

Rencontre

Le violoncelliste
Steven Isserlis

Reportage

Leif Ove
Andsnes
chez Grieg

Univers

La percussionniste
Adélaïde Ferrière

Il y a
200 ANS
LA NEUVIÈME
de Beethoven



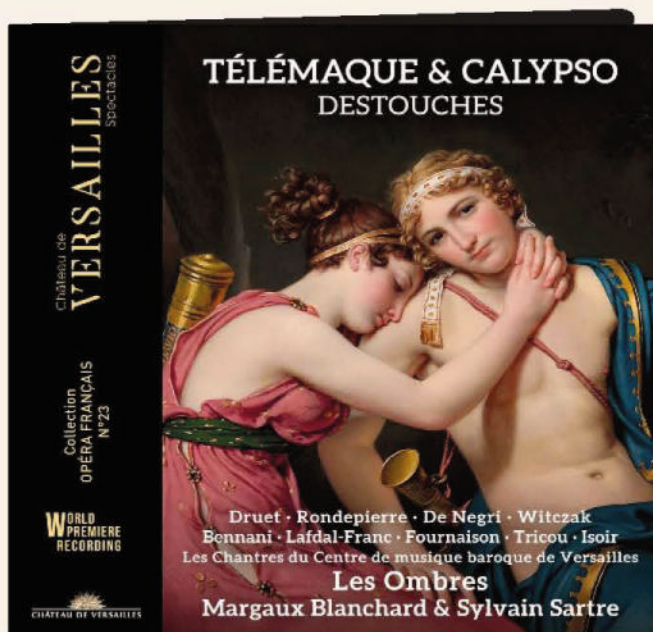
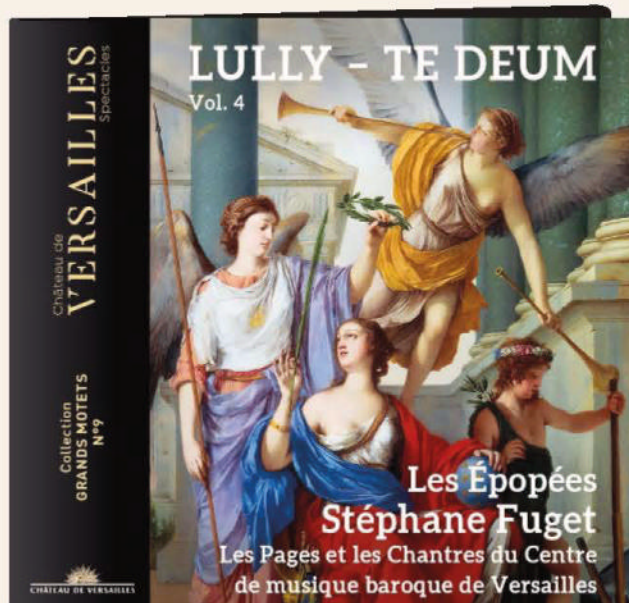
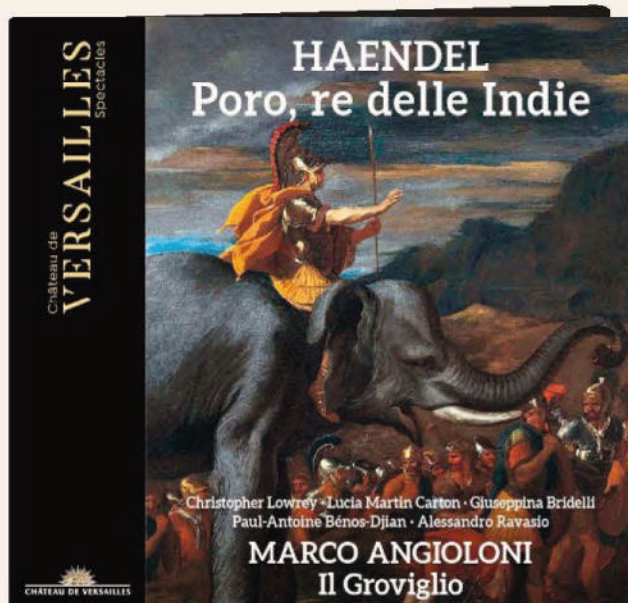
N° 261 - Avril 2024

L 19133 - 261 H - F: 8,50 € - RD

**2 CD
INCLUS**

Château de VERSAILLES Spectacles

NOUVEAUTÉS • CE MOIS-CI



En concert le 19 juin dans la Grande Salle des Croisades du Château de Versailles

Retrouvez dès à présent l'intégralité de la collection discographique sur toutes les plateformes de streaming !

amazon music

Apple Music

DEEZER

prestomusic

qobuz

Spotify

TIDAL

4 siècles de musique au Château de Versailles !

Créée en 2018, la collection discographique Château de Versailles Spectacles propose à ce jour plus de cent enregistrements et captations, tous réalisés dans les plus beaux espaces du Château de Versailles: Opéra Royal, Chapelle Royale, Galerie des Glaces... Se côtoient ainsi mises en scène lyriques, concerts prestigieux, musiques de chambre intimistes au sein

de cette programmation où les œuvres du répertoire baroque européen, et tout particulièrement français, règnent en maître.

À l'instar du Roi-Soleil, du lever au coucher, passez votre journée en musique grâce à notre riche collection !



L'intégralité de la collection CD et DVD est sur la boutique en ligne www.operaroyale-versailles.fr/boutique, et sur www.live-operaversailles.fr



LABEL DE L'ANNÉE 2022

Sommaire

CLASSICA avril 2024 — N° 261

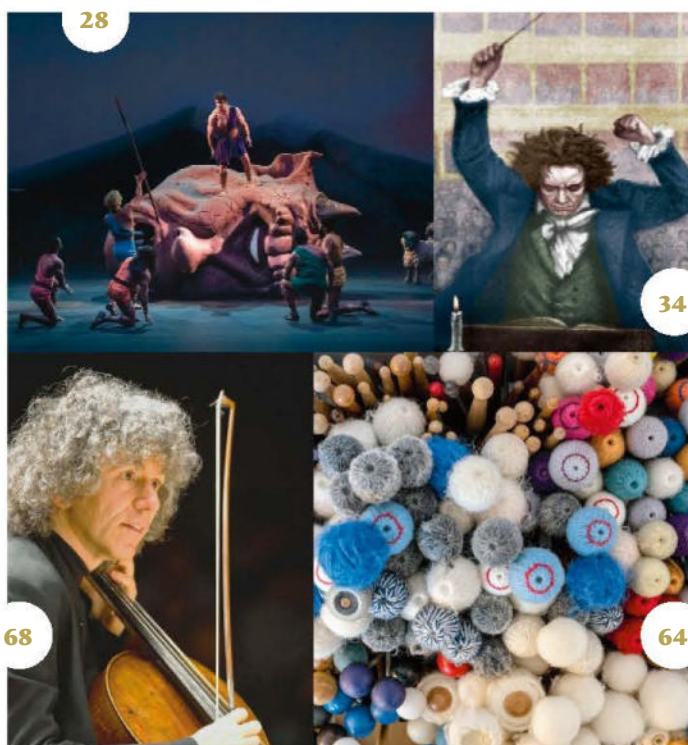
- 5 **ÉDITO** DE PHILIPPE VENTURINI
Quand Mozart déchante
- 7 **INSTANTANÉ**
On est aux anges !
- 8 **NOTE D'INTENTION**
Les Chants d'Ulysse
- 10 **GARDE MONTANTE**
Nicolas Bourdoncle
- 11, 12, 14 **CLASSIQUE EXPRESS** PAR AUDE GIGER
L'actualité en bref
- 13 **L'ÉCO DU CLASSIQUE** PAR NATACHA VALLA
La dette en musique
- 15 **CLASSIQUE EXCENTRIQUE** PAR BAPTISTE LIGER
Boléro pour Mike Oldfield
- 16 **PERSPECTIVES**
Guerçœur d'Albéric Magnard
- 18 **LIVRES**
Orphée aux enfers libéraux de Thierry Santurenne...
- 20 **ZOOM SUR...**
Le Concours international Piano Campus

- 22 **LA CHRONIQUE** DE BENOÎT DUTEURTRE
Marcel Delannoy
- 24 **SORTIR**
Archipel(s) d'Isabelle Aboulker à Paris...
- 28 **ON A VU**
Polifemo de Nicola Porpora à Strasbourg...
- 32 **L'HUMEUR** D'ALAIN DUAULT
Les faux-semblants

34 À LA UNE

La *Symphonie n° 9* de Beethoven

- 48 **DISCOGRAPHIE**
La *Symphonie n° 9* de Beethoven
- 54 **REPORTAGE**
Leif Ove Andsnes chez Grieg
- 58 **J'AIME, J'AIME PAS** D'ALAIN LOMPECH
Les concours de piano
- 60 **ENTRE LES LIGNES**
Jules Massenet de Jean-Christophe Branger
- 64 **L'UNIVERS**
Adélaïde Ferrière
- 68 **ENTRETIEN**
Steven Isserlis
- 72 **HISTOIRE**
Ferruccio Busoni



CARNET CRITIQUE

- 78 **LES DISQUES**
- 105 **LES TRÉSORS** DE JEAN-CHARLES HOFFELÉ
- 106 **LES DVD**
- 107 **LE JAZZ**
- 108 **LES CHOCS**



- 114 **LE QUESTIONNAIRE** D'OLIVIER BELLAMY
Denis Podalydès
- 116 **UN FILM, UNE MUSIQUE** PAR YANNICK MILLON
La Zone d'intérêt de Jonathan Glazer
- 117 **MÉDIAS**
Notre sélection radio, TV et web
- 118 **HI-FI**
La sélection du mois
- 122 **LES INTROUVABLES**
Une Neuvième Symphonie sur mesure

Retrouvez notre
OFFRE D'ABONNEMENT
en pages 17 et 33 et sur la boutique
musique-magazines.fr

Musique matin

Un réveil 100% musical



Du lundi au vendredi de 7h à 9h
par **Jean-Baptiste Urbain**

À écouter et podcaster sur le site de **France Musique** et sur l'appli **Radio France**



CLASSICA n° 261

est édité par

les Éditions Premières Loges

SARL au capital de 34 600 euros

Représentées par Nicolas Bréon, Gérant.

Associé Unique Humensis, SA

dont le siège social est sis

170 bis, boulevard du Montparnasse, 75014 Paris

www.humensis.com

Adresse de la rédaction

Premières Loges / Classica,

6, villa de Lourcine, 75014 Paris

Directeur de la publication Nicolas Bréon**Rédacteur en chef** Philippe Venturini

philippe.venturini@editions-premiereloges.com

Éditorialistes Alain Duault, Benoît Duteurtre,

Stéphane Grant, Alain Lompech

Grand reporter Olivier Bellamy**Actualité musique** Aude Giger

planetemusique@editions-premiereloges.com

Ont collaboré à ce numéro

Gérard Belvire, Louis Bilodeau, Jérémie Bigorie,

Jacques Bonnaure, Vincent Borel,

Fabienne Bouvet, Élisabeth Brisson, Olivier

Brunel, Laurent Bury, Jérémie Cahen, Jany

Campello, Damien Colas Gallet, Thomas

Deschamps, Pierre Flinois, Éric Garault,

Romaric Gergorin, Pascal Gresset,

Jean-Charles HOFFELÉ, Jean-Pierre Jackson,

Catherine Jambois (illustrations), Melissa Khong,

Michel Le Naour, Baptiste Liger, Yannick Millon,

Jean-Michel Molikhou, Sophie Perrin-Ravier,

Philippe Ramin, Dominique Simonnet, Natacha

Valla, Marc Vignal, Augustin Voegelé

Création graphique Karelle Juglar**Secrétaires de rédaction**

Floriane Goubault, Sophie Perrin-Ravier

Service photo Cyrille Derouineau**Publicité et partenariats**

Tél.: 33 (0) 1 55 42 84 15

fabien.caby@editions-premiereloges.com

Marketing, abonnements et diffusion

tsiky.ratsimanohatra@editions-premiereloges.com

Service abonnements

Tarif 1 an, 10 numéros : 59 €

Tél. 01 55 56 70 78

45, avenue du Général-Leclerc

60643 Chantilly Cedex

Courriel : abonnements@classica.fr

Vente au numéro

Tél. 04 88 15 12 41

Anciens numéros : Tél. 01 55 56 70 78

Notre boutique en ligne

www.musique-magazines.fr

Diffusion MLP**Préresse et impression**

Maury Imprimeur – S.A. Malesherbes

Imprimé en France

Dépôt légal à parution

N° de commission paritaire 1125 K 78228**N° ISSN** 1966-7892**Photo de couverture**

Hadi Karimi

Origine du papier Finlande**Taux de fibres recyclées** 0 %

« Eutrophisation » ou « Impact sur l'eau »

Ptot 0,005 kg/tonne

La pâte à papier utilisée pour la fabrication du papier de cet ouvrage provient de forêts certifiées et gérées durablement.



PEFC Reçue

**Quand Mozart déchante**

Il fallait évidemment s'y attendre. Nous évoquions dans notre dernier numéro le détournement, la transposition abusive, l'interprétation tendancieuse que subissent parfois les opéras. Un pas supplémentaire vers les sommets de la bêtise a été franchi. Après les romans de Roald Dahl, Ian Fleming et Agatha Christie, les livrets d'opéras viennent donc de passer par la machine à réécrire, à gommer, à blanchir (sans mauvais jeu de mots). Le collectif allemand Critical Classics, basé à Cologne,

a en effet décidé de modifier le texte de *La Flûte enchantée*.

« Opera without Victims »

(« l'opéra sans victimes »)

annonce fièrement son site

avant d'expliquer qu'un de

ses principaux objectifs est

de « sensibiliser le grand public

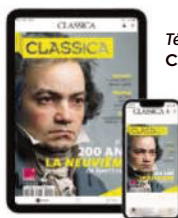
au langage discriminatoire des

livrets d'opéra et d'utiliser des exemples pratiques pour stimuler une discussion sur la manière de traiter leur contenu problématique. »

Collaborent à cette entreprise la cheffe d'orchestre britannique Julia Jones, Aşkın-Hayat Doğan, figure de proue des « sensitivity readers » (lecteurs chargés de repérer les termes ou expressions susceptibles de heurter ou offenser), l'auteur Hartmut El Kurdi, régulièrement salué pour ses livres et émissions à destination des enfants, la dramaturge russe Ilya Kukharenko qui met en scène *La Dame de Pique* à l'Opéra de Lyon, ou bien encore la soprano Ralitsa Ralinova. Pour « étudier les œuvres du répertoire à la lumière de l'évolution des réalités sociales et en tenant compte de l'évolution des publics, de nouveaux publics potentiels », cette équipe préfère effacer plutôt qu'expliquer, détruire plutôt qu'instruire. En pensant donner des clefs, elle ne fait que fermer la porte. En croyant défendre, elle ne fait qu'interdire. Quel manque de confiance en l'intelligence et la perspicacité du public ! Incapable de digérer l'histoire, il lui faudrait du prémâché. C'est Tricatel à l'opéra.

