

Ph. Choulet, 24-25 janvier 2019, Orchestre Philharmonique de Strasbourg.
La XV^e Symphonie de Dimitri Chostakovitch, une symphonie testament ?



A la mémoire de Raymond Court, grand philosophe musicologue

« *La peur fut la passion de toute ma vie* » (Thomas Hobbes)

« *Si on m'apprenait qu'il ne me reste qu'une heure à vivre, j'aimerais, avant d'en finir, j'aimerais entendre le dernier mouvement du Chant de la Terre* » (Chostakovitch, en hommage à Mahler)

« *La musique est un hameçon qui saisit les âmes et les mène dans la mort* » (Pascal Quignard, *La Haine de la musique*)

Juillet 1971. Dimitri Chostakovitch (1906-1975) a 65 ans, il va mourir, et il le sait : un infarctus 5 ans auparavant (mai 1966), et un autre imminent (novembre 1971) témoignent d'une santé nerveuse usée au moins autant par l'abus d'une vodka de mauvaise qualité que par la persécution stalinienne et jdanovienne, santé grevée par de constantes douleurs aux mains et aux jambes (due à une forme rare chez l'adulte, et incurable, de poliomyélite), qui lui rendront la vie si pénible en ces dernières années. Le 20-II-1972, il écrit à Isaac Glikman : « *Le compositeur Iourovski vient de mourir. Et l'heure d'un autre approche* » — ce vers, « *Et l'heure d'un autre approche* » est de Pouchkine¹. Chostakovitch le répètera à la mort de David Oïstrakh, le 18-X-1974. Chostakovitch meurt le 9 août 1975, à 69 ans.

Il se sera préparé à la mort de façon stoïcienne, mais aussi en artiste. Comme dit René Char : « *Nous n'avons qu'une ressource avec la mort : faire de l'art avant elle* » (« *La Parole en archipel* » in *Les Dentelles de Montmirail*), 1962). Cet adieu à la vie avait commencé avec la *XIV^e Symphonie*, le *XIII^e Quatuor* et la *Suite*

¹ Cf. Dimitri Chostakovitch, *Lettres à un ami, Correspondance avec Isaac Glickman*, Albin Michel, 1994, p. 275 et suivantes.

pour basse et piano sur onze Sonnets de Michel-Ange. La *XV^e* est bien un *adieu à la vie*, mais pas un *Requiem*, ni une *Messe des morts*, ni une *Winterreise* ou un *Schwannengesang*. Chostakovitch a tant vécu l'angoisse de la mort qu'il n'a plus besoin de l'exprimer en musique, c'est déjà fait, et les *XIII^e* et *XIV^e* *Symphonies* en témoignent. Son angoisse personnelle, physique, physiologique, est encore à vivre, oui, mais elle est d'une autre nature, d'un autre calibre, d'une autre intensité. Nietzsche dit en substance : « *Il faut quitter la vie comme Ulysse quitte Nausicaa, en la bénissant* » (*Par-delà Bien et Mal*, § 96). Voilà qui est fait. C'est une symphonie certes dramatique, mais pas tragique : il reste des cicatrices, mais la plaie n'est plus vive. C'est une symphonie de la reconnaissance, dans tous les sens du terme.

Cette *Symphonie, op. 141*, en la majeur, est une symphonie rétrospective, forme de bilan, avec les réminiscences de styles et d'humeurs, le rappel d'une découverte (le dodécaphonisme), la présence de la mort persécutant la vie, et la splendide résolution finale. Un panorama de l'*alpha* à l'*oméga* de la vie de création de Chostakovitch. Il aurait précisé à Solomon Volkov qu'une partie du matériau venait d'un précédent travail (inachevé) sur *Le Moine noir* de Tchekhov, mais cela fut démenti par Maxime Chostakovitch.

