particulièrement dans la *Symphonie de chambre n° 2* (1994) dont la création à Tokyo coïncida avec des jours terribles pour Denisov qui se trouvait alors en service de réanimation, entre la vie et la mort. On peut définir le sens de tels changements comme une délivrance. Comme, voici des années, survint la libération des dogmes du « conservatisme du conservatoire », ainsi et de la même manière le style de Denisov s'est débarrassé de ses propres clichés. Ses dernières œuvres se caractérisent par leur clarté, leur simplicité, leur laconisme, leur expressivité à fleur de peau et la présence d'images colorées et diverses. Sa musique s'éclaire de l'harmonie d'une sage synthèse.

L'une des dernières œuvres du compositeur, *Femme et oiseaux* pour piano et octuor, fut créée le 24 novembre 1996, jour où nous apprîmes sa disparition.

L'univers de l'artiste

Nous nous intéresserons à la poétique du monde intérieur de l'artiste pour essayer de comprendre et de synthétiser l'essentiel de son œuvre. Nous sommes attirés non par le « poids des passions humaines » mais par le reflet des vérités éternelles qu'il avait perçues. L'artiste – créateur ou, plutôt, co-créateur du « beau inutile » – apprend la vérité de telle ou telle matière, souvent en synthétisant des sensations d'ordres divers : oculaires, sonores, plastiques. Denisov avait des goûts affirmés dans les domaines de la peinture, de la littérature, du théâtre. Parmi les peintres qu'il sentait les plus proches de lui, Paul Klee et Joan Miró. *Femme et oiseaux* a un sous-titre : *Hommage à Joan Miró*. La musique de Denisov se rapproche de l'œuvre de Miró par la liberté de développement et de transformation du maté-

riau et, par conséquent, par des images polyvalentes et insaisissables, par des formes organiques liées à la composition et ses éléments, par l'espace multidimensionnel et par le ressenti délicat de l'atmosphère. Par ailleurs, Miró, comme Denisov, possède sa propre symbolique qui traverse toute son œuvre.

La plupart des tableaux de Miró représentent les images mêmes de sa fantaisie : des ressemblances avec les têtes et les corps humains, des animaux fantômes, des objets quotidiens (gants, pipes), des phénomènes de la nature (les étoiles, la lune, le feu). Certains tableaux dépeignent le cirque et ses animaux. Miró a aussi une manière caractéristique d'introduire dans ses compositions des éléments verbaux. Le peintre détecte les propriétés et le sens symboliques des objets, les hypertrophie, les arrache du contexte de telle façon qu'ils deviennent des signes magiques. Le langage sémiotique de Miró crée son propre monde rempli de rêves et de magie. Celui qui souhaite comprendre sa peinture, surtout celle de sa dernière période, sera amené à apprendre ce langage. Denisov lui aussi avait sa symbolique : les fleurs, la neige, l'automne, le vent, mais surtout les signes principaux qui constituent le thème de sa vie et de son œuvre – la lumière, la croix, la mort et, souvent non nommé, Dieu.

La forme d'expression de Miró est semblable elle aussi à celle de Denisov. Ici, la transformation du matériau est permanente, et l'illusion, fréquente. Les repères échappent au spectateur : par exemple, dans certains tableaux de Miró, la femme et l'oiseau forment un seul personnage indissociable. Le peintre évite soigneusement l'absolutisation de la nature. Dans son œuvre, les images entrent en interaction, en collision, en tourbillon, offrant au spectateur toute une succession d'allusions. Cependant, l'atmosphère surréaliste et tendue est toujours présente. Elle naît, comme une corde vibrante, de la rupture d'avec la réalité, du rejet du sens habituel d'objets communs.

Ce contenu transmet ses spécificités à la forme de la composition et à ses détails. Parfois, à l'instar de la technique du cubisme, Miró fait apparaître la structure intérieure des objets ; ou bien, au contraire, il ne montre qu'une forme globale, telle une impression imagée fugitive. Chaque composition détient son propre système de reflets, de transformations et de liens. La fantaisie, la