Édito

Par Philippe Venturini



Téléchargez l'application
CLASSICA magazine



Rejoignez-nous



Présenté par Michel Mompontet

Mélodies nocturnes

La chronique musique classique et Jazz.



LE VENDREDI À 22.15
SUR

france.tv franceinfo:

© Delphine GHOSKSIAN/FTV

En partenariat avec CLASSICA

On est aux anges !

En invitant *The Exterminating Angel* de Thomas Adès, l'Opéra de Paris [lire p. 30] a non seulement participé au concert contemporain, mais a aussi eu l'audace de commander une nouvelle production. Calixto Bieito ose faire basculer le plateau dans le délire surréaliste et corrosif du film de Luis Buñuel, à l'origine de cet opéra. Moins sage que celle de la création, à Salzbourg en 2016, cette mise en scène ne craint pas de présenter les plus vils travers et les plus mesquines bassesses de l'humanité dans un réjouissant jeu de massacre.

AGATHE POUPENEY-ONIP





LUCY BOCCADORO

Cours de théâtre.

Les Chants d'Ulysse, arts et savoirs

Cofondée par Héloïse Gaillard et Patricia Petibon, l'académie prépare sa deuxième édition entre hybridation et ouverture.

PAR AUDE GIGER

« L'éducation, la santé, la justice. Voilà pour moi ce qui représente le triangle des Bermudes ! » Fidèle à sa vocation de « passeuse », Patricia Petibon annonce pour une deuxième année son académie pour jeunes artistes, Les Chants d'Ulysse. Au printemps, une trentaine d'étudiants se rendront en Anjou sur les terres d'Aliénor d'Aquitaine. « L'académie se déroule entre l'abbaye de Fontevraud, domaine des Plantagenêts, et Le Dôme de Saumur », précise la soprano. L'édifice religieux qui abrite notamment le gisant de l'épouse d'Henri II, roi d'Angleterre, « convoque l'histoire et la beauté », souffle la fondatrice de l'académie. « On peut le visiter de jour comme de nuit, c'est très impressionnant. » Le théâtre

Le Dôme de Saumur, quant à lui, met ses murs à disposition, grâce à l'entremise de la directrice de l'ensemble Amarillis et cofondatrice de l'académie, Héloïse Gaillard, qui en assure la programmation.

UN UNIVERS EN PLEINE MUTATION

« Nous sommes dans un monde où il est nécessaire désormais d'être un peu hybride. L'univers de l'opéra est en pleine mutation, et les chanteurs classiques peuvent être attendus dans d'autres répertoires, comme le jazz par exemple », explique Patricia Petibon. Pour cette raison, l'académie propose un travail qui sollicite le corps, l'improvisation et le théâtre, en s'ouvrant cette année sur la comédie

▶ À venir

Du 26 avril au 4 mai
**Académie Les Chants
d'Ulysse** — AMARILLIS.FR/
ACADEMIE

musicale, l'opérette et la chanson. Le programme est composé d'un volet traditionnel : des cours de chant, collectifs ou individuels, et, depuis cette année, d'instruments. S'y ajoute une série d'ateliers destinés à décloisonner la pratique du chant en l'appréhendant par des approches transversales : l'improvisation (auprès de Thierry Escaich), la danse, le théâtre, le Pilates, les costumes ou le maquillage. Autre nouveauté : la possibilité pour des ensembles déjà constitués de venir prendre les conseils des membres de l'académie.

Enfin, une série de conférences fera la part belle aux dialogues entre les arts et la science, à l'occasion de rencontres entre la plasticienne et médecin Dominique Paulin et l'astrophysicien Patrick Michel, la phoniatre Elisabeth Fresnel et le duo formé par Corinne et Gilles Bénizio (alias « Shirley

et Dino ») ou encore le physicien et philosophe des sciences Étienne Klein et Romain Pomédio, professeur spécialisé en communication.

Deux temps forts rythmeront ces neuf jours : le concert d'ouverture, tout d'abord, qui se tiendra le 26 avril à l'abbaye de Fontevraud. L'ensemble Amarillis profitera d'une carte blanche et redonnera la cantate, *Tombeau pour Aliénor* de Thierry Escaich, sur un texte d'Olivier Py. Le concert de clôture le 4 mai au théâtre Le Dôme de Saumur permettra aux élèves de présenter le fruit de leur travail **II**

LUCY BOCCADORO



Cours avec Patricia Petibon.

Costumière.

Héloïse Gaillard et Patricia Petibon, à l'abbaye de Fontevraud.

JEFRABILLON



JEFRABILLON



NATIONALITÉ: Française

ÂGE: 25 ans

INSTRUMENT: Piano

PARCOURS: Conservatoire d'Aix-en-Provence, CNR de Marseille, CNSMD de Paris, Haute école de musique de Genève

RÉPERTOIRE DE PRÉDILECTION:

Bach, Haydn, Beethoven, Chopin, Brahms, Lipatti, la musique contemporaine et une affinité particulière pour la musique de chambre

DATES CLEFS

2012 Lauréat du Concours international de Hanoï

2019 Troisième prix au Concours international de Jaén (Andalousie)



Nicolas Bourdoncle

PAR MICHEL LE NAOUR

Autant qu'il s'en souviene, la musique a toujours fait partie de l'existence de Nicolas Bourdoncle. À 7 ans, ce natif d'Aix-en-Provence, fils d'un pianiste soliste et pédagogue, entre au conservatoire de sa ville natale. Il étudie ensuite au CNR de Marseille auprès d'Erik Berchot, ancien lauréat du Concours Chopin, puis reçoit les conseils de Jean-Marc Luisada, Đặng Thái Sơn, Dominique Merlet, Vladimir Viardo ou Daniel Wayenberg. Au centre de formation Piano Cantabile, à Aubagne, l'enseignement de Bernard d'Ascoli et Eleanor Harris sera déterminant : il lui apporte très tôt une expérience unique qui a largement contribué à forger sa maîtrise du clavier et à élargir son répertoire qui compte aujourd'hui trente concertos. Du CNSMD de Paris qu'il intègre en 2013, dans la classe de Roger Muraro, après avoir été distingué au Concours de Hanoï, il sort diplômé en 2015. Il obtient deux ans plus tard un master de concert à la Haute école de musique de Genève avec

Nelson Goerner tout en se perfectionnant à l'École supérieure de musique Reine-Sophie de Madrid auprès de Stanislav Ioudenitch, un disciple de Sergueï Babayan. Primé en 2019 à Jaén en Andalousie, Nicolas mène une vie de concertiste, profitant de ses voyages pour s'imprégner d'autres cultures. Sa mère, d'origine roumaine, lui a d'ailleurs donné le goût des langues étrangères (il en parle cinq en plus du français). Dans la capitale, où il vit à proximité de la Philharmonie, ce jeune marié fréquente avec délectation théâtres, concerts, opéras, musées et s'interroge sur ses projets futurs avec, en point de mire, le Concours Reine Élisabeth de Bruxelles. Parmi ses icônes, il cite Lipatti, Lupu, Sokolov, Kissin ou Trifonov, des références à faire rêver. D'ores et déjà son agenda est bien rempli entre concerts en Roumanie, en Moldavie et en France où il s'est fait remarquer en juillet 2023 au Festival de Colmar, interprétant trois sonates de Beethoven avec un souffle communicatif.

SDP



NOMINATION

Hervé Boissière à Verbier

Le Festival de Verbier vient de nommer Hervé Boissière, le fondateur de la plateforme de concerts en ligne Medici.tv, pour assurer sa codirection aux côtés du Suédois Martin T:son Engström.

OPUS 3 ARTISTS



BRÈVE

Absence prolongée

En août dernier, John Eliot Gardiner a décidé de mettre en suspens son activité après avoir giflé l'un des chanteurs qui serait sorti du mauvais côté de la scène. Dans un communiqué, des Monteverdi Choir and Orchestras, le chef britannique annonce qu'il « prolonge son absence de la scène musicale publique jusqu'à la fin de l'année ». Ce dernier précise qu'il « accepte l'entière responsabilité » de l'incident et le « regrette profondément ».

LYRIQUE

Sans victimes

Une *Flûte enchantée* « vidée des discriminations de l'époque » et « qui ne fait pas de victimes », voilà ce que propose le collectif allemand, Critical Classics, qui a réécrit le livret d'Emanuel Schikaneder. Dans cette version jugée moins offensante, Papageno n'est plus engagé à « être un homme », mais « courageux comme un lion », tandis que Pamina n'est plus « charmante » mais « rusée ». Papagena quant à elle se dresse en fière en amazone et non plus en vieille femme... La fière entreprise ne devrait pas s'arrêter là, puisque le collectif a promis de s'atteler à la *Passion selon saint Jean* de Bach, *Madame Butterfly* de Puccini et *Carmen* de Bizet... Quelques pépites sont encore à espérer.

SDP



PALMARÈS

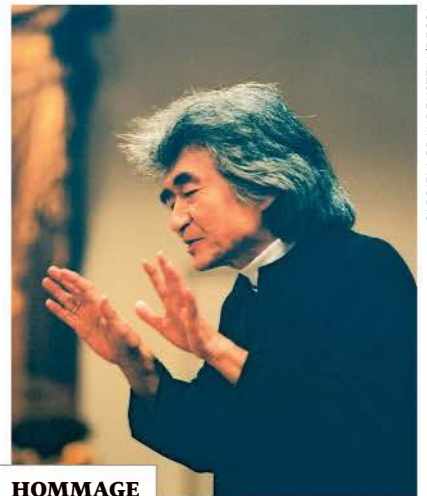
Les Victoires de la Musique

Les Victoires de la Musique Classique se tenaient le 29 février au Corum de Montpellier avec l'Orchestre national Montpellier Occitanie dirigé par Michele Spotti. Le palmarès de cet événement qui a rassemblé 976 000 spectateurs en direct sur France 3 réunit Alexandre Kantorow et Benjamin Bernheim dans les catégories Soliste instrumental et Artiste lyrique, la gambiste Salomé Gassel, la mezzo-soprano Juliette Mey et la cheffe Marie Jacquot, par ailleurs prochaine directrice musicale de l'Orchestre de la WDR de Cologne à partir de 2026, comme Révélation des douze mois passés. La compositrice Florentine Mulsant a été récompensée pour son *Chant du soleil* (2022), tandis que l'album « Nicholas Angelich : Hommage » (Erato, 2023) est sacré Enregistrement de l'année.

HOMMAGE

Salon Saariaho à Bastille

L'Opéra Bastille a inauguré un salon Kaija Saariaho au quatrième étage du bâtiment dans les espaces publics. L'institution avait commandé et créé en 2006 le deuxième opéra de la compositrice finlandaise, *Adriana Mater*, sur un livret d'Amin Maalouf.



GABRIELA BRANDENSTEIN/DECCA

HOMMAGE

Seiji Ozawa

Il entretenait un lien privilégié avec la France et son répertoire ; Seiji Ozawa s'est éteint le 6 février à l'âge de 88 ans. Né en 1935 à Shenyang, alors sous la tutelle japonaise, il renonce au piano après s'être fracturé deux doigts en pratiquant le rugby. Élève de Hideo Saito à Tokyo, il se forge un nom en Europe à partir de 1959, année de sa consécration au Concours de Besançon. Il rencontre alors Charles Munch, membre du jury, et obtient une invitation à se perfectionner à Tanglewood, résidence d'été de l'Orchestre symphonique de Boston dont il sera directeur musical à partir de 1973, pendant près de trente ans. Grand amoureux de la musique française, il interprète Berlioz, Debussy ou Ravel avec une finesse rare. En 1983, il dirige la création de *Saint-François d'Assise* d'Olivier Messiaen à l'Opéra de Paris. En 1984, il fonde l'Orchestre Saito Kinen en hommage à son professeur. Remis d'un cancer de l'œsophage, il s'éteint à la suite d'une insuffisance cardiaque.



ERIK TOMASSON



BRÈVE

60 millions

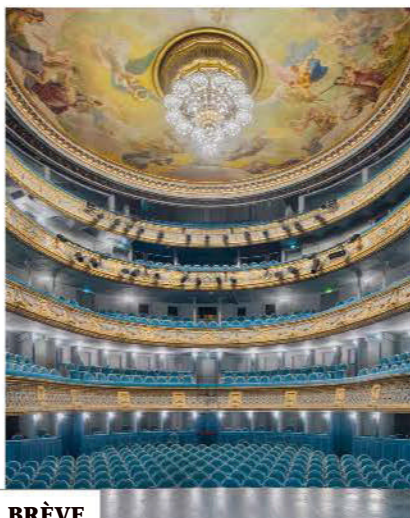
C'est le montant (en dollars) du don réalisé par un bienfaiteur anonyme et inédit au bénéfice du Ballet de San Francisco.

NOMINATION

Alexander Neef renouvelé

Nommé en septembre 2020, Alexander Neef a été reconduit à la tête de l'Opéra de Paris jusqu'en 2032.

MARTIN ARCYROGLO



BRÈVE

Recherche de nouveaux directeurs

Les Opéras d'Angers-Nantes et de Strasbourg recherchent leurs nouveaux directeurs, pour une prise de fonctions à partir de janvier et juillet 2026. Les candidats postuleront pour remplacer Alain Surrans et Alain Perroux, qui rejoint le Grand Théâtre de Genève.

POLITIQUE

Déprogrammation

Parmi les artistes russes, le chef Teodor Currentzis est de ceux qui entretiennent une position ambiguë à l'égard du conflit russo-ukrainien. La cheffe d'orchestre ukrainienne Oksana Lyniv a mis en avant la proximité du chef de 52 ans avec le Kremlin pour demander aux Festwochen de Vienne de le déprogrammer : « Les liens de Currentzis avec la Russie et son silence sur la guerre contre mon pays m'empêchent de me produire dans le même contexte que lui », a-t-elle justifié. La représentation du *War Requiem* de Benjamin Britten avec l'Orchestre symphonique de la SWR n'aura donc pas lieu le 10 juin prochain dans la capitale autrichienne.

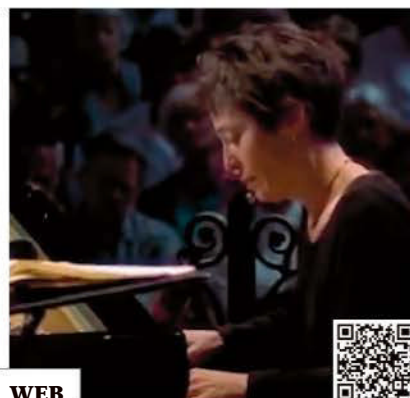
OLIVER HELBIG



NOMINATION

Simon Rattle, chef principal invité

Simon Rattle vient d'être nommé chef principal invité de l'Orchestre philharmonique tchèque, qu'il rejoint dès la saison prochaine pour une durée de cinq ans. Cette décision intervient après une saison de résidence en 2022 et 2023 auprès de la formation slave, aux côtés de sa femme, la mezzo-soprano Magdalena Kožená.