Il la compose en deux mois, juin-juillet 1971. Elle sera sa dernière. Le 1^{er} mouvement est d'ailleurs écrit à l'hôpital, à Kourgan, près de la frontière avec le Kazakhstan. C'est son fils Maxime qui la dirigera pour la 1^{ère} fois le 8-I-1972, à Moscou (Maxime remplaçait Kirill Kondrachine, malade du cœur, qui l'enregistrera cependant en mai 1974). Grand succès. Chostakovitch : « *Je crois que j'ai écrit une grande symphonie* », dira-t-il. Elle sera ensuite jouée sous la direction de Mravinski à Leningrad le 5 mai.

Chostakovitch sur cette *XV^e* Symphonie :

Il avait annoncé auparavant, cultivant le paradoxe : « *J'ai envie de composer une symphonie joyeuse* ». « *J'y ai beaucoup travaillé. Je l'ai écrite à l'hôpital et plus tard encore, à la datcha, elle ne m'a pas laissé de répit. C'est une œuvre qui m'a tout simplement emporté, l'une des rares œuvres à avoir été claires dans mon esprit dès le début — de la première à la dernière note. Il ne me restait qu'à l'écrire* » (Meyer, 462). On sourira à la lecture de ce *il ne me restait qu'à l'écrire*, en pensant à l'énorme complexité d'écriture de l'œuvre, notamment dans le traitement de son hypotexte (l'univers des citations, des références, des allusions), car il y a du monde, et du beau, qui rôde par dessous. Mais cet “aveu” est remarquable, si on se souvient de l'immense travail que pouvaient lui coûter la plupart de ses œuvres (mais Chostakovitch détruisait la plupart de ses brouillons et esquisses...).

« *La nouvelle Symphonie est encore tiède, et elle me plaît beaucoup. Mais peut-être, dans un temps pas très long, je ne serai plus du tout de cet avis* ». Elle « *n'aura pas une seule idée constructive, un peu comme ma IX^{ème}* » (Glicksman,

275).

La suite...

Après la *XVe Symphonie*, se succéderont le *XIVe Quatuor à cordes*, le *XVe Quatuor à cordes* (1974), les *6 Romances sur les poèmes de Marina Tsvetaïeva*, la *Suite pour basse et piano sur onze Sonnets de Michel-Ange* (1974), les *Quatre Poèmes du Capitaine Lebiadkine, pour basse et piano* (sur des textes de Dostoïevski), et enfin la *Sonate pour alto et piano*, ultime composition (1975). Toutes ces dernières œuvres exprimeront davantage le caractère tragique de la mort.

Le sens de la forme “symphonie” selon Chostakovitch.

« Une symphonie, c'est comme un roman ou une pièce de Shakespeare » / « Je vois dans une symphonie l'univers tout entier » / « Je crois que, sur ces quinze, il y en a deux qui ne sont pas du tout satisfaisantes : la IIe et la IIIe ».

La structure de la XVe Symphonie.

La question des citations. Ce n'est pas la première fois que Chostakovitch utilise des citations d'autres musiciens — il cite une mélodie de *Manfred* de Tchaïkovski et la *Marche turque* de Mozart dans le 1er mouvement de sa *VIIIe Symphonie* ; dans la *Symphonie Leningrad* (la *VIIe*), il use d'un thème de... *La Veuve joyeuse*, de Franz Lehar ! Dans le *Concerto pour piano n°1*, il se sert du Rondo *Fureur pour son perdu* de Beethoven pour écrire la cadence. Dans le *Quatuor n°8*, on a un méli-mélo de nombreux thèmes personnels, et déjà la *Marche funèbre du Crépuscule des Dieux* de Wagner. Et ce sans compter avec les reprises de mélodies de Glinka, de chants populaires et/ou révolutionnaires — le 1er mouvement de la *XIe Symphonie* — ou de ses propres œuvres. Ici, des passages de l'Ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini, de la *VIe Symphonie* de Beethoven (mais pas vraiment toujours trouvables ou audibles, tant ce sont parfois de micro cellules sonores), de la *Tétralogie* de Wagner. Chostakovitch, interrogé par Glicksman, dit ceci : « *Moi-même, je ne sais pas pourquoi j'utilise des citations, mais je ne pouvais y renoncer, je ne pouvais pas* » (noter la triple négation, qui affirme une nécessité intérieure).