Edison Denisov¹

Alfred Schnittke

Quand on parle de talent, on sous-entend la plupart du temps le talent dans son état initial, c'est-à-dire les capacités physiologiques de l'homme. Mais il faut aussi un autre talent – pour gérer son talent, ce qui est une capacité intellectuelle. On suppose généralement que c'est justement cela, la technique – savoir gérer son talent. Mais savoir gérer et le talent de gérer sont deux choses différentes. Ce n'est pas la technique qui fournira à l'homme la réponse à la question : quoi écrire et comment écrire. La technique est uniquement capable d'aider à la réalisation d'une décision déjà prise, mais la décision elle-même est définie par le talent qui est cette capacité, que l'homme ne contrôle pas, de faire inconsciemment le bon choix. C'est de ce talent de gérer son talent que parlait Thomas Mann dans son roman *L'Élu*. Dans ce livre, il affirme l'idée que la victoire est due non seulement à la quantité des forces mais aussi au degré de leur concentration. Le héros du roman, au début de son parcours de chevalier, vainquait les adversaires plus forts que lui, grâce à sa capacité de mettre toutes ses forces dans chacun de ses coups : « L'irascible seigneur/ de la source/ était deux fois plus grand et plus fort que lui mais il ne savait pas se concentrer à tout instant comme Grigors... » « Il obtenait de sa fragilité un meilleur résultat que les autres de leur poids – de la même manière qu'en pensée il triomphait du seigneur de la source. Je veux dire qu'à l'encontre de ses rivaux, il savait pendant les jeux bander toutes ses énergies à chaque instant et ne faisait point seulement appel à ses forces physiques comme eux, mais aussi à des forces d'un autre ordre². »

C'est probablement la même chose en ce qui concerne le talent musical. Il ne s'agit pas de la capacité d'entendre une fausse note au quatrième pupitre d'altos dans un *tutti* ou encore de restituer à la mémoire une œuvre entendue il y a très longtemps. C'est surtout la question d'être prêt à une tension extrême qui mène vers une multiplication des forces, vers le dépassement de soi-même. Bien sûr, il est impossible de se devancer soi-même, les capacités naturelles créant des limites infranchissables. Mais combien il est important de se rattraper soi-même ! En chaque homme se cachent des forces immenses mais beaucoup meurent sans jamais le découvrir. Il est donné à quelques-uns seulement de devenir, par le travail et le talent d'auto-éducation, dignes d'eux-mêmes. Bien évidemment,

il était clair à première vue que Mozart était un génie. Mais quelqu'un soupçonnait-il un grand talent chez le jeune Wagner ? On ne le sait pas. Personne ne garantissait un grand avenir au jeune Tchaïkovski. De Stravinski, Rimski-Korsakov disait (d'après le témoignage de Mikhaïl Gnessine) qu'il n'avait pas d'oreille. Visiblement, un talent se développe d'après des lois que nul n'est censé connaître. C'est pourquoi sa levée inattendue est souvent si frappante, donnant l'impression que l'homme que l'on croyait bien connaître s'est complètement transfiguré. Il en fut ainsi du talent très spécifique et longuement errant de Denisov.

Comment s'est forgée la réputation de Denisov ? Élève remarquable du Conservatoire supérieur de Moscou (investigateur, travailleur, bon ami) ; étudiant prometteur du cycle de perfectionnement (érudit, critique sévère, président de la Société scientifique des étudiants) ; jeune compositeur dynamique (travail professionnel de qualité dans tous les genres de musique, intérêt sincère pour l'activité de ses confrères, activité publique). Mais le talent ? « J'aime beaucoup Edik, c'est un très bon musicien, mais peut-on le comparer avec... ? »

Il faut rendre son dû à la persévérance de Denisov : pendant plusieurs années il travailla obstinément et pratiquement en solitaire, sans soutien même de la part de ses amis les plus proches. Il fallait croire fortement en ses forces pour ne pas désespérer et ne pas perdre l'intuition artistique. À présent, quand Denisov a retrouvé Denisov, il s'avère que les défauts de ses œuvres précédentes étaient justement des pousses nouvelles, donnant aujourd'hui leurs rejets. L'« aridité » s'est transformée en honnêteté émotionnelle et pureté, la « pauvreté schématique de la facture » s'est métamorphosée en élégance et raffinement des détails.

Il est difficile d'énumérer les « parents » musicaux de Denisov – ils sont nombreux et divers. Ce sont tout d'abord, bien évidemment, ses professeurs directs : Vissarion Chébaline et Nicolai Rakov, qui lui donnèrent les acquis professionnels et disciplinèrent sa pensée musicale. Mais il existe des professeurs chez lesquels on apprend sans s'en rendre compte. Pour Denisov ce furent Chostakovitch, Stravinski, Bartók, Schoenberg, Webern, Boulez. Il est très important de savoir apprendre chez ces professeurs-là car ils ne corrigent pas les devoirs ni ne mettent de notes. Une