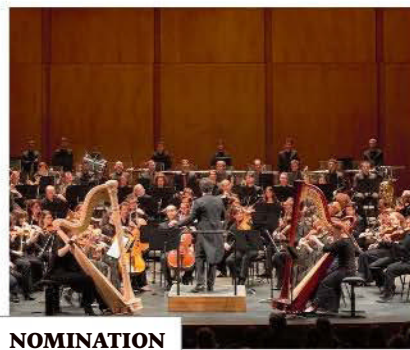


WEB

Trou de mémoire

Tous les mélomanes connaissent la vidéo exceptionnelle dans laquelle Maria João Pires s'apprête à interpréter le *Concerto pour piano n° 9*

« Jeune homme » de Mozart aux côtés de Riccardo Chailly à Amsterdam et découvre horrifiée dès les premières notes de l'orchestre que celui-ci avait en fait préparé le *Concerto n° 20*. Le média britannique Classic FM revient avec la principale intéressée sur cette séquence d'anthologie. « Cela faisait peut-être onze mois que je n'avais pas joué ce concerto », déclare Maria João Pires, avant d'ajouter « les gens ne savent peut-être pas que nous perdons en réalité la mémoire des pièces au bout de quelques mois seulement. » Une interview « coulisses » à découvrir sur YouTube !



NOMINATION

Adrien Perruchon, trois ans de plus

L'Orchestre Lamoureux a annoncé la reconduction du mandat de son chef, Adrien Perruchon. L'ancien timbalier de l'Orchestre philharmonique de Radio France suivra la formation pour trois années supplémentaires.

Mort(s) à crédit

Un opéra valant mieux qu'un long discours, la musique s'est emparée de la dette. Une source d'inspiration pour les décideurs de demain.

Le grand public en parle peu, mais la dette n'a jamais été autant d'actualité. En 2024, le fardeau de la dette mondiale s'élevait à presque deux fois et demie (238 %) le produit intérieur brut mondial – environ 235 000 milliards de dollars. En quoi cela devrait-il intéresser le lecteur de **CLASSICA**, pensez-vous ? Parce que la dette conduit souvent à des détresses – personnelles, étatiques, psychologiques, sociales, économiques – voire des guerres, bref : des drames. Or, la musique – comme la littérature – s'en est de longue date emparée. Stanislas Champein (1753-1830) a même écrit un opéra intitulé *Les Dettes*, dont le manuscrit se trouve à la BnF.

C'est dans le livret d'opéra que les décideurs politiques de demain pourront trouver inspiration, lorsqu'ils feront face à l'injonction contradictoire entre un engagement à préserver la viabilité de leur dette souveraine et leur devoir de préserver le tissu social et de ne pas laisser des citoyens surendettés en détresse.

En musique, la dette devient poignante, lorsque les conséquences de l'endettement dévastent les destins des personnages, ajoutant une dimension humaine à la logique financière et comptable. Les personnages déchus et ruinés ont livré parmi les plus belles pages lyriques, reflétant les réalités sociales et économiques de leur époque. Les opéras de Verdi et Puccini sont empreints de la misère financière où la dette, force implacable, précipite la chute d'une Violetta, d'un Marcello ou d'un Rodolfo.

UN MOTEUR DRAMATIQUE PUISSANT

Le politique souhaiterait-il s'occuper des conséquences morales de l'endettement ? Qu'il écoute *Rigoletto*, contraint de servir un maître corrompu pour subvenir aux besoins de sa fille, pour comprendre les dilemmes derrière certaines tragédies financières. Qu'en est-il des tensions sociales liées

à la ruine financière ? Les préjugés et discriminations liés à la pauvreté sont souvent explorés, parfois sous le registre de l'opéra-comique, soulignant les injustices et les jugements associés à la perte de statut financier.

Quoi qu'on en dise, la dette et la ruine font vibrer car ce sont des moteurs dramatiques puissants que la musique magnifie : leur écho avec le public repose sur la proximité au vécu ou aux craintes intimes, qui sont à leur tour en résonance avec les réalités économiques de chaque époque de façon universelle. Un opéra vaudrait alors bien mieux qu'un long discours ou qu'un bataillon de comptables : que Bercy en commande un à nos compositeurs, et la problématique de la dette en France sera digérée ! **II**



WOLFGANG WEISER

Natacha Valla est économiste et doyenne à Sciences Po.

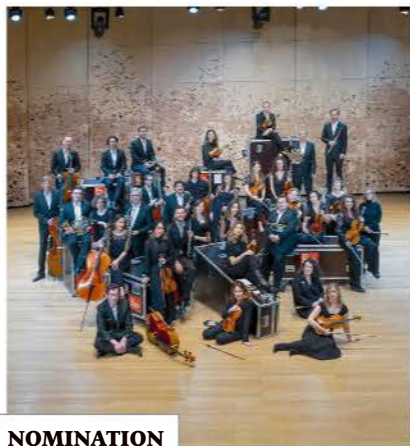


JULIEN MIGNOT

**BRÈVE****Raphaël Merlin cède sa place**

Après un accident au coude en octobre 2022, le violoncelliste Raphaël Merlin a suspendu sa collaboration avec le Quatuor Ébène. Près d'un an et demi après cet événement, il cède définitivement sa place au Japonais Yuya Okamoto. On le retrouve sur scène à la baguette, notamment auprès de l'Orchestre de chambre de Genève dont il assure la direction artistique et musicale depuis le début de la saison.

BERNARD MARTINEZ

**NOMINATION****Thomas Hengelbrock à l'OCP**

Six mois après la disparition de Lars Vogt, l'Orchestre de chambre de Paris retrouve un directeur musical en la personne de Thomas Hengelbrock. Plébiscité par les musiciens lors de leur rencontre en septembre dernier autour de *Ruy Blas* de Mendelssohn et du *Concerto pour violoncelle* de Schumann, le chef allemand de 65 ans les accompagnera pour un mandat de trois ans. Leur prochaine rencontre aura lieu en septembre 2024 à l'occasion d'un concert au Panthéon.

NOMINATION**Tassis Christoyannis à Athènes**

Le baryton Tassis Christoyannis a été désigné pour assurer la direction du Théâtre Olympia d'Athènes. Il prendra ses fonctions dès la saison 2024-2025.

MARCO BORGREVE

**NOMINATION****Andris Nelsons prolongé**

Le chef letton de 45 ans, Andris Nelsons a été prolongé dans ses fonctions auprès de l'Orchestre symphonique de Boston. Après dix ans passés auprès des musiciens, il s'engage dans une relation à durée indéterminée.

SDP

**NOMINATION****Karina Canellakis renouvelée**

La cheffe américaine Karina Canellakis a été renouvelée dans ses fonctions de cheffe principale invitée auprès de l'Orchestre philharmonique de Londres. Elle demeure par ailleurs cheffe principale de l'Orchestre philharmonique de la Radio des Pays-Bas.

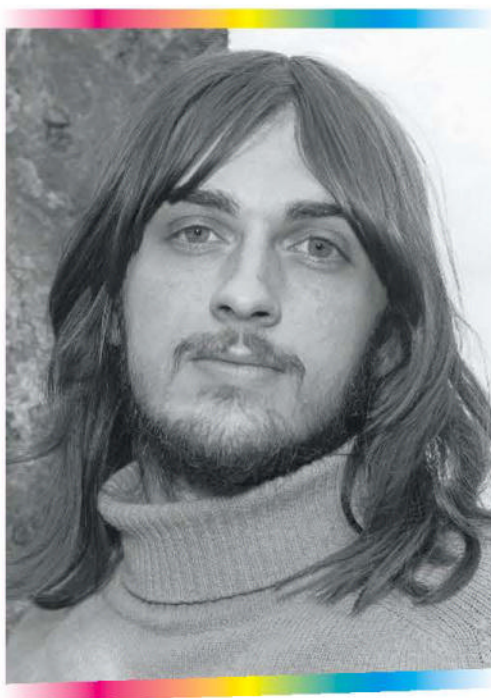
PETER ADAMIK/DG

**PALMARÈS****Grammy Awards**

Yuja Wang, Yannick Nézet-Séguin et Gustavo Dudamel ont été récompensés à l'occasion de la soixante-sixième cérémonie des Grammy Awards qui se tenait le 4 février dernier à Los Angeles.

NOMINATION**Jaap van Zweden à Paris**

L'Orchestre philharmonique de Radio France a annoncé la nomination de son directeur musical. Le Néerlandais de 63 ans Jaap van Zweden rejoindra la phalange parisienne à partir de la saison 2025-2026. Actuellement directeur musical de l'Orchestre philharmonique de New York et de l'Orchestre philharmonique de Hong Kong (deux mandats qu'il achève cette année), il prendra la suite de Mikko Franck après les dix ans du chef finlandais à la maison ronde. Jaap van Zweden cumulera ces nouvelles fonctions avec sa mission homologue entamée cette année auprès de l'Orchestre philharmonique de Séoul. *«Je ne peux pas être plus heureux que d'aller en France, à Paris, de commencer cette relation avec l'Orchestre philharmonique de Radio France et retrouver cette couleur musicale qui parle à mon héritage»*, a déclaré le chef, anciennement violon solo de l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam.



BOLÉRO pour Mike Oldfield

Du vomit. Vert, de surcroît. C'est à cette substance peu ragoûtante qu'on a souvent associé ce qui est l'un des monuments de la pop et du rock progressif des années 1970 : le fameux *Tubular Bells* de Mike Oldfield, dont le célèbre thème d'ouverture a servi de bande-son à *L'Exorciste* William Friedkin (même si, on l'oublie souvent, le film utilise aussi des œuvres de Webern et Penderecki). C'est en effet en 1973 que le cinéaste choisit de casser les règles du genre en associant ce thème froid et répétitif, sans abus de cordes dissonantes, issu de l'album sorti la même année. Mais qui ne connaît alors pas les faveurs des mélomanes pur jus, le classant au mieux dans le rayon *New Age*. Et pourtant...

UNE IDÉE FOLLE

En 1971, à l'âge de 17 ans, le jeune musicien britannique, encore novice – même s'il officie comme bassiste et guitariste dans un groupe –, a l'idée folle, pour son coup d'essai, de se lancer dans une symphonie rock instrumentale, en deux parties d'une grosse vingtaine de minutes chacune. Oldfield réussit à enregistrer une démo maquette à partir des différents thèmes qu'il a composés et qui sont plus ou moins ici enchaînés. Après plusieurs refus, ces essais séduisent le patron de Virgin, Richard Branson, qui croit au potentiel de cette œuvre atypique et de son créateur : il fait enregistrer *Tubular Bells* au fameux studio Manor d'Oxford – avec un Oldfield jouant de tous les instruments, avant de faire se superposer les pistes ! –, et lance la promotion avec plusieurs concerts événements avec grand orchestre. Bien lui en a pris car le morceau, véritable

OVNI dans le panorama d'alors, connaît un succès immédiat. Enfin, OVNI, pas tant que ça : pour ne rester que sur la fameuse ouverture aux cloches tubulaires (d'où le titre de l'œuvre), on comprend que la structure reposera sur un principe de boucles répétitives, et une superposition de différentes strates modulaires qui viendront s'ajouter dans un grand crescendo fascinant, où l'on croise guitares, orgues, pianos, etc. Un rapprochement immédiat avec le principe du *Boléro* de Ravel s'impose. Cela tombe bien : Mike Oldfield

adore la musique française de cette période (plus encore Fauré), et reconnaît avoir été bercé par Mozart, Beethoven ou Satie. Certains analystes perçoivent également dans la mécanique rythmique un jeu avec la *Tocata et fugue en ré mineur* de Bach ; d'autres notent une proximité avec la *Symphonie n°5* de Sibelius – des compositeurs que l'Anglais va aussi volontiers citer en interview.

Mais des grands noms contemporains ne doivent pas être oubliés. Ainsi, au début des années 1960, on voit apparaître les premières œuvres notables du courant minimaliste anglo-saxon – qu'il s'agisse de Terry Riley, Steve Reich ou Philip Glass – qui, jusqu'alors, restaient cantonnées au rayon d'une musique pour « initiés ». Or, l'impact de *Tubular Bells*, joué en version symphonie à de nombreuses reprises, et qui connaît plusieurs « suites », aura permis de vulgariser une certaine radicalité instrumentale et son utilisation des boucles, permettant à tout le courant minimaliste, et aux pionniers de l'électro, de toucher un plus large public. C'est le cas de le dire : la boucle est bouclée. Cette postérité serait-elle l'effet secondaire inattendu de l'eau bénite de *L'Exorciste* ? **II**

Guerccœur sort du Léthé

L'Opéra national du Rhin exhume l'œuvre d'Albéric Magnard, le héros retrouvant sa « *passion de vivre* » en Stéphane Degout.

PAR SOPHIE PERRIN-RAVIER

« *Vivre ! Qui peut me restituer la passion de vivre ?* » Dans un au-delà nimbé d'une clarté lunaire, un cri s'élève. C'est Guerccœur, emporté par la mort au sommet de sa gloire, implorant qu'on lui rende son enveloppe charnelle. Mais tandis qu'en ce jardin des délices, temps et espace sont abolis, deux années se sont déjà écoulées sur Terre où rien ne dure...

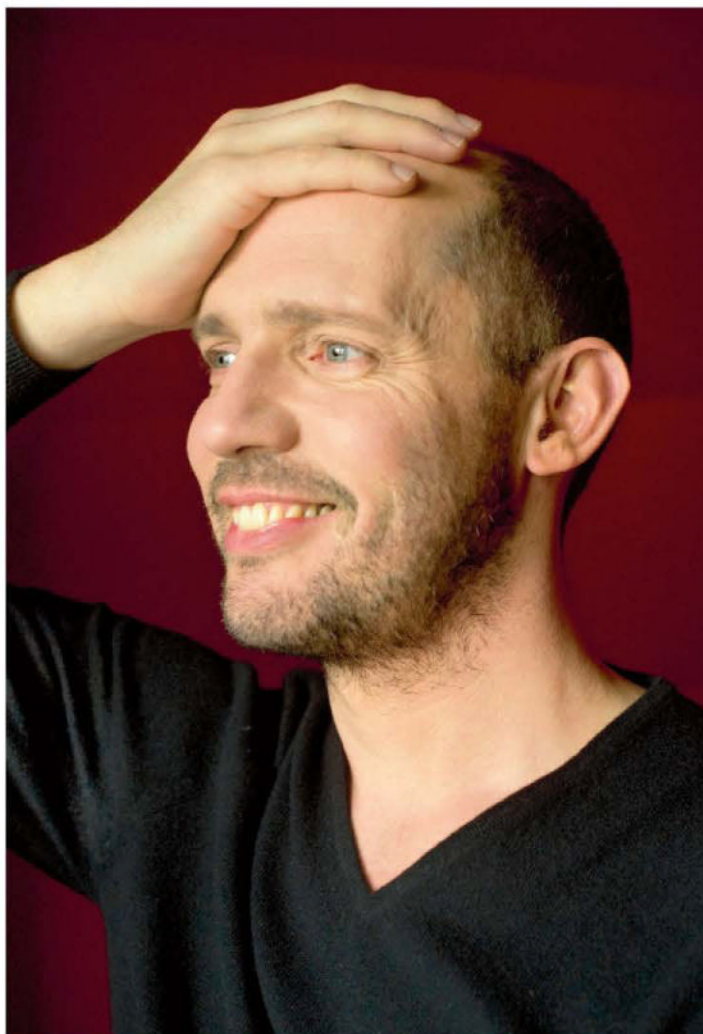
Guerccœur, opéra en trois actes, est achevé en 1901 mais n'est créé dans son intégralité qu'en 1931 à l'Opéra de Paris, soit dix-sept ans après la mort de son auteur, Albéric Magnard (1865-1914), tué en tentant de repousser seul des soldats allemands. En représailles, ces derniers brûlent sa maison, détruisant une grande partie de ses manuscrits dont celui de *Guerccœur*. L'orchestration de l'ouvrage sera restaurée grâce à Guy Ropartz.