Pourquoi Rossini, pourquoi ce passage-là de l'Ouverture de *Guillaume Tell* ? Stylistiquement, il s'agit d'une cavalcade, d'un galop, d'une charge (et donc, si on transpose du domaine de la bataille à celui de l'art, d'une possible *caricature*...). La cavalcade, Chostakovitch en a déjà commis pas mal, dont, par exemple le 3e mouvement de la *VIe Symphonie* (op. 54, 1939). Il aura saisi l'analogie de rythme qui scande le 1er motif (mi bémol-la bémol-do bécarre-si bécarre-la bécarre) : demi-soupir, 2 doubles-deux croches-

blanche.

Mais derechef, pourquoi diable Rossini ? Chostakovitch n'appréciait guère les Italiens, mis à part Verdi, il partage avec Stravinsky une vraie détestation envers le vérisme de Puccini, et donc cette incise rossinienne n'est sans doute pas un hommage. Et donc ? On a le choix entre plusieurs interprétations, qui vont du sens faible au sens fort :

1) La citation fait partie d'un catalogue arbitraire et récapitulatif de l'histoire de la musique (ici, Wagner, Beethoven, Schoenberg, Malher, Bartok, voire Berlioz, et donc, Rossini) ; il y a aussi sans doute un souvenir d'enfance...

2) Chostakovitch avait été "invité" à signer, en 1930, le Manifeste de la RPAM (Association russe des musiciens prolétariens) contre la musique légère et en particulier des musiques de danses qualifiées de décadentes et bourgeoises, alors même que Chostakovitch ne se privait pas d'en user au second degré (*Suite de jazz*, *Tabiti Trott*, par exemple), et cette citation peut être une réminiscence ironique de cette contrainte forcée (ironie renforcée par le substitution des cordes par les vents) ; et en même temps c'est aussi un jugement de valeur : médiocrité et vulgarité de cette musique, et donc une forme d'autocritique, puisque Chostakovitch en a lui-même produit, de cette "musak"...

3) C'est peut-être une allusion à une pensée déprimante et humiliante, énoncée après la *Xe Symphonie* : « *Il n'y a pas grand chose de neuf me concernant. Et de bon, moins encore. Mais le plus triste, c'est que je n'ai presque rien écrit depuis la Xe Symphonie. Je vais bientôt commencer à ressembler à Rossini. On sait qu'il a composé sa dernière œuvre à 40 ans. Il a ensuite vécu jusqu'à 70 ans sans écrire la moindre note ! C'est une piètre consolation pour moi* » (à Kara Karäiev, 11-III-1956, cité par Meyer, p. 361) Dès lors, est-ce une forme de conjuration du sort ?...

4) La citation de Rossini fait aussi peut-être allusion à un souvenir très douloureux pour Chostakovitch, une forme de sabotage : le 20 décembre 1962, le soir de la Première de *Katerina Ismaïlova*, qui est le remaniement de l'opéra *Lady Macbeth de Mzensk* (1933) — opéra qui fut si sévèrement censuré auparavant, en 1936, sur ordre de Staline —, l'on devait donner dans la même salle *Le Barbier de Séville*, et, comble de malheur, aucune affiche de l'opéra de Rossini ne fut enlevée : le changement de programme ne fut annoncé qu'à la dernière minute, les billets pouvant être remboursés...

