

Le premier mouvement est un ample *largo* véritablement accablant de par son expressivité, s'ouvrant par quatre notes inquiétantes. Il couvre presque la moitié de la durée totale du concerto. Rude tâche pour le violoncelliste. Une introduction marquée par les discours rêveurs des cordes est interrompue par des élans péremptoires, qui aboutissent à une véritable révolution sonore au milieu du mouvement, sorte d'affrontement avec la monotonie. De secs roulements de tambour entraînent le violoncelle vers sa cadence, puis la musique retombe dans une sombre mélancolie.

A ce *largo*, vont s'opposer les deux mouvements suivants, qui portent l'indication d'*allegretto*. D'abord, un intermezzo en forme de *scherzo*, destiné surtout à assurer la transition. Les images s'enchaînent, pleines d'une « sordide joie de vivre », marquées par moult références ironiques à ces valse, ces polkas, ces chansons de rues où résonnent les échos du jazz des années 20. Tous ces motifs composent une pièce de caractère aussi « attrayante » que « repoussante » par son insouciance étourdie. Des fanfares de cors – utilisées comme dans la *Dixième Symphonie*, en signe de protestation sérieuse et personnelle, secondées par les roulements des caisses claires, balaient toute cette agitation effrénée et conduit le soliste au finale. Dans cette conclusion où l'on aurait pu s'attendre à un rondo enjoué, Chostakovitch choisit l'option toute contraire : il nous propose une danse perturbée, presque rébarbative par la disparité et l'incohérence de sa forme et des caractères musicaux mis en jeu. Des épisodes dansants ou élégiaques discontinus finissent par se figer dans une cadence harmonieuse pleine d'une voluptueuse beauté. Puis, le flux musical se désagrège, désaxé par l'irruption d'éléments empruntés aux mouvements précédents, qui amènent une explosion de violence brutale. Celle-ci met un terme à toute activité au sein du *finale*. Désormais, « les thèmes disloqués errent comme des fantômes à travers un paysage dévasté et désolé.

Dédicataire des deux concertos pour violoncelle, « Slava » a beaucoup fait pour diffuser la musique de « Mitia » en Occident. Il fut l'un des rares à partager son intimité. « *J'ai connu Chosta à 16 ans quand je suis entré au Conservatoire de Moscou. J'ai alors travaillé dans sa classe d'orchestration. Dès cette époque, j'ai eu l'occasion de côtoyer de nombreux génies, mais j'ai rencontré peu d'hommes d'une telle profondeur. L'un des grands bonheurs de mon existence, c'est que Chosta m'a*

laissé entrer dans sa vie. C'était un homme d'une élégance de cœur exceptionnelle, mais souvent il produisait une impression différente, car il n'aimait pas blesser les gens et il adoptait en public un type de comportement très neutre, effacé. La musique, elle, reflétait idéalement son état d'esprit au fil du temps. Dans la mesure où son esprit changeait, la musique y correspondait, tout en gardant les mêmes caractéristiques d'écriture. Mais le climat pouvait changer du tout au tout. Selon moi – c'est une théorie terrible, je le reconnais – ses meilleures œuvres ont été composées lorsqu'il souffrait beaucoup.

Tout au début de son existence, il ne voulait pas souffrir, il avait très peur du malheur. (A Ilans, le tout jeune garçon a vu mourir par balle, tout à côté de lui, un jeune ouvrier durant les événements de la Révolution d'Octobre, et l'on sait que l'image l'a définitivement bouleversé). Il traversa pourtant des périodes terrifiantes après ses condamnations de 1936, et 1948 notamment, où il vécut sans un sou pour manger. On parle de sa souffrance morale mais peu de ses problèmes matériels vitaux. Il avait des enfants qu'il devait entretenir, il avait une secrétaire qu'il devait payer, un chauffeur...Et, tout à coup, on lui supprime tous ses concerts, tous ses cours, toutes ses sources de revenus. Quand ses poches se sont retrouvées vides, il savait, comprenait ce qu'était la souffrance vitale. Il avait peur que ça recommence, il en tremblait. Alors il assistait à des réunions à connotations politiques, il y allait pour être vu. Vers la fin de sa vie, il s'est même inscrit au Parti.... »



Serge Prokofiev, *Romeo et Juliette, suite*

En 1934, à propos de la musique de son ballet, Prokofiev publie dans un journal national *Izvestia*, un article intitulé *Chemin de la musique soviétique* : « On pourrait qualifier la musique dont on a besoin ici de « facile et savante », ou de « savante mais facile » ... Avant tout, elle doit être mélodique...La simplicité ne doit pas être une simplicité passée de mode, mais une simplicité nouvelle. »

M. Dorigné, Serge Prokofiev, Fayard, 1994, p. 419

Concernant la composition de l'orchestre, il s'agit d'un groupe spécifique "de Prokofiev" : timbales et grandes batteries fournies, 2 harpes, 2 mandolines ?, piano et cloches (les fameuses cloches, souvenir de celles de la cathédrale Sainte-Sophie de Novgorod, berceau de son enfance). Les bois sont par trois, saxophone ténor, les trombones et les trompettes par trois aussi, cornet à pistons, quatre à six cors, le tuba, les pupitres de cordes (60)

Prokofiev tira une série de douze *Pièces pour piano*, et, tira aussi de la musique du ballet, trois *Suites pour orchestre*. Mais, rien ne vaut la partition en entier. Le ballet intégral est de 145 minutes environ, en trois actes et comporte 52 numéros !! C'est dans ces numéros que Prokofiev a déterminé ses deux *Suites* les plus prisées mais, la plupart des chefs d'orchestre maintenant, décident de leur programme et même ne respectent plus une certaine chronologie dans l'histoire. Toutefois, aucun, à ce jour, n'a osé encore faire commencer l'œuvre par, la mort des deux jeunes amants !!

Petr Popelka crée sa propre suite en ce sens qu'il respecte l'ordre chronologique des différents numéros sauf pour ceux se rapportant à la mort de Tybalt qu'il place en fin de suite de par leur grande puissance dramatique.