Aujourd'hui, avec le concours d'Ingo Metzmacher, de Christof Loy et de Stéphane Degout, le chef d'œuvre redescend sur les terres de la scène lyrique française, une première depuis sa création.

RARETÉ ABSOLUE DU RÉPERTOIRE

Séduit par l'enregistrement de Michel Plasson (1986), Stéphane Degout accepte de se lancer dans l'aventure de la nouvelle production de l'Opéra national du Rhin. Alors que la pièce est une rareté absolue du répertoire lyrique, le baryton évoque pour nous la problématique « résurrection » de *Guerccœur*, un héros longtemps oublié :

« Connaissant les répertoires de José van Dam [dans l'enregistrement de Michel Plasson] et d'Arthur Endrèze [lors de la création en 1931], je m'attendais à une écriture plus centrale, plus lourde et charnue, mais je constate en travaillant à la préparation du rôle que c'est très aigu et parfois même assez vaillant. D'autres enregistrements, pour la radio dans les années 1950, ont été faits avec une distribution plus légère (Bernard Demigny en *Guerccœur*). Il est difficile de savoir quel type de voix, ou quel chanteur en particulier Magnard avait en tête quand il a composé son opéra. Maintenant que je suis au travail sur la partition, j'essaie d'oublier ce que j'ai entendu pour prendre possession de cette musique. C'est une sorte de création, ou de redécouverte. Je tâcherai d'être le plus près possible de la partition. » Que l'œuvre ait été si peu jouée est pour lui un avantage pour interpréter son rôle : « peu de couches de différentes interprétations [sont] à effacer pour se faire une idée »



JEAN-BAPTISTE MILLOT

À venir

Du 28 avril au 28 mai

Albéric Magnard :

Guerccœur — OPÉRA NATIONAL
DU RHIN. STRASBOURG, MULHOUSE

À lire

***Guerccœur*, Albéric
Magnard** — AVANT-SCÈNE
OPÉRA N° 339



Abonnez-vous à CLASSICA

offre Liberté

1 an
10 NUMÉROS

+ 10 CD chocs
+ 10 CD des Introuvables

4€/mois
Seulement

Au lieu de 8,50€

50%
de réduction

Je m'abonne
à CLASSICA

Nouvelle
boutique !
MUSIQUE
Magazines



EN LIGNE : musique-magazines.fr



PAR COURRIER Bulletin à renvoyer accompagné de votre règlement à CLASSICA
- Service Abonnements 45, avenue du Général Leclerc - 60643 Chantilly Cedex

Je choisis mon offre d'abonnement :

CLOM261

☐ OFFRE LIBERTÉ Par prélèvement
mensuel de 4€/mois au lieu de 8,50€
et je reçois la boîte à quizz.

- > Je m'arrête quand je veux
- > Tarif préférentiel garanti pendant
1 an minimum



IBAN
BIC

Vous autorisez Premières Loges à envoyer des instructions à votre banque conformément aux Signature : instructions de Premières Loges. Créancier : Premières Loges - 170 bis boulevard du Montparnasse - 75014 Paris France - Identifiant du créancier : SEPA FR44 ZZZ 86CC50.

☐ OFFRE 1 an : 45€
(10 n° + 20 CD)

> Je choisis mon mode de paiement :

☐ Par chèque à l'ordre de Premières Loges

☐ Par carte bancaire N° : Expire fin :

N'oubliez pas de joindre un RIB comportant les mentions BIC et IBAN

J'indique mes coordonnées :

Nom :

Prénom :

Adresse :

Code postal : Ville :

E-mail :

Indispensable pour accéder à la version numérique incluse dans mon abonnement

Date et signature obligatoires :

À :

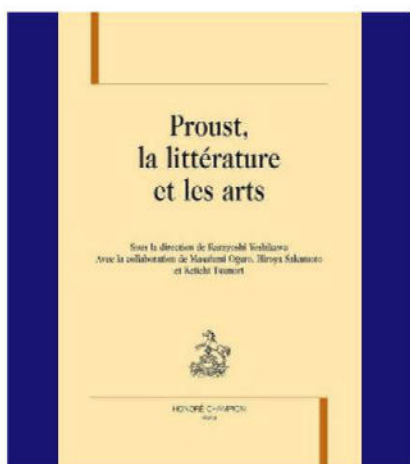
Date :

signature :

Réduction par rapport au prix kiosque. Offre valable jusqu'au 31/12/2024 uniquement en France Métropolitaine. Votre cadeau sera adressé dans un délai de 4 semaines après réception de votre règlement dans la limite des stocks disponibles. Tarifs DROM.COM et Etrangers, consultez le service client : abonnements@classica.fr Conformément à l'article L221-18 du Code de la consommation, vous disposez d'un délai de rétractation de 14 jours à compter de la réception du premier numéro de l'abonnement. En signant ce Mandat SEPA, vous bénéficiez du droit d'être remboursé par votre banque selon les conditions décrites par la convention que vous avez passée avec elle. Toute demande de remboursement doit être présentée dans les 8 semaines suivant la date de débit de votre compte. Vos droits concernant le Mandat de prélèvement SEPA sont expliqués dans un document que vous pourrez obtenir auprès de votre banque. Le premier prélèvement interviendra à la mise en place de votre abonnement. Pour exercer ce droit, il suffit d'adresser un courrier RAR à CLASSICA, 45, avenue du Général-Leclerc - 60643 Chantilly Cedex. En retournant ce formulaire, vous acceptez que PREMIÈRES LOGES, responsable de traitement, utilise vos données personnelles pour les besoins de votre commande et de vos paiements, de la relation client et d'actions marketing sur ses produits et services moyennant le respect de vos choix en la matière. Pour connaître les modalités/finalités de traitement de vos données, les droits dont vous disposez (accès, rectification, effacement, opposition, portabilité, limitation des traitements, oubli, sort des données après décès), les destinataires, la durée de traitement, consultez notre politique de confidentialité à l'adresse : <https://classicadonnees-personnelles-rgpd/> ou écrivez-nous à l'adresse: protection-donnees@editions-premieresloges.com. En cas de non-respect de vos droits, vous pouvez introduire une réclamation à la CNIL. Classica est édité par la société PREMIÈRES LOGES, SARL au capital de 34600€, RCS Paris 351876388, siège social : 170 bis, boulevard du Montparnasse - 75014 Paris. J'accepte de recevoir les informations de Classica : ☐ oui ☐ non et de ses partenaires : ☐ oui ☐ non



Ce mois-ci, **les livres** de notre sélection analysent les liens que l'opéra tisse avec la société. Loin d'être le divertissement auquel certains voudraient le réduire, l'art lyrique nous fait entendre le monde.



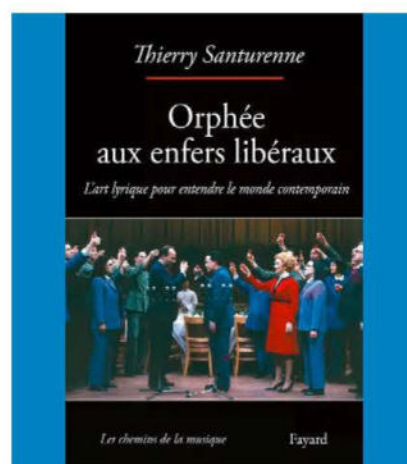
Proust vu de Tokyo

Remarquables contributions issues d'un colloque organisé à Tokyo en 2021, *Proust, la littérature et les arts* présente trois études exclusivement consacrées à la musique. Dans *Proust et la musique d'autrefois*, Akio Wada revient sur les frictions entre musique ancienne, classique et moderne. Au moment où *La Recherche* commence, Wagner est au sommet de sa popularité avant d'être détrôné par Beethoven. Les esprits s'échauffent entre scholistes, proches de la Schola Cantorum, école musicale partisane du style contrapuntique, et les debussystes, défenseurs de l'harmonie. Proust met en écho sous-jacent cette querelle avec celle des Bouffons qui voyait s'affronter Rousseau, défenseur de la mélodie italienne à Rameau promoteur de l'harmonie française.

Dans « "La musique moderne va si vite !" », Proust et les compositeurs de son temps », Cécile Leblanc rappelle l'évolution du rapport de l'écrivain à la musique contemporaine de son temps, de l'adhésion à une réorientation « vers une durable modernité ». Les errements perceptifs qu'engendre le snobisme parasitent ainsi chez les personnages proustiens la compréhension de la musique. Pour comprendre la sonate de Vinteuil, l'amant d'Odette devra se dépouiller de bien des scories comme on le voit dans *Du côté de chez Swann* : « Il y avait là d'admirables idées que Swann n'avait pu distinguer à la première audition et qu'il percevait maintenant, comme si elles se fussent, dans le vestiaire de sa mémoire, débarrassées du déguisement uniforme de la nouveauté. » Dans « Les enjeux de l'opéra français dans *La Recherche* », Eri Wada s'intéresse autant aux nombreuses citations d'opéras émaillant *La Recherche*, parfois venant d'œuvres oubliées, qu'à *La Juive* vue comme miroir d'un moment de la société française, opéra ayant des relations intertextuelles avec l'inépuisable roman proustien.

ROMARIC GERGORIN

Proust, la littérature et les arts
— Sous la direction de Kazuyoshi Yoshikawa
— HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR. 310 P., 58 €



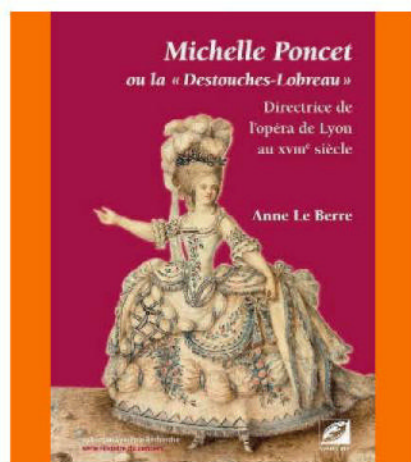
Au secours de la civilisation

Loin d'être le divertissement auquel certains voudraient le réduire, et pour peu qu'on l'aborde avec sagacité, l'opéra propose une réflexion sur la condition humaine. C'est cette idée que développe le dernier ouvrage, posthume, du regretté Thierry Santurennne. La démonstration s'appuie sur une cinquantaine de partitions du xx^e siècle, de *Tosca* à *The Death of Klinghoffer*. Il ne s'agit pas pour autant d'une histoire du genre lyrique, mais d'un cheminement intellectuel par lequel le musicologue aborde des thèmes faisant débat (l'image du corps dans nos sociétés, la place de l'enfant dans la famille, le rôle de la spiritualité, etc.). Au passage, l'auteur ne se prive pas de battre en brèche un certain nombre d'idées qu'il est devenu courageux de ne pas admettre comme des vérités révélées : « Effacer la spécificité de l'être humain » au nom de la préservation de l'environnement « aboutit à un confusonnisme », un brouillage

favorisant le remodelage transhumaniste. Ce que Thierry Santurenne dénonce aussi, c'est le rejet de notre héritage culturel par « *les apôtres du progressisme* », la « *frénésie épuratrice* » qui constitue une « *défaite de l'intelligence, noyée dans une émotion sans cesse exaltée* ». Mais tel Ligeti préférant la scatologie comique à l'eschatologie sinistre dans *Le Grand Macabre*, ce volume éblouit par son esprit pince-sans-rire, autant que par l'ampleur des connaissances mobilisées.

LAURENT BURY

Orphée aux enfers libéraux, l'art lyrique pour entendre le monde contemporain — Thierry Santurenne — FAYARD, 414 P., 30 €



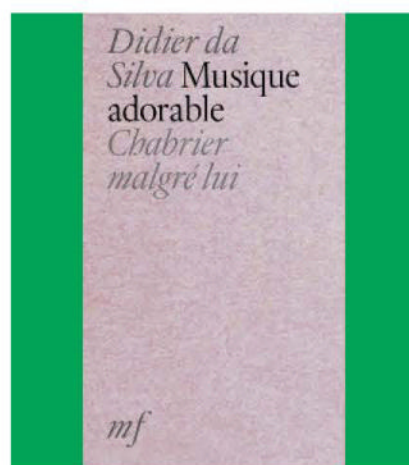
Une académie pas académique

Comment s'organisait la vie lyrique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle à Lyon ? Comment une femme a-t-elle pu arriver à en assurer la direction et quel répertoire y a-t-elle développé ? C'est à travers le parcours, parfois difficile à reconstituer faute de sources, de Michelle Poncet (ca 1720-1784), étayé par de très sérieuses recherches, aux Archives municipale de Lyon, notamment, qu'Anne Le Berre appréhende ces questions. D'abord actrice sur les foires de l'Opéra-Comique, à Paris, Michelle Poncet, déploie son art sur les scènes de Bordeaux et Toulouse, avec ses deux sœurs Angélique et Marie, avant de disposer du privilège de l'Académie

royale de musique à Lyon entre 1752 et 1780, avec une interruption au début des années 1760. C'est dans un bâtiment conçu par le célèbre Germain Soufflot, à l'emplacement de l'actuel opéra, que la chanteuse, comédienne, administratrice et directrice, va penser ses saisons. Tâche semble-t-il harassante puisqu'elle avouera dans sa correspondance : « *Je mène la vie d'un forçat* ». Les tragédies lyriques « anciennes », de Lully, côtoient l'opéra-comique « moderne », celui de Grétry, Dalayrac, Monsigny, Duni. Loin d'une biographie classique, la présente étude envisage l'institutionnalisation de l'opéra à Lyon et de Lyon ainsi que « *l'affirmation de l'autonomie lyonnaise et de son indépendance culturelle* » sans négliger « *l'histoire sociale et culturelle de la direction des spectacles ainsi que l'histoire de l'opéra* » : comment avec des règles différentes, un établissement de province façonne le goût de son public. Ouvrage stimulant, riche de perspectives.