5) Chostakovitch aurait visé un effet comique ou burlesque, en jouant sur les contrastes Rossini vs Wagner, lui qui fut un grand virtuose de musiques joyeuses, qu'elles soient entraînantes, motoriques (marches militaires, marches populaires, musiques de ballet, musique de films, musiques de cirque²), ou satiriques, sarcastiques, moqueuses, grotesques (dont le fameux *Raiïok antiformaliste*, de 1948-1957) :

² Un exemple éloquent de l'héritage qu'aura laissé cet aspect de la musique de Chostakovitch est l'inénarrable *Esquisses* de Schnittke.

l'œuvre symphonique en est truffée. Héritage évidemment de Gogol (*Le Nez*). Chostakovitch était aussi un homme gai et enjoué, en deçà de la figure triste et apeurée qu'il finit par incarner, à force de fatigue et d'usure dues aux tracasseries, aux obstacles et aux menaces venant de la Terreur stalinienne.

Le dodécaphonisme. A l'époque, le dodécaphonisme³ est haï par les autorités soviétiques (on a même conservé les insultes d'un discours de Khrouchtchev, en 1963...) : musique formelle, décadente, cacophonique. Chostakovitch était lui-même assez réservé sur cette technique de création : « *Le dogmatisme borné de ce système artificiel enchaîne l'imagination créatrice du compositeur et la prive de son individualité. Il n'est pas fortuit que, dans tout l'héritage du père de la musique dodécaphonique, il n'y ait pas une œuvre qui ait su séduire un vaste public. (...) Les possibilités d'expression de la musique dodécaphonique sont extrêmement limitées. Elle est, au mieux, capable d'exprimer l'état de total abattement, d'épuisement ou d'angoisse devant la mort, c'est-à-dire des états d'esprit qui ne s'accordent pas avec la psyché d'un homme normal et moins encore avec celle d'un homme de la nouvelle société socialiste* » (Meyer, p. 385)

« *Au mieux* », dit-il, et l'on peut bien dire qu'en effet que l'usage que Chostakovitch fait du dodécaphonisme relève bien de cette mélancolie aux accents angoissés et dépressifs, et ce même si cette sévère critique est largement surdéterminée par l'orthodoxie de l'idéologie soviétique de l'époque ; on est aux antipodes des inspirations ludiques et heuristiques inhérentes à la théorie de Schönberg et à la pratique d'un Glenn Gould. Chostakovitch et Denisov ont d'ailleurs assisté avec intérêt et plaisir, ont-ils reconnu, aux conférences et aux présentations de J.-S Bach et de l'Ecole de Vienne que Gould, alors âgé de 25 ans, fit à Moscou et à Leningrad, en mai 1957. Reconnaissons en tout cas que la présence des passages dodécaphonistes dans la *XVe Symphonie* en sort pleinement motivée : la méditation de la mort.

Il y avait déjà des bribes d'un emprunt à la technique de Schönberg dans le mouvement lent du 2e *Concerto pour violon* et au début de la *6e Romance sur des poèmes de Blok* ; mais le dodécaphonisme apparaît vraiment chez Chostakovitch avec le 2e mouvement du *XIIIe Quatuor*, en 1968 ; il se retrouve ensuite dans la *Sonate pour violon et piano*, dans le *XIIIe Quatuor*, dans les parties *De profundis*, *Dante* et *A la Santé* de la *XIVe Symphonie*, dans l'Adagio final de la *Sonate pour alto et piano* (op. 147).

La présence de la mort

« *Las de toutes ces choses, j'appelle la mort reposante* » (Shakespeare, *Sonnet 66*). Ce vers était un des préférés

³ Le principe fut inventé par Josef Matthias Hauer en 1920. Schönberg le systématisa en 1923, et c'est René Leibowitz qui lui donna le nom de dodécaphonisme. Rappelons qu'il s'agit d'une méthode de composition à partir de la série des 12 sons de la gamme chromatique, afin d'éviter toute tonalité, et sans aucune répétition de chaque son. D'où l'appellation de "musique atonale", de "musique sérielle". Même Stravinsky sera influencé par Webern, dans son *In Memoriam Dylan Thomas*, 1954.

de Chostakovitch, il le met en musique dans des cycles de mélodies, et Galina Vichnevskaja raconte combien sur ce vers Chostakovitch eut bien du mal, à cause du “trac”, dira-t-il, à restituer la modulation, trois fois de suite, lors des répétitions d'un concert de 1966. Sauf que Chostakovitch est frappé d'une crise cardiaque durant la nuit qui suivit, ce qui lui coûtera plusieurs mois d'hôpital (Meyer, p. 438-440). Devant la mort, il n'y a pas de hasard...