Les concertos d'Edison Denisov

Elena Barach

La question du genre

« Dans les années 1960, je pensais que dans notre siècle il était chimérique d'écrire un concerto pour soliste et orchestre. Plus tard, j'ai compris qu'il était possible de trouver des solutions sans reproduire le modèle du XIX^e siècle². »

À travers ces propos, Denisov formula les principes de son approche du genre « concerto ». Un pathos romantique, une virtuosité brillante et une tension dramatique du développement symphonique hérités du XIX^e siècle lui sont étrangers. « Pendant longtemps, le compositeur considéra ce genre comme superficiel. Il n'aimait pas la musique virtuose, et son attitude par rapport au concerto était *a priori* négative³. » En 1990, dans une interview consacrée à sa *Première Symphonie* pour grand orchestre, Denisov exprima un point de vue tout à fait différent : « Visiblement, mon individualité se plaît dans la musique concertante⁴. »

La vision de Denisov sur le genre concertant changea au début des années 1970 – au moment où, après dix ans de travail dans le domaine de la musique de chambre, il se tourna vers la musique orchestrale. Si le compositeur considère sa première œuvre pour orchestre (*Peinture*, 1970) comme un accomplissement qui synthétise ses recherches des années précédentes, le *Concerto pour violoncelle* (1972) est un véritable concentré des traits principaux de son style concertant lyrique. Après cette œuvre, le genre concerto lui devient non seulement très proche mais aussi le genre des plus empruntés par Denisov durant toute sa carrière créatrice :

1972 : *Concerto pour violoncelle et orchestre*

1974 : *Concerto pour piano et orchestre*

1975 : *Concerto pour flûte et orchestre*

1977 : *Concerto pour violon et orchestre*

1978 : *Concerto pour flûte, hautbois et orchestre*

1982 : *Concerto pour basson, violoncelle et orchestre*

1986 : *Concerto pour alto et orchestre*

1986 : *Concerto pour hautbois et orchestre*

1989 : *Concerto pour clarinette et orchestre*

1991 : *Concerto pour guitare et orchestre*

1995 : *Concerto pour flûte, harpe et orchestre*

1996 : *Concerto pour flûte, clarinette et orchestre*

En août 1996, Denisov commença à poser les fondements d'un double *Concerto pour flûte et guitare*. Malheureusement, il n'eut pas le temps de réaliser ce travail⁵.

Les commandes de grands interprètes ainsi que de maisons d'édition constituèrent une stimulation considérable dans la composition des concertos. Elles garantissaient également les créations des œuvres et leur avenir artistique.

« C'est très enrichissant pour un compositeur de travailler avec de grands interprètes, tels que Aurèle Nicolet qui m'a commandé d'écrire le *Concerto pour flûte*, Heinz Holliger qui voulait une œuvre pour hautbois et harpe, pour lui et sa femme, ou Jean-Marie Londeix qui m'a commandé la *Sonate pour saxophone et piano* et le *Concerto piccolo*. Le dernier concerto que j'ai composé est celui pour guitare et orchestre [que j'ai] écrit pour un guitariste que j'aime beaucoup, Reinbert Evers, qui en a fait la création en novembre 1991 à Stuttgart⁶. »

Cette liste peut être prolongée : le *Concerto pour violoncelle* fut commandité par les éditions Peters, le *Concerto pour violon* dédié à Pavel Kogan, le *Concerto pour hautbois* écrit à la demande de Heinz Holliger, le *Concerto pour alto*, à la demande de Youri Bashmet, le *Concerto pour clarinette*, à celle d'Edouard Brunner.

Cependant, le penchant particulier de Denisov vers le genre concerto s'explique par des raisons plus profondes. Son talent est d'une nature concertante éclatante. Cette qualité se manifeste dès ses premières œuvres de chambre : la *Musique pour onze instruments à vents et timbales* (1961) et le *Concerto pour flûte, hautbois, piano et percussions* (1963). Ces deux œuvres attirent par leur atmosphère émotionnelle, concertante et festive, alliée aux timbres colorés d'instruments solistes.

La plupart des traits caractéristiques principaux propres au style orchestral mature de Denisov naissent dans l'œuvre de chambre du début de sa carrière créatrice. Ce n'est pas un hasard si, dans les années 1960, le compositeur aborde des effectifs originaux et non traditionnels, unissant des instruments très divers et la voix. Dans ces conditions, certaines tendances, devenues plus tard significatives, ont percé plus nettement que d'autres : tel est le détachement distinctif des voix solistes mais aussi l'aspiration au traitement des instruments évidemment concertants.