PHILIPPE VENTURINI

Michelle Poncet ou la « Destouches-Lobreau », directrice de l'opéra de Lyon au XVIII^e siècle — Anne Le Berre — ÉDITIONS SYMÉTRIE 156 P., 26 €



Chambrier le Chabrier

Musicien aussi inventif que négligé par la postérité, Chabrier occupe une place proche de celle de son successeur direct le plus connu et

qu'il a influencé, Satie, dans ce purgatoire des atypiques. Didier da Silva s'attelle donc à réparer une injustice en évoquant la vie d'Emmanuel Chabrier dans une succession de fragments au ton enlevé, fiction biographique ayant le sens de la synthèse oblique propre aux récits de Jean Echenoz. Le jeune garçon, né à Ambert, fils d'avocat, découvre la musique dans le Puy-de-Dôme, fait son droit à Paris, travaille au ministère de l'Intérieur, compose ses premières œuvres. On ne se saisit pas très bien le lien de causalité entre l'Empereur des Français et la syphilis contractée par Chabrier un soir d'ivresse dans un bordel bordelais quelques semaines avant les débuts de la Commune. « *Tout cela par la faute de Napoléon III* », tiens donc, pourquoi ? Mais cette fantaisie pour une autre fois toute en saillies piquantes créée par l'auteur vise à faire surgir celle du compositeur d'*España*. Homme plein d'esprit, Chabrier avait une truculence qui se transformait parfois en vision poétique crue et sans ornement, dans une séduisante sauvagerie. La fréquentation de Verlaine, Villiers de L'Isle-Adam, Zola, l'amitié avec Manet qui fit son portrait, Degas qui le peignit en spectateur à l'Opéra, sa prédilection pour Wagner, la composition de ses grandes œuvres pour piano, les *Pièces pittoresques*, la *Bourrée fantasque*, ses réussites opératiques comme *L'Étoile*, son sommet *Le Roi malgré lui* et l'inachevé *Briséis*, sont évoqués tout à la fois en pointillé, en détail et avec esprit. Le précurseur de la modernité de Ravel, Debussy et Stravinsky revient ainsi opportunément se rappeler à notre si prudente époque.

ROMARIC GERGORIN

Musique adorable. Chabrier malgré lui — Didier da Silva — ÉDITIONS MF, 233 P., 16 €

JANY CAMPELLO



Un palmarès français

La vingt-deuxième édition du Concours international Piano Campus a vu triompher trois artistes hexagonaux.

PAR JANY CAMPELLO

PIANO CAMPUS



Sophie Boucheau, Élian Ramamonjisoa et Paul Lecocq avec leur trophée.

Élian Ramamonjisoa au piano.

Il y avait bien, cette année à Cergy-Pontoise, huit pays représentés lors de la demi-finale du Concours Piano Campus. Mais parmi les onze candidats en lice figuraient cinq Français, dont trois ont été retenus pour la finale qui les a vus remporter les trois principaux prix : Or, Argent et Bronze. Un fait des plus rares que le directeur artistique de la manifestation, Pascal Escande, n'a pas manqué de relever lors de la cérémonie de remise des prix.

Réservé aux jeunes pianistes âgés de 16 à 25 ans, ce concours leur offre la possibilité de présenter en demi-finale un programme libre, après une

courte œuvre imposée, cette année *l'Improvisation* op. 84 n° 5 de Gabriel Fauré, centenaire oblige. Seule consigne : choisir trois œuvres appartenant respectivement aux trois derniers siècles. Au Théâtre des Louvrais, devant les dix membres du jury présidé par la pianiste concertiste Katarzyna Popowa-Zydroń, les trois finalistes ont été invités à interpréter deux œuvres imposées, accompagnés par l'Orchestre du CRR de Paris dirigé par son chef Benoît Girault, directeur de l'institution : le *Concerto pour piano n° 1* de Sergueï Prokofiev, et l'œuvre contemporaine *Cri* de Fabien Touchard en création mondiale. Élian Ramamonjisoa, 25 ans, a remporté haut la main le Piano Campus d'Or, ainsi que cinq autres prix, dont celui du public et celui de la meilleure interprétation. Sophie Boucheau, 20 ans, a été récompensée du Piano Campus d'Argent, et de quatre autres prix, dont celui de la meilleure interprétation de Fauré, et le prix Classica. Paul Lecocq, 18 ans, a obtenu le Piano Campus de Bronze et quatre autres prix, dont celui de l'Orchestre symphonique du CRR de Paris. Le prix Brigitte Engerer, « coup de cœur du jury » décerné à un candidat non-finaliste, a été attribué à Benjamin Forgó (Hongrie, 24 ans). La longue liste de prix du concours a permis que soient également récompensés Monica Zhang (Italie), Darren Sheng (Taïwan) et Jeyu Lee (Corée du Sud).

ÉLIAN RAMAMONJISOA

Élian Ramamonjisoa n'en est pas à sa première expérience du concours : « J'avais déjà tenté le concours en 2020. Parvenu en demi-finale, j'avais été gagné par l'esprit de bienveillance qui y règne. Atteignant cette année l'âge limite, j'ai souhaité m'y présenter à nouveau, fort de davantage de maturité ». Il a conquis le jury avec une réjouissante sonate de Haydn : « J'ai découvert mon affinité avec ce compositeur. Je me suis

régala à monter cette sonate, à jouer de sa théâtralité. J'ai travaillé les effets de surprises en usant à ma guise de toute une palette de nuances propre à divertir l'auditeur». Le jeune Français s'est montré particulièrement brillant en finale: «Ce programme était un défi: je n'avais jamais étudié le Premier Concerto de Prokofiev. C'était en outre la première fois que je jouais en public un concerto avec un orchestre de cette dimension. L'heure de répétition en présence du compositeur a été un moment très riche d'échanges et d'enseignements. Il y avait quelque chose de festif dans le programme de la finale qui était en accord avec ma façon d'être, ma personnalité joueuse et fouguese».

SOPHIE BOUCHEAU

Si Élian Ramamonjisoa est arrivé au terme de son cursus au CNSM de Paris, ce n'est pas le cas de Sophie Boucheau qui y poursuit actuellement sa formation auprès de Marie-Josèphe Jude. Française, mais qu'à moitié, puisque aussi Chinoise par sa mère, elle a commencé la musique dans son pays maternel, en apprenant le pîpa, luth traditionnel chinois qu'elle joue avec sa mère. «Mais il avait aussi un piano à la maison, et j'ai commencé à poser mes doigts dessus à l'âge de 3 ans». Piano Campus a été sa première expérience de concours: «J'ai aimé l'ambiance de ce concours qui m'a beaucoup apporté sur le plan humain. Nous nous sommes encouragés entre candidats. Il y a eu beaucoup de bienveillance de la part de tous. Cette proximité a créé de bonnes conditions». Son interprétation d'une toccata de Bach en demi-finale a été particulièrement appréciée: «Le programme m'a permis d'exprimer mes affinités dans les trois périodes imposées. J'aime beaucoup la musique baroque et en particulier Bach. Récompensée du prix pour l'œuvre baroque, je me dis maintenant que je pourrai aller plus avant dans ce répertoire, m'orienter vers Rameau et Couperin». Alors que bien des candidats sont passés à côté de la courte pièce imposée, elle a su la défendre et en apprivoiser le style et l'esprit: «Cette Improvisation de Fauré n'est pas très connue. Je l'ai découverte après avoir beaucoup joué certains de ses nocturnes et sa musique de chambre. Le langage très particulier de ce compositeur m'est devenu familier, et j'ai aimé jouer cette œuvre plus délicate qu'il n'y paraît». Elle a défendu très honorablement le programme de finale, bien que son univers soit plutôt tourné vers Chopin et Debussy.

Le Concours Piano Campus a donné à Sophie Boucheau l'envie d'en présenter d'autres. Quant à Élian Ramamonjisoa, sa voie est d'ores et déjà tracée, avec en ligne de mire le prochain Concours Chopin de 2025! 



05.07 → 14.07.2024

ALAIN ALTINOGLU

DIRECTION ARTISTIQUE

Orchestre Symphonique de la Monnaie
Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo
Orchestre Chambre de Lausanne
Freiburger Barockorchester
Percussions de Strasbourg
The Philharmonic Brass
Quatuor Modigliani
Renaud Capuçon, direction et violon
Grigory Sokolov, piano
Pierre Génisson, clarinette
Tedi Papavrami, violon
Xavier Phillips, violoncelle
François-Frédéric Guy, piano
Sarah et Deborah Nemtanu, violons

arte

Renseignements :
+33 (0)3 89 20 68 97



www.festival-colmar.com



Redécouvrons Marcel Delannoy

Dès la création de son premier opéra, *Le Poirier de Misère* en 1927, tous les observateurs furent frappés par l'invention fraîche et le sens du théâtre de ce musicien presque autodidacte. Contemporain exact – à peu de chose près – de Poulenc, Marcel Delannoy (1898-1962) est aussi celui d'Henri Sauguet, de Manuel Rosenthal ou de Pierre-Octave Ferroud qu'il côtoie, pour certains, dans le ballet collectif *L'Éventail de Jeanne*. Il partage avec eux l'héritage de l'école française moderne issue de Debussy, Ravel et Satie, qu'il a su renouveler d'une façon personnelle en y mêlant les couleurs du jazz, les rythmes d'Amérique latine, ou les vieux héritages de la chanson et la romance. Un art séduisant porte ses opéras plus ou moins légers, mais aussi divers concertos, symphonies et suites de ballets qui n'ont rien perdu de leur saveur. Il ne lui aura manqué, pour laisser une empreinte durable dans l'histoire musicale, que de composer un « tube ». Mais il appartient aussi à l'histoire du cinéma avec les films de Maurice Tourneur dont il a écrit la musique, en particulier celle de l'admirable *Volpone*.

D'abord apprenti architecte et dessinateur, adorant la musique



Porté par des talents multiples, le jeune Delannoy fut d'abord apprenti architecte et dessinateur, adorant la musique avant de se tourner pleinement vers elle. S'il ne passa pas par le conservatoire, il consulta en privé les meilleurs professeurs : Jean Gallon pour l'harmonie et André Gédalge pour le contrepoint. S'interrogeant sur sa vocation, il se tourna vers son aîné Arthur Honegger qui l'encouragea, au point qu'on verrait parfois Delannoy comme son disciple (en témoigne son excellente monographie d'Honegger en 1953). Attaché à une modernité personnelle et indépendante, il excelle dans les ouvrages de théâtre, comme l'opérette *Philippine* qui se déroule dans un cirque ambulant avec des personnages hauts en couleur (elle fut commandée pour l'Exposition universelle de 1937 en même temps que *La Poule noire* de Rosenthal). Puis

viendrait la composition de *Ginevra*, chanté par Irène Joachim sous la direction de Désormière, qui renoue avec la tradition de l'opéra-comique. Ses œuvres symphoniques ne sont pas moins saisissantes, telles ces *Figures sonores* où se mêlent le piano et les percussions, deux symphonies, le ballet *La Pantoufle de vair*, grand succès qui conjugue valse et rumba, une *Sérénade concertante pour violon et orchestre* enregistrée par Henry Merkel sous la direction de Charles Münch, sans oublier un *Quatuor à cordes* jugé par d'aucuns comme un des plus beaux composés en France après Ravel.

À L'HEURE ALLEMANDE

Pourquoi donc un compositeur aussi doué, aussi prometteur, est-il à ce point sorti des mémoires ? Le manque d'une œuvre à grand succès constitue, je le répète, un facteur d'oubli. Mais il faut en revenir aussi à ce climat des années 1950, au cours duquel une avant-garde très agressive prétendit balayer toute l'école française moderne, désormais affublée de l'étiquette infamante « néoclassique ». Cette vision allait peu à peu infuser dans les administrations musicales qui délaissèrent toute une génération de compositeurs – plus encore ceux qui, tel Delannoy, prétendaient résister à l'air schönbergien du temps. Mais il subissait également les conséquences d'une activité soutenue sous l'Occupation, non par engagement pro-nazi, mais par besoin et manque de lucidité : articles sur la musique dans des journaux collaborationnistes, participation à des manifestations culturelles officielles lui valurent une brève interdiction d'exercer à la Libération, heureusement contrebalancée par ses efforts en faveur de ses amis juifs. On le verrait toutefois de retour avec de nouvelles créations importantes comme l'opéra féerique *Puck* (Champs-Élysées, 1949), le ballet *Les Noces fantastiques* (opéra de Paris, 1955), ou le *Concerto de mai* créé par Aldo Ciccolini pour les JMF. L'œuvre de Delannoy a fait l'objet d'assez nombreux enregistrements, peu réédités en CD, mais disponibles sur ces chaînes de passionnés qui fleurissent sur YouTube. On y retrouve quantité de disques en tapant simplement le nom du compositeur. Profitez-en pour visiter Delannoy, vous ne serez pas déçus ①

Benoît Duteurtre est écrivain. Son dernier livre : *Dictionnaire amoureux de la Belle Époque et des Années folles* — PLON

RETROUVEZ L'INTÉGRALITÉ DU NOUVEAU SPECTACLE

LES ENFOIRÉS²⁰²⁴



**DISPONIBLE
EN DOUBLE CD & DOUBLE DVD**

**PLUS QUE JAMAIS, LES RESTOS ONT BESOIN DE VOUS
CHAQUE CD OU DVD VENDU = 17 REPAS OFFERTS AUX RESTOS DU CŒUR**

**L'INTÉGRALITÉ DES BÉNÉFICES DE LA VENTE DES DOUBLES CD ET DVD
SERA REVERSÉE AUX RESTAURANTS DU CŒUR
POUR LEUR ACTION 2024/2025**



Notre sélection de sorties du 5 avril au 11 mai 2024

PAR AUDE GIGER

PARIS THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

theatrechampselysees.fr

Le 8 avril

Grigory Sokolov

Le Théâtre des Champs-Élysées annonce un mois particulièrement riche, avec la venue du géant russe Grigory Sokolov. Enfin dévoilé, le programme réunit les *Quatre Duetti*, BWV 802-805, la *Partita n° 2* de Bach, les quatre *Mazurkas* op. 30, trois *Mazurkas* op. 50 de Chopin et les *Scènes de la forêt* de Shumann. Six bis étofferont la soirée, conformément à une tradition désormais bien rodée !

Le 9 avril

Opera Fuoco

Opera Fuoco souffle sur ses vingt bougies. Son directeur David Stern s'entoure des solistes qui ont fait les belles années de l'académie lyrique : Axelle Fanyo, Cyrielle Ndjiki Nya, Vannina Santoni, Chantal Santon Jeffery, Adèle Charvet...

Le 27 avril

Yundi Li

Après Chopin, souvent enregistré, le pianiste chinois s'intéresse à Mozart et se lance dans « The Sonata Project Salzburg » dont le premier volume vient de paraître chez Warner Classics. Son récital en conserve le même programme : les *Sonates n°s 8, 11 et 14* et la *Fantaisie K. 475*.