Chostakovitch, à propos de la mort dans sa musique : « *J'ai écrit une série d'œuvres sur la mort. Elles ont reflété la conception que j'avais de cette question. À ce que je vois, ces œuvres n'ont guère réussi à être optimistes. Je considère que la plus importante d'entre elles est la XIVe Symphonie, pour laquelle j'ai un sentiment tout particulier. Il me semble que le travail sur ces œuvres a joué un rôle très positif. J'ai commencé à avoir moins peur de la mort. Ou plus exactement, je me suis fait à l'idée d'une fin inéluctable, et c'est justement comme telle que je me suis mis à la ressentir. Après tout, c'est une loi de la nature, et personne jusqu'à présent n'a réussi à y échapper. Je suis partisan d'une attitude raisonnable envers la mort. Il faut y penser le plus possible. Il faut s'habituer à l'idée de la mort. Il ne faut pas admettre d'être pris à l'improviste par la crainte de la mort, il faut que cette crainte devienne une habitude. Et c'est plus facile quand on écrit sur la mort. Des gens ont vu dans la XIVe Symphonie l'idée que la mort est tout puissante. Ils voulaient que le fond soit consolateur, que la mort ne soit qu'un début. Or c'est la fin la plus authentique. Il n'y aura plus rien après, plus rien* » (Solomon Volkov, *Témoignage*, 223-224)

Le plan de la XVe Symphonie.

1er mouvement. *Allegretto*. Flûtes, vibraphone, basson, violoncelles et contrebasses pour commencer. Puis les bois, les cordes, les percussions (vivent Bartok et Nielsen !), par petites touches, entraînées par un rythme motorique affirmé, avec grande tension progressive à la clé, le côté *marche* oblige. Contrastes entre aigus saturés et basses grondantes. Puis le violon, sarcastique. Ensuite le côté fluent de l'orchestre, qui aboutit à un *tutti* affirmatif ; reprenant la marche en question. Le violon reprend le discours, avec la flûte. Les percussions assument la profondeur du discours musical, et les trombones ensuite.

C'est l'enfance du *Glockenspiel* qui paraît et apparaît, joueuse, moqueuse, ironique, genre *Pierre et le Loup* de Prokofiev et *l'Histoire du Soldat* de Stravinsky — mais sérieuse. Après tout, nul n'est plus sérieux qu'un enfant qui joue. Cela conforte l'idée d'un cycle : on retrouve l'esprit de la *Première Symphonie* (op. 10, 1925). Nietzsche écrit : « *Maturité de l'homme : avoir retrouvé le sérieux qu'enfant on mettait à ses jeux* » (*Par-delà Bien et Mal*, § 94). C'est le Chostakovitch gai et espiègle, frondeur — nous disposons de si nombreux exemples d'une ironie grinçante, parfois sinistre — mais ici, c'est léger, contrasté, avec un côté baroque, cocasse, grotesque, proche des musiques de cirque — cf. *Musiques de Ballet* de Chostakovitch lui-même,

ou encore *Esquisses*, d'Alfred Schnittke... — et des rythmes de marche. Les instruments y aident : flûte, célesta, triangle, xylophone, percussions, puis le violon... Il l'avait annoncé auparavant : “*J'ai envie de composer une symphonie joyeuse*”. Faut-il rappeler que Chostakovitch fut un homme gai, riant volontiers, à l'humour subtil — mais à la gaieté très contrariée, conditions idéologiques et politiques obligent. L'écoute de nombreux passages des partitions le prouvent : on sourit. Et Chostakovitch déclarait souvent qu'il se réjouissait de voir les sourires du public... Cela dit, la joie de la musique ne saurait être ici la joie pure, évidente, coulant de source et innocente qu'on trouve chez un... Rossini : il y a, comme chez Prokofiev, toujours une fêlure, une amertume (toute russe ?), une distance et même une dissonance dans la mélodie et dans l'harmonie... Les commentateurs parlent de ce 1er mouvement comme d'un magasin de jouets, mais Kurt Sanderling précise que ce sont des objets abandonnés et morts...

La composition de ce 1er mouvement est de l'ordre du puzzle, du patchwork, une espèce de kaléidoscope de mélodies propres, mélodies du cru, et d'autres mélodies, comme la citation de l'Ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini, jouée cette fois non par les violons, mais par les cuivres, avec un effet de fanfare, et qui revient 5 fois. On entend aussi le monogramme musical de Chostakovitch (*DSCH* : ré, mi bémol, do, si, qui sera également mêlé au thème wagnérien), qui introduit la citation de Rossini. Les percussions et l'agitation orchestrale doivent ici beaucoup à Bartok.

Nous avons ici un montage, un collage, où la diversité prend le pas sur l'unité organique. Chostakovitch dit d'ailleurs que cette Symphonie « *n'aura pas une seule idée constructive, un peu comme la IXème* » et ce 1er mouvement l'annonce remarquablement.

Chostakovitch avait déjà, à vrai dire, composé de cette façon, pour “ *mettre dans l'ambiance* ”: le début du 1er mouvement et le 2e mouvement de la *Ière Symphonie* (op. 10, 1925 — il a 19 ans !), le 3e et dernier mouvement de la *Vie Symphonie* (op. 54, 1939), les mouvements 1, 3 et 5 de la *IXe Symphonie*, le début du *1er Concerto pour piano*, de nombreux passages de Musiques de Ballets (*L'âge d'or*, *Le Boulon*), etc.

2e mouvement. *Adagio Largo Adagio*. Un des mouvements les plus complexes qui soient dans l'œuvre : l'héritage romantique allemand / wagnérien. Mouvement que certains qualifient de *funèbre*, tout en climat, avec mélodie infinie pour commencer. Le violoncelle lance sa mélopée. Le thème dodécaphonique apparaît au violoncelle solo. Le mouvement se finit dans une grande effusion, avec le tutti orchestral. Ode au romantisme (l'instrument s'y prête, à vrai dire...), mais sans *pathos*. Climat installé, avec valeurs longues. Hommage à la mélodie infinie, inaugurée par Beethoven (*Symphonie IX*, 3e mouvement), sublimée par Wagner et Mahler. Le violon annonce un changement d'humeur, avec une espèce de ballade de l'orchestre, toute en longueur, en allongement... Certains passages de la fin sont mahlériens (avec la

superposition des motifs). Vrombissement des violoncelles, annonce des bois. Longue attente. Puis effusion et *tutti*. De nombreux vrombissements de l'orchestre renvoient à Bartok. L'éclat des trompettes fait référence au début de la *V^e Symphonie* de Mahler, et le trombone est voué à l'annonce de la mort, comme dans le *Requiem* de Mozart. Jeu de contrastes, organisation du silence, longue plainte des cordes au violoncelle. Percussions derechef.

On a des méditations analogues dans le 2^e mouvement de la *XII^e Symphonie* (Année 1917), dans le 5^e mouvement de la *VIII^e Symphonie*, et le 1^{er} mouvement de la *VI^e Symphonie*.

3^e mouvement. *Allegretto*. Il tient lieu, ici de *scherzo*. En général les *scherzo* de Chostakovitch sont puissants, acerbes, agressifs et moqueurs ; mais là, exception, pas envie de ricaner : c'est le plus court qu'il ait jamais écrit. Même atmosphère inquiétante que dans le 1^{er} mouvement de la *II^e Symphonie* dite *Octobre*, où Chostakovitch anticipe la musique de Ligeti. A propos de cet usage des percussions, en dehors de l'héritage de Beethoven et de Berlioz, il y a évidemment celui de Bartok (avec quasiment certaines citations d'orchestre).