F. LECLERCQ



PARIS AUDITORIUM DE RADIO FRANCE

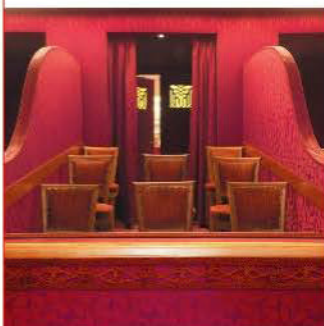
maisondelaradioetdelamusique.fr

Les 10, 11 et 12 avril

Symphonies de Sibelius

Mikko Franck (*photo*) crée l'événement en dirigeant les sept symphonies de son compatriote Jean Sibelius (1865-1957) en trois soirées consécutives à l'auditorium de la Maison de la Radio et de la Musique. À la tête de l'Orchestre philharmonique de Radio France, le chef finlandais propose d'explorer cet univers fascinant, construit entre 1899 et 1924, évoluant du post-romantisme des deux premières œuvres vers l'épure granitique des dernières, repensant autant la forme (la *Symphonie n° 7* s'organise en un seul mouvement d'une vingtaine de minutes) que l'orchestration. Assurément un des temps forts de la saison musicale parisienne.

HARTL MEYER



OPÉRA-COMIQUE



PARIS OPÉRA-COMIQUE

opera-comique.com

Du 25 avril au 5 mai

Archipel(s) d'Isabelle Aboulker

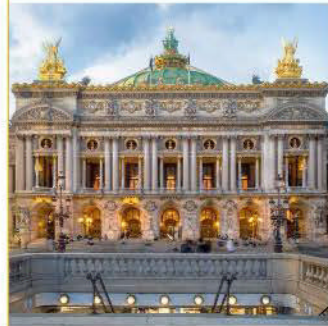
« On s'est dit qu'il était temps de passer commande pour la *Maîtrise Populaire de l'Opéra-Comique* », rappelle Sarah Koné, sa directrice musicale. Isabelle Aboulker, « qui écrit formidablement pour la voix », a été choisie pour mettre en musique un livret du romancier Adrien Borne. Il traite de la tension sociale entre deux jeunesses, l'une conformiste, l'autre avide de liberté. Mathieu Romano dirige l'orchestre des Frivolités Parisiennes et le Britannique James Bonas assure la mise en scène.

PARIS
OPÉRA GARNIER
 operadeparis.fr

Du 10 avril au 11 mai

Médée de Charpentier

Plus de trois cents ans après sa création en 1693 à l'Académie royale de musique, *Médée* revient pour la première fois sur la scène de l'Opéra de Paris. La mise en scène de David McVicar, déjà présentée à Londres et à Genève transpose l'action dans l'antichambre d'un ministère de la Guerre. Jason et Oronte appartiennent respectivement aux corps de la marine et de l'air, tandis que le roi Créon est général dans l'armée de Terre... Familier de l'œuvre qu'il enregistrait en 1984 pour Harmonia Mundi, William Christie est entouré, pour cette production avec Les Arts Florissants, de la jeune génération : Lea Desandre pour sa prise de rôle en *Médée*, Reinoud Van Mechelen qui retrouve Jason après l'avoir interprété fin 2023 notamment à la Philharmonie de l'Elbe à Hambourg sous la direction de Simon Rattle, Laurent Naouri en Créon, Gordon Bintner en Oronte et Ana Vieira Leite en Créuse.



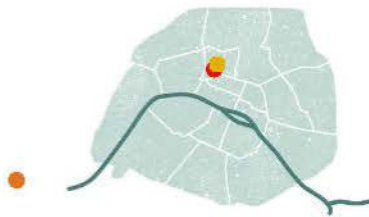
ELÉNA BAUER - ONP

PARIS
THÉÂTRE DE L'ATHÉNÉE
 athenee-theatre.com

Du 25 avril au 5 mai

L'Impresario de Smyrne de Carlo Goldoni

Laurent Pelly et Matthieu Delcourt mettent en scène *L'Impresario de Smyrne* au Théâtre de l'Athénée dans une lecture enrichie par des ponctuations musicales. Dans cette pièce de Carlo Goldoni (1758), un imprésario turc veut engager des chanteurs pour monter un opéra à Smyrne. « *C'est une photographie d'un monde prétentieux [...], une pièce comique et dramatique* », explique Laurent Pelly. Les Masques dirigés par Olivier Fortin accompagnera Natalie Dessay, Julie Mossay (photo), Jeanne Piponnier, Eddy Letexier (photo), Thomas Condemine, Damien Bigourdan, Antoine Minne et Cyril Collet.



JEAN-BAPTISTE MILLOT

VERSAILLES
OPÉRA ROYAL ET CHAPELLE ROYALE
 operaroyal-versailles.fr

Le 20 avril

Didon et Énée de Purcell

À l'instar de l'Opéra de Paris, l'Opéra royal de Versailles a fondé sa propre académie, en 2023. Son travail sera présenté à l'occasion d'une nouvelle production maison, avec une mise en scène signée Charles di Meglio. Particulièrement familier du théâtre baroque, ce natif du Périgord noir dirigera Flore Royer, Sarah Charles, Halidou Nombre, Pauline Gaillard, Clarisse Dalles, Attila Varga-Tóth, Franciana Nogues et Louise Roulleau. Les solistes et instrumentistes de l'Académie de l'Opéra royal seront conduits par Stéphane Fuget.

Le 28 avril

Selva Morale e Spirituale de Monteverdi

Constitué de pièces sacrées de styles ancien et moderne et d'origines diverses, le recueil de la *Selva morale e spirituale* de Monteverdi fut publié au début des années 1640 à Venise. Vincent Dumestre et son Poème Harmonique (photo) en proposent une sélection organisée à la façon d'une liturgie des Vêpres et confiée aux voix solistes de Perrine Devillers, Eva Zaïcik, Paco Garcia, Cyril Auvity, Romain Bockler et Benoît Arnould.



DOMINIQUE BRÉDA

METZ
OPÉRA-THÉÂTRE
 citemusicale-metz.fr

Du 5 au 9 avril

Salomé de Strauss

Après *Capriccio* au Théâtre Nissay de Tokyo en 2009, le Belge Joël Lauwers s'empare de *Salomé* de Richard Strauss. Le metteur en scène travaillera de concert avec la cheffe Lena-Lisa Wüstendörfer (*photo*). Autour d'eux, Hedvig Haugerud fera sa prise de rôle en *Salomé* après avoir campé Elektra à Bergen en décembre dernier, Milen Bozhkov sera Hérode, Julie Robard-Gendre interprétera Hérodiade, Pierre-Yves Pruvot incarnera Jochanaan et Sébastien Droy, Narraboth.

BOBIGNY
MC93
 mc93.com

Du 19 au 27 avril

Street Scene de Kurt Weill

Les chanteurs en résidence de l'Opéra de Paris investissent la scène de la MC93 pour interpréter l'opéra en deux actes *Street Scene* de Kurt Weill, mis en scène par Ted Huffman. Cette nouvelle production de l'Académie de l'Opéra vient honorer le partenariat entre les deux institutions et permettra aux spectateurs de la Seine Saint-Denis de découvrir les jeunes artistes Sofia Anisimova, Lisa-Chaïb Auriol, Adrien Mathonat, Ihor Mostovoi, Cornelia Oncioiu, Sima Ouahman, Seray Pinar, Margarita Polonskaya, Kevin Punackal, Luis Felipe Sousa, Teona Todua et Jeremy Weiss. Yshani Perinpanayagam dirigera les musiciens de l'Orchestre Ostinato.



DOMINIC BUETTNER

BORDEAUX
OPÉRA
 opera-bordeaux.com

Du 18 au 28 avril

La Bohème de Puccini

Formée notamment auprès de Robert Carsen à partir de 1989 sur des productions telles que *Faust*, *Les Capulet et les Montaigu* et *Lohengrin* à Genève, *Manon Lescaut...*, Emmanuelle Bastet se retrouve comme à la maison à l'Opéra de Bordeaux, qu'elle fréquente depuis 2002 avec sa première mise en scène consacrée à *Così fan tutte*. Elle s'attelle à *La Bohème* avec une lecture poétique et moderne que serviront Svetlana Lachina (Mimi), Arturo Chacón-Cruz (Rodolfo), Thomas Dolié (Marcello), Timothée Varon (Schaunard), Goderdzi Janelidze (Colline) et Francesca Pia Vitale (Musetta), sous la baguette de Roberto González-Monjas et Salvatore Caputo.



PHILIPPE SERRAND

DEAUVILLE
SALLE ÉLIE DE
BRIGNAC-ARQANA
 musiqueadeauville.com

Du 6 au 27 avril

Festival de Pâques

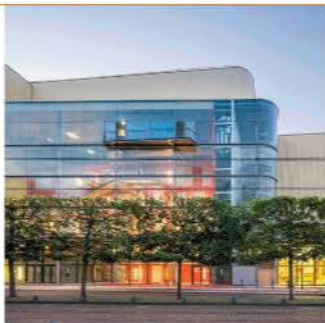
La jeunesse fait feu de tout bois au festival de Deauville pour une vingt-huitième édition qui réunira Raphaël Sèvre, Emmanuel Coppey, Lise Berthaud, Julien Chauvin, Justin Taylor, les quatuors Arod, Hermès et Hanson, Ismaël Margain, Pierre et Théo Fouchenneret, Adam Laloum, Aude Extrémo ou encore l'Ensemble Ouranos autour de Schubert, Greif, Brahms, Telemann, Dvořák, Debussy, Ravel...



SDP



SERGIO GRAZIA



IZIEU
MAISON D'IZIEU
 memorializieu.eu

Le 6 avril

Journées de la Mémoire

Lieu d'accueil et de sauvetage pour les enfants juifs réfugiés à quarante kilomètres à l'ouest de Chambéry, la maison d'Izieu commémore les 80 ans de la rafle qui emporta quarante-quatre enfants et sept éducateurs le 6 avril 1944. À cette occasion, l'Orchestre des Pays de Savoie interprétera Bach, Barber, Beethoven, Franck et Mahler sous la direction de Pieter-Jelle de Boer (photo).

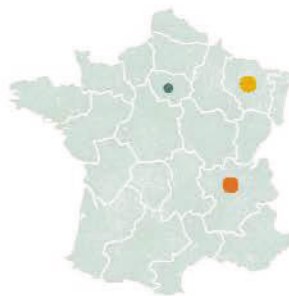
Le 7 avril

« Les Enfants d'Izieu »

On entendra le saxophoniste Lionel Belmondo et son quintette pour la création du spectacle « Les Enfants d'Izieu ». Le Concert de l'Hostel Dieu présentera les Quatre Saisons de Vivaldi les 9 et 10 juin, ponctuées par des lectures de lettres d'enfants.



BERNARD MARTINEZ



GUILLAUME MEGEVAND

GENÈVE
GRAND THÉÂTRE
 gtg.ch

Du 11 au 18 avril

Saint François d'Assise de Messiaen

Créé à l'Opéra Bastille en 1983, *Saint François d'Assise* raconte en quatre heures de musique le fascinant parcours du fondateur de l'ordre franciscain. Le Grand Théâtre de Genève accueille Adel Abdessemed qui présente pour l'occasion sa première mise en scène lyrique et choisit d'unir des modes d'expression très variés : sculptures et installations aux proportions gigantesques, peintures, dessins, films... pour mettre en valeur le propos du compositeur, passionné de chants d'oiseaux : « *Écouter les oiseaux, c'est la langue de Dieu [...] il n'y a pas plus parfait que ces mélodies, que ces rythmes* », souligne l'artiste franco-algérien. Robin Adams, Claire de Sévigné, Aleš Brisčcin, Kartal Karagedik, Jason Bridges, Omar Mancini, William Meinert, Joé Bertili et Anas Séguin seront dirigés par Jonathan Nott (photo), à la tête de l'Orchestre de la Suisse Romande.



MARC RYCKAERT

NANCY
OPÉRA NATIONAL
DE LORRAINE
 opera-national-lorraine.fr

Du 14 au 20 avril

Le Lac d'argent de Kurt Weill

Créé en février 1933, dix-neuf jours après la nomination d'Hitler comme chancelier, *Le Lac d'argent*, ne put connaître le même succès que *L'opéra de quat'sous* et *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, car interdit dans la foulée pour « haine de classe » et « propagande bolchévique anti-allemande ». Dans le livret de Georg Kaiser, un prolétaire, Severin, est blessé par le policier Olim alors qu'il avait volé un ananas. Rongé par le remords, ce dernier invite Severin dans son château. De son côté, la gouvernante, Frau von Lubber, tente de semer la discorde entre les deux hommes. Fanny Gilbert-Collet reprend la mise en scène d'Ersan Mondtag qui installe l'action en 2033, en mettant en exergue les dérives sociales et politiques contemporaines, sur fond de conflit israélo-palestinien. Joël Terrin, Benny Claessens, James Kryshak, Ava Dodd et Nicola Beller Carbone se partageront l'affiche sous la baguette de Gaetano Lo Coco.





❶ **Polifemo de Nicola Porpora** — Opéra du Rhin — STRASBOURG. LE 5 FÉVRIER



❷ **Idomeneo de Mozart** — Opéra du Capitole — TOULOUSE. LE 27 FÉVRIER

Au théâtre des passions

❶ Péplum baroque

Le rideau de scène, semblable à une affiche de cinéma des années 1960, annonce le *Polifemo* de Nicola Porpora à la façon d'une production réalisée à Cinecittà. On songe au *Colosse de Rhodes* ou à *Jason et les Argonautes*. La mise en scène de Bruno Ravella intégrera même de délicieux effets spéciaux du style Ray Harryhausen. Le livret mélange différents épisodes de la vie du cyclope, son affrontement avec Ulysse, son amour pour la nymphe Galatée que le berger Acis paiera de sa vie. La partition brillantissime a été cousue sur mesure pour les deux stars de Londres en 1735, Senesino (Ulysse) et Farinelli (Acis). Le Concert d'Astrée en état de grâce, soutenu par l'énergique Emmanuelle Haïm, détaille les facettes d'une instrumentation profuse, notamment côté vents et cuivres. Durant trois heures, on passe allègrement d'un plateau de tournage à l'action proprement dite, avec ses héros bodybuildés et ses volcans, sans oublier un jeune premier fanfaron, des starlettes exigeantes et un réalisateur névrosé.

Monter *Polifemo* aujourd'hui nécessite une distribution de haut vol. Franco Fagioli (Acis) continue d'éblouir par sa virtuosité innée, même si l'instrument accuse vingt ans d'intense activité. Paul-Antoine Bénos-Djian (Ulysse) déborde d'impétuosité et montre une projection stupéfiante. Si Delphine Galou en Calipso n'a qu'un rôle secondaire, la soprano néo-zélandaise Madison Nonoa offre une incarnation tendre et agile à Galatée. Le Polyphème de José Coca Loza est attendrissant mais trop peu colérique. On retient également la prestation d'Alysia Hanshaw (Nérée) de l'Opéra studio de l'Opéra national du Rhin. Cette première scénique française, venue après le *Polifemo* en version concert produit par le label Parnassus avec Cencic, Mynenko et Lezhneva est une découverte séminale qu'on aura plaisir à retrouver à Lille, l'an prochain, en ouverture de saison.