Précisons que Chostakovitch fut le premier à écrire une pièce uniquement composée de percussions, dans un épisode du *Nex* (1928), et ce 3 ans avant Edgar Varèse et son *Ionisation*. Ici, en ce qui concerne la fin de ce *scherzo*, on pense à une influence du 1^{er} mouvement de la *V^e Symphonie* (1921-1922) et de la *VI^e Symphonie* de Carl Nielsen (1924-1925), notamment l'*Humoresque* (2^e mouvement, *Allegretto*).

Les cliquetis des percussions font penser à la danse des squelettes de la *Symphonie fantastique* de Berlioz : l'image des sépulcres blanchis. Le sifflement aigu des bois et des violons imposent une atmosphère de terreur, d'angoisse — Chostakovitch : « *Comment ne pas avoir peur ?* » ... Ce monde percussif eut son apogée chez Chostakovitch avec l'immense dernier mouvement de la *IV^e Symphonie* (1936).

4^e mouvement. *Adagio Allegretto Adagio Allegretto*. Cela commence avec la citation de l'*Anneau du Nibelungen*, de Wagner, le motif du sort en guise de *vanité* et de *memento mori* — chez les Grecs anciens, la Parque *Clóthó* incarnait le sort, le hasard, le lot de la vie. Chostakovitch aura eu une vraie lucidité sur son destin et le jeu du hasard dans sa vie propre, et quand on parle ici de "hasard", il faut aussi, hélas, entendre "chance"... Le motif de *Tristan* (motif de « *l'amour, du chagrin et du désir ardent* ») fait écho à une mélodie de Glinka. L'épisode médian est une grande passacaille, dont le thème et le tempo rappellent celui de la *VII^e Symphonie*, dite *Leningrad*. Ce 4^e mouvement s'achève sur une vraie stridence. On note le rôle de la percussion dans la coda (cf. *Scherzo* de la *IV^e Symphonie* / la coda du *II^e Concerto pour violoncelle*). Cela se termine par le tam-tam de la mort : l'âme s'en va, au trot. Et l'homme est alors comme à sa naissance, **nu**.

La symphonie est placée sous le signe du cycle : Chostakovitch retrouve ici la liberté de ses débuts : pas de compte à rendre. La fin retrouve le début, le vieil homme retrouve l'enfance du commencement. La lumière du monde s'éteint, les bruits du monde s'estompent. Baudelaire : « *Le monde va finir* ». Kazimierz Kord dira : « *une musique complètement calcinée* ». La fin : la nudité du corps humain devenu cadavre et tas d'os, dans le silence. Et l'on retrouve l'atmosphère de la fin de la *Ière Symphonie*...

A partir de la *XVe Symphonie*, Chostakovitch sera entré dans un *memento mori*, dans une recherche du cycle naître<=>mourir / naître à la création<=>mourir à la création. Au début du dernier mouvement de la *Suite pour basse et piano sur onze Sonnets de Michel-Ange*, "L'Immortalité", Chostakovitch cite un thème naïf qu'il a composé à l'âge de neuf ans : il aura résisté à tout, et, comme dit Pouchkine, « *la mort n'emportera pas tout* ». La *XVe Symphonie*, un bras d'honneur à la Mort. Et à Staline, oui, aussi.

Cette *XVe Symphonie* est bien une symphonie *classique* : Chostakovitch termine par où Prokofiev avait commencé : une *symphonie classique*. Classique, mais riche de toutes les précédentes. A l'écoute et au spectacle de cette œuvre, nous retrouvons toute la virtuosité que Chostakovitch impose aux pupitres.

Plages écoutées et à écouter.

1. *XVe Symphonie*, 1er mvt, début. Vasily Petrenko, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra (2010)
- 2-3. Alfred Schnittke, *Esquisses*, A. Chistiakov, Orch. du Théâtre Bolchoï.
4. *XVe Symphonie*, 2e mvt, début. Vasily Petrenko, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra (2010)
- 5-7. Arnold Schœnberg, *Suite pour piano*, op. 25, Glenn Gould. 1. Prélude. 2. Gavotte. 5. Gigue.
- 8-9. Arnold Schœnberg, *Variations pour orchestre*, op. 31. Pierre Boulez, BBC Symphony Orchestra.
10. *XVe Symphonie*, 3e mvt, début. Vasily Petrenko, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra (2010)
11. Carl Nielsen, *Ve Symphonie*, 1er mvt. T. Kuchar, Janacek Philharmonic Orchestra
12. Carl Nielsen, *Symph. n° 6 (Sinfonia semplice)*, 2e mvt, Humoreske: Allegretto. T. Kuchar, Janacek Philharmonic Orchestra
13. *XVe Symphonie*, 4e mvt, début. Vasily Petrenko, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra (2010)

Discographie. Versions de la *XVe Symphonie*.

Versions "russes". Kirill Kondrachine, Orchestre Philharmonique de Moscou (1974). Yevgeny Mravinski, Leningrad Philharmonic Orchestra (1976). Valery Gregiev, Mariinsky Orchestra (2008). Maxime Chostakovitch, London Symphony Orchestra (1990). Vasily Petrenko, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra (2010).

Autres versions. Neeme Järvi, Gothenburg Symphony Orchestra (1989). Mariss Jansons, London

Philharmonic Orchestra (1997). Kurt Sanderling, Berliner Symfonie Orchester (1978). Bernard Haitink, Berliner Philharmoniker.

Mais aussi:

Nielsen, *Ve Symphonie (Sinfonia semplice)*, version Theodore Huchar, Janacek Philharmonic Orchestra. *Ve Symphonie*, 1er mvt.

Schnittke, *Esquisses*, A. Chistiakov, Orch. du Théâtre Bolchoï.

Schœnberg, *Suite pour piano*, op. 25 (versions Glenn Gould, Florent Boffard, Maurizio Pollini) ; cycle de 5 pièces (1921-23); 1er opus intégralement dodécaphonique. Hommage à Bach : reprise du schéma de la suite instrumentale de danses en nombre variable. Voir Florent Boffard, [vidéo avec partition](#)

On écouterà ici la symphonie dans une [version de Bernard Haitink](#), en hommage à ce grand chef qui nous a fait découvrir Chostakovitch au disque.

Schœnberg, [Variations pour orchestre](#), op. 31, 1926-28. Cycle de 9 variations sur un thème original. P. Boulez, Orch. Philh. de Radio France,(2009):

Bibliographie.

Dimitri Chostakovitch, *Lettres à un ami, Correspondance avec Isaac Glikman*, Albin Michel, 1994. / Grégoire Tossier, *Les dernières œuvres de Dimitri Chostakovitch, Une esthétique de la mort (1969-1975)*, Préface Michel Guiomar, L'Harmattan, 2000. / Bertrand Dermoncourt, *Dimitri Chostakovitch*, Actes Sud, 2006. / Michel R. Hofmann, *Dimitri Chostakovitch*, Seghers, 1963. / Frans C. Lemaire, *Dimitri Chostakovitch, Les rébellions d'un compositeur soviétique*, Acad. royale de Belgique, 2013. / Krzysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, Fayard, 1994. / Salomon Volkov, *Chostakovitch et Staline*, éd. du Rocher, 2004. / Julian Barnes, *Le Fracas du temps*, Mercure de France, 2016, rééd. Folio-Gall.

N.B. Marcel Marnat, dans les années 90, avait proposé une très belle série d'émissions sur Chostakovitch à France-Musique...

©Philippe Choulet