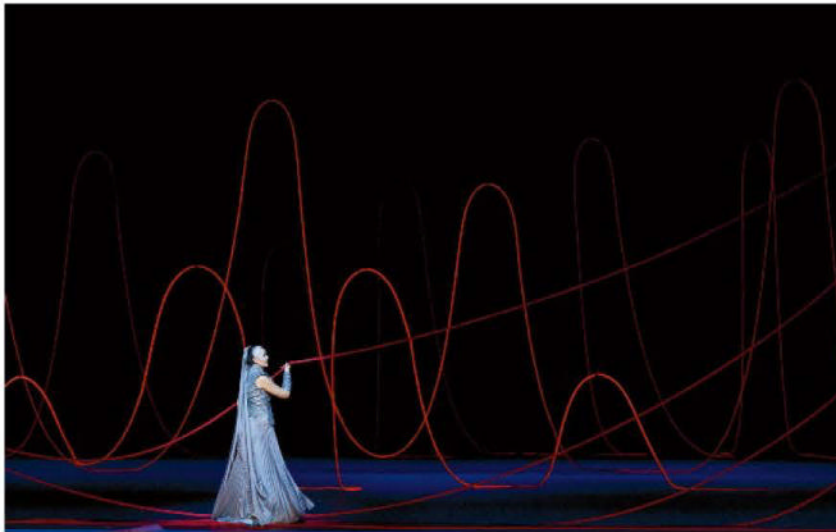
VINCENT BOREL

❷ ❸ Nippons, différemment

En 1991, Graham Vick peuplait *Mitridate* de samouraïs emperruqués. De là à

appliquer le japonisme aux autres opéras serias de Mozart, il n'y avait qu'un pas, franchi par deux des nombreuses productions de *Idomeneo* à l'affiche cette saison. Après Liège et Nancy à l'automne dernier, Genève et Toulouse programment ce premier chef-d'œuvre de la maturité, dans deux versions en partie ou en totalité nipponnes. Déjà en 1975, feu Jorge Lavelli avait imposé une vision hiératique du mythe, et c'est dans cette veine que s'inscrit Satoshi Miyagi, dont la mise en scène créée à Aix-en-Provence en 2022 est reprise au Capitole. La Crète devient le Japon en 1945, le monstre étant la bombe, qui entraîne la capitulation de l'empereur. Les protagonistes évoluent au-dessus du chœur, sur de hautes structures tournantes – mais pourquoi Elettra n'a-t-elle pas droit au même traitement, plutôt qu'Illia la Troyenne ici vraisemblablement étasunienne ? Au Grand Théâtre de Genève, si la production est confiée à Sidi Larbi Cherkaoui, dont la chorégraphie très présente s'intègre beaucoup mieux au spectacle que celle d'Angelin Preljocaj pour Atys en 2022, les décors sont l'œuvre de la plasticienne japonaise Chiharu Shiota, qui transplante parfois tel quel son univers visuel fait de fils

PHOTOS 1: KLARA BECK, 2: MIRCO MAGLIOCCA, 3: MAGALI DOUGADOS, 4: GUILLAUME CASTELOT



3 **Idomeneo de Mozart** — Grand Théâtre — GENÈVE. LE 23 FÉVRIER



4 **Pelléas et Mélisande de Debussy** — Théâtre de l'Athénée — PARIS. LE 17 FÉVRIER

suspendus et de structures métalliques. Deux visions différemment marquées par le pays du soleil levant, mais qui ont en commun de rejeter la trivialité quotidienne que les scènes d'opéra ont parfois tendance à ériger en esthétique suprême. Autre grande différence : là où Genève propose la version originale, où Idamante était destiné à un castrat, Toulouse préfère la révision de 1786, où le personnage échoit à un ténor. Dans la fosse suisse, une formation en partie baroqueuse, qui associe la Cappella Mediterranea à l'Orchestre de Chambre de Genève ; en France, les instruments modernes de l'Orchestre du Capitole. Théâtralement, les deux productions se révèlent également intéressantes, mais musicalement, on ne saurait contester que l'avantage se situe dans le camp de Toulouse. Au Grand Théâtre, on a joué la carte de l'idiomaticité linguistique, avec Giulia Semenzato et Federica Lombardi, superbes en Suzanne et Comtesse à Covent Garden, mais ici un peu dépassées par les exigences de leurs rôles respectifs, Ilia manquant de grandeur tragique dans son premier air et Elettra un peu trop placide. Tout aussi à l'aise en italien, Lea Desandre est stupéfiante dans sa manière de s'appropriier la

chorégraphie. Hélas, Bernard Richter, remplaçant *in extremis* Stanislas de Barbeyrac initialement prévu, n'a plus tout à fait l'agilité nécessaire à « Fuor del mar » en version intégrale, là où triomphe au contraire Ian Koziara dans le spectacle toulousain. Ce tout jeune ténor américain laisse pantois, par son investissement dramatique et sa maîtrise parfaite de la virtuosité. Marie Perbost est une touchante Ilia, Andreea Soare une Elettra toujours percutante, et Cyrille Dubois se montre une fois de plus admirable en Idamante, en particulier dans « Non temer, amato bene ». L'Arbace toulousain, Petr Nekoranec, n'a aucun mal à surclasser son homologue genevois, Omar Mancini, à la voix nasale et engorgée. Enfin, on avoue avoir préféré la direction de Michele Spotti, aux phrasés constamment expressifs, à celle de Leonardo García Alarcón, que l'on remercie néanmoins d'avoir conservé le ballet final.

LAURENT BURY

4 **Piano désir**

Le Théâtre de l'Athénée présente *Pelléas et Mélisande* dans sa version pour piano. Cette séduisante production de la Fondation Royaumont est servie par une mise en scène et une distribution

exposant toute la force fatale du désir de cet inépuisable théâtre des passions magnifié par Debussy.

Mettre en scène la partition chant-piano de *Pelléas et Mélisande* est un pari audacieux, tant cette œuvre repose sur un frémissant tissu orchestral sur lequel Debussy a créé une somptueuse cathédrale de sonorités raffinées aux ramifications infinies. Ayant déjà réalisé une production de cet opéra pour le Grand Théâtre de Genève en 2000, Moshe Leiser et Patrice Caurier ont pleinement réussi ce défi d'une version de chambre avec un art de la réduction scénique collant à celle de la musique. Un piano côté jardin sur lequel les âmes esseulées peuvent s'épancher, un canapé en cuir côté cour, en fond de scène un mur en bois avec en son milieu une porte d'où surgissent les protagonistes... Ce drame du désir est traité sous l'angle du fait divers avec coup de feu fatal et fauteuil roulant d'impotent utilisé tour à tour par Arkel, Golaud puis Mélisande. À l'opposé de toute tentation brumeuse ou éthérée, une représentation scénique vivante, spontanée et très incarnée distingue ce parti pris théâtral reposant sur une direction des acteurs organique au cordeau. Ainsi Marthe





5 **The Exterminating Angel** de Thomas Adès — Opéra Bastille
— PARIS. LE 29 FÉVRIER

Davost en Mélisande désirante, Jean-Christophe Lanièce en ardent Pelléas, Halidou Nombre en Goland physique et véhément, campent des personnages ancrés dans le réel tout en faisant preuve d'une belle implication vocale mettant en valeur cet immense récit émaillé de rares pointes d'effusions que constitue l'unique ouvrage lyrique de Debussy. Qualité vocale, diction et prosodie française sont à l'honneur de cette remarquable distribution complétée par Marie-Laure Garnier en Geneviève, voluptueuse mère assistant impuissante au conflit entre ses fils, Cyril Costanzo en juvénile patriarche Arkel et Cécile Madelin en déluré Yniold. Au piano, Martin Surot révèle tous les arcanes et le perpétuel renouvellement de la partition de Debussy tout en étant légèrement en retrait, comme pour mieux mettre en valeur l'inexorable théâtre des passions se déployant avec une grâce infinie sur la scène de l'Athénée. ROMARIC GERGORIN

5 **Démasure de l'imaginaire**

Hormis les amateurs de musique prémâchée, qui n'a pas été enthousiasmé par la création française de *The Exterminating Angel* de Thomas

Adès ? Dans sa version de *El ángel exterminador* (« L'Ange exterminateur »), film de Buñuel, le compositeur anglais triomphe en y insufflant toute sa folie, la démesure de son imaginaire orchestral, la virtuosité de son écriture vocale, sa quête de transcendance, sans compter ses saisissants intermèdes poétiques, dirigeant lui-même avec ferveur un Orchestre de l'Opéra de Paris des grands soirs. Calixto Bieito respecte le huis clos originel en lançant dans un vaste salon aux murs blancs la douzaine d'invités que les Nobles reçoivent à dîner. Enfermés volontaires sans raison, ces grands bourgeois vont sombrer dans la dérégulation, hantés par un ange exterminateur personnifié par d'obsédantes ondes Martenot. Ils ne devront leur salut qu'à la cantatrice Leticia – éblouissante Gloria Tronel aux aigus stratosphériques comme il se doit chez Adès – dont l'appel salvateur à un retour au pays natal hébreu ajoute une ultime touche de provocation face à la bien-pensance occidentale à laquelle s'attaque cette trame iconoclaste. Les vingt-deux solistes impressionnent, d'Hilary Summers en malade imaginaire flanquée de son médecin dépassé incarné par Clive Bayley, en passant par les hôtes en roue libre, Jacquelyn



6 **Beatrice di Tenda** de Bellini — Opéra Bastille — PARIS.
LE 9 FÉVRIER

Stucker en Lucia et Nicky Spence en Edmundo, Frédéric Antoun en odieux Comte Raúl, Claudia Boyle en émouvante duchesse d'Ávila et Anthony Roth Costanzo en son frère énervé, sans oublier le digne Señor Russell de Philippe Sly. L'ensemble de la distribution captive ainsi à chaque instant par cette capacité de chacun à caractériser ces personnages fantasques tout en réalisant les prouesses vocales qu'exige une partition constamment remise sur le métier par un Adès particulièrement inspiré par l'impitoyable surréalisme de Luis Buñuel.

ROMARIC GERGORIN

6 **Étranger à Bellini**

Beatrice di Tenda fut un échec pour Bellini entre *Norma* et *Les Puritains*. Du fait d'une action dramatique sans ressort, d'une partition au bel canto un peu trop alangui, sans l'intensité sidérante qu'on connaît à *Norma* ou aux *Puritains*. Son entrée à l'Opéra Bastille, trop vaste pour elle, n'est guère aidée par la direction peu inspirée de Mark Wigglesworth, étranger au style bellinien : seuls les chœurs s'intègrent dans le trop vaste vaisseau... La distribution ne compense pas.

DANSE

Fragments d'existence

Spectacle accéléré de la condition humaine, *Sadeh21* de Naharin éveille des sentiments intenses.

PAR DOMINIQUE SIMONNET

Tamara Wilson, impressionnante Turandot hier, Brünnhilde demain, n'a pas les qualités requises pour un rôle où se sont illustrées La Pasta, Sutherland, Gencer, Gruberova. L'incapacité de cette grande voix souple à se plier au bel canto est flagrante. Timbre sans charme, aigre parfois, absence de variété des colorations, uniformité d'expression, tout la met à distance d'un art et d'un rôle dont il faut magnifier l'héroïsme un peu stoïque par le sublime du chant. Ajoutons le faible investissement théâtral (laminé par des costumes hideux) et l'absence d'émotion, qu'offre l'Orombello de Pene Pati qui – comme son frère Amital dans le très court rôle d'Amicino – séduit par sa maîtrise parfaite des codes du belcanto. L'Agnese de la mezzo Theresa Kronthaler ne trouve élégance à son chant élégance et consistance à son personnage qu'à la toute fin de l'œuvre. Même le très beau verdien de timbre, de couleurs, de legato qu'est Quinn Kelsey peine à convaincre totalement en méchant mari. Peter Sellars voit en l'œuvre un premier combat contre l'injustice faite aux femmes au XIX^e siècle, et un brûlot politique engagé. Il en tire l'une des moins inspirées de ses créations, où manque une direction d'acteurs intense, au delà de ses transpositions à un aujourd'hui simpliste où il ressasse son propre déjà vu. George Tsypin ne l'aide pas avec son parterre de haies et de topiaires de métal peint en vert cru, qui n'est poétique que peu éclairé. Quant aux apparitions de jardiniers, laveurs de parois, ou de l'héroïne consultant son smartphone, sont parfaitement risibles.

PIERRE FLINOIS

On s'attire, on se rencontre, on s'unit, on se dissocie... La vie des humains pourrait se résumer à cela : une série de séquences erratiques où chacun s'agite en vain, ballotté par le hasard comme une particule dans le bouillonnement des atomes, soumis à un destin incontrôlable. Dans une œuvre explosive intitulée *Sadeh21* (« champ » en hébreu) présenté au palais Garnier par la troupe de l'Opéra de Paris, le chorégraphe Ohad Naharin décline ainsi vingt-et-un tableaux comme autant de fragments de nos existences, autant de « champs » différents. La gestuelle, fondée sur sa technique libératrice qui fait désormais école, se déroule entre trois murs sobres. Pas de fioritures ni contexte narratif. Par quel mystère alors ce tourbillon fou parvient-il à éveiller en nous de tels sentiments ? Comment des mouvements en apparence abstraits peuvent-ils se révéler aussi signifiants ? Dans ces questions, il y a toute la magie de la danse, et l'immense talent d'un créateur hors norme. Les

personnages se succèdent, développant d'abord des solos furieux, bras élanés, comme foudroyés, métaphore peut-être de nos affres intimes. Puis les danseurs se multiplient, voilà des duos virtuoses, des lignes qui s'assemblent, une ronde qui s'esquisse... Sur une partition de Naharin lui-même, les gestes des danseurs, torsions, sauts, agissent comme des flashes évocateurs d'émotion. Solitude, désir, violence... Un homme bondit à quatre pattes comme un animal, écho de nos lointaines origines ; une jeune fille à terre entre en pulsations inquiétantes devant des mâles impassibles, évocation évidente de la souffrance féminine ; des cris parviennent d'on ne sait où, éveillant l'idée d'un terrible drame... Et puis, cette scène inouïe, ces êtres qui surgissent en haut du mur, se dressent un moment en équilibre et retombent en arrière dans l'inconnu d'où ils sont venus. Le public de Garnier se fige, happé par cette esthétique qui, selon nos humeurs, nous dit le tragique du monde ou l'espoir de repartir vers un avenir meilleur. En une heure quinze, on assiste au spectacle accéléré de la condition humaine et on entrevoit un peu de la substance de nos propres vies.

Dominique Simonnet est écrivain et essayiste.



Sadeh21 d'Ohad Naharin — Palais Garnier — PARIS. LE 11 FÉVRIER



Les faux-semblants

Dans son livre amusant, futé et très documenté, *Les petits malins de la grande musique* (Puf), David Christoffel pointe avec gourmandise toutes les dérives, les faux-semblants et les petits arrangements entre amis qui tissent l'entre-soi du monde musical. Porté par une érudition étonnante, il exhume des œuvres et des compositeurs inconnus qui ont pourtant eu leur heure de gloire (pourquoi pas ?), il rappelle aussi quelques canulars – de Karol Beffa, Marius Casadesus ou Fritz Kreisler, entre autres – s'amusant à composer des œuvres inédites de tel ou tel compositeur connu. Plus problématique est cette imposture, étouffée par un oubli consensuel, des sonates « inédites » de Haydn authentifiées par Paul Badura-Skoda et l'« expert » H. C. Robbins Landon, fondateur de la Haydn Society... avant qu'on découvre que c'étaient des faux ! Mais, au-delà de l'anecdote, il cite cette question posée alors par un journaliste de bon sens : « Si quelqu'un peut écrire des morceaux qui peuvent être confondus avec Haydn, qu'y a-t-il de si spécial chez Haydn ? ». C'est une vraie question : qu'est-ce qui fait qu'on est touché par ce qui est estampillé « génie » ou seulement charmé par le prévisible d'une forme préexistante ? Ou alors, avance David Christoffel, ne serait-ce pas que « le poids des noms sur notre écoute des œuvres est certainement beaucoup plus problématique que l'authenticité des attributions de telles ou telles partitions » ? Chacun a connu ces applaudissements cadencés pour un artiste qu'on prenait pour un autre : je me souviens ainsi d'un soir à l'Opéra de Paris où j'assistais à une représentation de *La Dame de pique* de Tchaïkovski qui devait être dirigée par Mstislav Rostropovitch, lequel, souffrant, avait été remplacé *in extremis* par un jeune chef russe de 27 ans, Vladimir Jurowski. À l'entracte, une dame m'avise et me dit : « Quel génie ce Rostropovitch, il dirige aussi bien qu'il joue ! ». J'ai hésité puis lui ai dit que ce n'était pas Rostropovitch mais un jeune Russe qui était dans la fosse. Elle m'a regardé, un instant incrédule, puis a rétorqué : « Je comprends ! Il me semblait bien qu'il manquait quelque chose dans la direction »... Alors que ce que faisait ce jeune chef était magnifique, sans doute même supérieur à ce qu'aurait fait le grand Rostro.

Qu'y a-t-il de si spécial chez Haydn ?



LE POIDS DU NOM

Le livre de David Christoffel est plein de révélations, d'éclairages, d'anecdotes, qui offrent chaque fois à réfléchir : ainsi, si la *Toccata et fugue* BWV 565 n'est pas vraiment de Jean-Sébastien Bach, comme plusieurs musicologues l'affirment, l'aimera-t-on moins ? Sera-t-on moins secoué par cette formidable entrée qui désigne le génie, quel que soit son nom ? Et si l'on apprend encore que seulement dix pour cent de l'œuvre de Pergolèse est apocryphe, sera-t-on moins bouleversé par son *Stabat Mater* ? Et quid de la *Symphonie des jouets* de Haydn, dont on a soutenu qu'elle avait été composée par Leopold Mozart, ou peut-être par Michael Haydn (pour rester dans la famille), avant qu'on découvre, manuscrit original « authentifié », qu'elle serait l'œuvre d'un moine du Tyrol, un certain Edmund Angerer ?

On a compris que ce livre est une mine d'informations, de réflexions, de mise à distance des idées trop évidentes, de considérations multiples sur l'histoire, la sociologie, etc. Mais je voudrais, à la lumière de David Christoffel, revenir sur ce slogan bêta, « J'aime pas le classique mais ça j'aime bien », qui m'a toujours donné des boutons : pourquoi dénigrer ce qu'on veut vendre ? « *Le coup de génie marketing passerait pour une formule ingénieuse de démocratisation de la musique classique, alors qu'il est d'abord la preuve de la misère culturelle abyssale programmée par le mercantilisme* ». Pour cette phrase et pour mille autres, précipitez-vous sur ce livre décapant autant que joyeux : soyez malin ! 

Alain Duault est poète, musicologue et directeur artistique de « Viva l'Opéra ! » dans les cinémas UGC.



Abonnez-vous !

**Offre exceptionnelle
jusqu'à -50%**



10 NUMÉROS

+ 10 CD des CHOCS
+ 10 CD des Introuvables

49€
Seulement

Au lieu de ~~85 €~~



+ en cadeau

Le carnet de notes CLASSICA

Véritable compagnon au quotidien pour collecter vos pensées, exprimer et écrire vos idées ou noter des informations importantes, cet élégant carnet au look intemporel s'avèrera pratique et indispensable !
Format A5 et ligné, 192 pages, il dispose d'un élastique de fermeture.

OUI, je m'abonne à CLASSICA et reçois le carnet de notes CLASSICA

- ☐ 1 an : 10 numéros + 20 CD pour 49 €
- ☐ 2 ans : 20 numéros + 40 CD pour 79 € **-50%**

Nouvelle boutique !
M MUSIQUE
Magazines



EN LIGNE

en se connectant au site : **musique-magazines.fr**



PAR COURRIER

Bulletin à renvoyer accompagné de votre règlement à
CLASSICA - Service Abonnements
 45, avenue du Général Leclerc - 60643 Chantilly Cedex

Mes coordonnées

Mon règlement par :

Nom :

Prénom :

Adresse :

Code postal :

Ville :

E-mail :

☐ Chèque à l'ordre de Premières Loges

☐ Carte bancaire

Nº: _____

Expire fin :

Date et signature obligatoires :

[illegible]

 Contactez-nous : 01 55 56 70 78

réduction par rapport au prix kiosque. Offre valable jusqu'au 12/12/2014 uniquement en France Métropolitaine. Votre carte sera adressée dans un délai de 4 semaines après réception de votre règlement dans la limite des stocks disponibles. Tarifs DROM, Canada et Etrangers, consultez le service client : abonnements@classica.fr. Conformément à l'article L221-18 du Code de la consommation, vous disposez d'un délai de rétractation de 14 jours à compter de la réception du premier numéro de l'abonnement. Pour exercer ce droit, il suffit d'adresser un courrier RAR à CLASSICA, 45, avenue du Général-Leclerc - 60643 Chantilly Cedex. En retournant ce formulaire, vous acceptez que PREMIÈRES LOGES, responsable de traitement, utilise vos données personnelles pour les besoins de votre commande et de vos paiements, de la relation client et d'actions marketing sur ses produits et services moyennant le respect de vos choix en la matière. Pour connaître les modalités/finalités de traitement de vos données, les droits dont vous disposez (accès, rectification, effacement, opposition, portabilité, limitation des traitements, oubli, sort des données après décès), les destinataires, la durée de traitement, consultez notre politique de confidentialité à l'adresse : <https://classica.ndonees-personnelles-rpgd/> ou écrivez-nous à l'adresse : protection-donnees@premierloges.com. En cas de non-respect de vos droits, vous pouvez introduire une réclamation à la CNIL. Classica est édité par la société PREMIÈRES LOGES, SARL au capital de 34600€, RCS Paris 351876388, siège social : 170 bis, boulevard du Montparnasse - 75014 Paris. J'accepte de recevoir les informations de Classica : ☐ oui ☐ non et de ses partenaires : ☐ oui ☐ non



HADI KARIMI

LA SYMPHONIE DES SYMPHONIES

**Il y a deux cents ans,
Beethoven présentait
à Vienne sa *Neuvième
Symphonie*,
œuvre monde qui
résumait la musique
du passé, annonçait
celle de l'avenir
et lui ouvrait les portes
de l'éternité.**

OUVERTURE D'UN MONDE NOUVEAU

Le 7 mai 1824, le public mélomane de Vienne eut le bonheur d'assister à la création de la *Neuvième Symphonie*, dans un des théâtres impériaux, le Kärntnertortheater.

PAR ÉLISABETH BRISSON



Les premiers commentaires publiés dans la presse viennoise soulignent la dimension historique de ce jour : abasourdi, épuisé émotionnellement, le public eut bien conscience qu'il venait de vivre un moment unique, plus grand et plus important qu'un simple événement musical. « *Ce fut un jour de fête pour tous les véritables amis de la musique* », écrit l'un d'entre eux, ajoutant que « *l'enthousiasme délirant du public avait fait*

de ce concert le plus beau jour de la vie de Beethoven »¹. Et le rédacteur de la revue musicale publiée à Leipzig, l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (« journal musical général »), signalait que « *le génie inépuisable de Beethoven ouvrait sur un monde nouveau, inouï, et qu'il découvrait le mystère insoupçonné de l'art sacré* »².

LA PRÉPARATION

Ce concert mémorable avait été préparé par une sorte de campagne de presse, qui commença par une adresse signée par trente artistes et amis de l'Art suppliant Beethoven d'organiser la création de sa nouvelle symphonie à Vienne et non à l'étranger (que son « *dernier né* » soit présenté sur « *son lieu de naissance* ») ; puis des annonces à répétition furent publiées : le public savait donc que cette œuvre pour grand orchestre se terminait par un finale comprenant des voix solistes et des chœurs, et que sa création serait un événement à la gloire de Vienne³.

Ce « *battage médiatique* » (déjà ! avant celui remarquable organisé par Wagner à Dresde à Pâques 1846 avant l'exécution de la *Neuvième Symphonie* sous sa direction !) a vraisemblablement été orchestré par Beethoven pour se disculper aux yeux de son com-

manditaire, la Société philharmonique de Londres qui avait financé son travail et attendait une copie de la partition pour créer cette œuvre à Londres... Après avoir achevé la composition de sa nouvelle symphonie au début de l'année 1824, Beethoven se préoccupe certes de l'envoyer à Londres, mais il a également hâte de la faire exécuter dans la ville où il réside. Ses carnets de conversation ainsi que les feuilles autographes et les innombrables copies manuscrites de la partition autographe offrent de précieux témoignages de cette intention de passer outre, de ne pas respecter son contrat avec les Anglais... et d'amplifier l'envergure sonore de sa partition en ajoutant des parties de trombones et des parties de contrebasson dans le finale⁴.

Pour mener à bien la création de son œuvre à Vienne, Beethoven est directement secondé, conseillé par son neveu Karl et par son secrétaire d'alors, Anton Schindler, ainsi que par d'autres amis : il fallait choisir le lieu de la création, les chanteurs, les instrumentistes, les copistes... Beate Kraus, chercheuse et éditrice de la nouvelle partition chez Henle (2020) évoque la contribution d'une cinquantaine de personnes !

Le lieu souhaité était le Theater an der Wien, alors la plus grande salle de Vienne, mais Beethoven voulait comme *Konzertmeister* son ami le violoniste Ignaz Schuppanzigh, or ce théâtre était confié au violoniste Franz Clement. Donc pour garder Schuppanzigh, l'administrateur du théâtre impérial, le Kärntnertortheater, est sollicité. Le prix des places est également âprement discuté.

Il fallait aussi se mettre d'accord sur les chanteurs : la soprano Henriette Sontag (1806-1854) est choisie malgré sa jeunesse ; et on se met d'accord sur la jeune alto Caroline Unger (1803-1877), sur le ténor Anton Haitzinger (1796-1865) et sur le

baryton Joseph Seipelt (1787-1847) à la place de Franz Jäger (1792-1852) dont la voix de ténor ne convenait pas dans le registre bas, et de Joseph Piringer (1792 ou 1796-1865) dont la voix de baryton ne convenait pas dans le registre aigu...

Il fut décidé que l'orchestre du théâtre serait renforcé par des membres de la Société de amis de la musique de Vienne fondée en 1812 (quatorze des meilleures cordes), Beethoven exigeant un grand orchestre avec une double harmonie si possible.

Outre ces discussions sur le choix des exécutants, il fallait trouver des copistes qui acceptent de relever les différentes parties d'orchestre. Beate Kraus en dénombre dix-sept, placés sous la direction d'un copiste expert en déchiffrement de l'écriture de Beethoven : Paul Peter Gläser.

LE CONCERT

Pour préparer le concert du 7 mai, il n'y eut que trois répétitions... ce qui rendait l'exécution très périlleuse comme bien souvent lors des concerts de Beethoven ! Le jour de la création, Schuppanzigh dirigeait l'orchestre tandis que l'ensemble orchestre et voix était placé sous la conduite de Michaël Umlauf, muni d'un conducteur consistant en une copie manuscrite de la partition. Beethoven, qui se tenait à ses côtés pour indiquer le tempo, suivait sur sa partition autographe.

Le concert du 7 mai déclencha un tel enthousiasme, un tonnerre d'applaudissements (à l'origine de mythes... diffusés par Schindler dans sa biographie publiée en 1860) qu'il fut décidé que la symphonie serait rejouée le 23 mai dans la grande salle de la Redoute, malgré la difficulté de sa mise en œuvre. Beethoven en remerciant les participants du concert du 7 mai, les sollicita pour ce second concert⁵.

Si la mise en œuvre de la création de cette symphonie « colossale » que les premiers critiques disent avoir du mal à comprendre a sollicité une cinquantaine de personnes, sa conception ne procède que de Beethoven !

UNE CONCEPTION SOLITAIRE

Au moment où en 1812 Beethoven compose la *Septième* et la *Huitième Symphonie*, il envisage une troisième symphonie, donc une trilogie, tout en songeant à composer « quelque chose à chanter » pour les sociétés chorales. Pourquoi ce projet ne se concrétisa-t-il que dix ans plus tard ? Outre le décalage habituel entre ses projets et leur réalisation, plusieurs raisons peuvent être mises en avant : l'implication glorieuse de Beethoven durant la période du Congrès de Vienne, 1814-1815, la cour impériale s'arrogeant le prestige de présenter le plus grand compositeur alors en vie devant toutes les têtes couronnées d'Europe⁶... la *Septième* op. 92 est ainsi exécutée plusieurs fois entre décembre 1813 et février 1814 ! Au cours de cette période, il compose également des œuvres de circonstance conçues à la portée d'un large public, telle *La Bataille de Vitoria* – ou *La Victoire de Wellington*, op. 91 –, qui remporte un grand succès – une expérience nouvelle pour lui. Ce moment de gloire éphémère est suivi d'une longue période de maturation consacrée à l'approfondissement de son écriture. Sont composées alors à partir de 1816 de très grandes œuvres pour piano (*Sonate « Hammerklavier »*, *Variations Diabelli*) comme pour orchestre (*Missa solennelle* et *Neuvième Symphonie*). Répondant aux inquiétudes de son éditeur Steiner, Beethoven, avec son humour

Le portrait de Friedrich von Schiller.



AKG-IMAGES



BRIDGEMAN IMAGES

Le Kärntnertortheater à Vienne.



**Une œuvre
qui condense l'histoire
de la musique**



habituel, développe les concepts de « groß » et de « schwer » soutenant que le « beau » est indissociable du « grand », du « lourd », donc de ce qui est complexe – s'appuyant sur l'exemple des « Anciens » dont il lit les partitions à la bibliothèque impériale (J.-S. Bach, C. P. E. Bach, Haendel, Mozart, etc.). D'autres critères esthétiques et éthiques guident également ses perspectives : ses œuvres doivent être exécutées dans les concerts de bienfaisance organisés par des Sociétés de musique instrumentales et chorales pour élever « l'âme » des auditeurs, dans un souci d'éducation esthétique hérité de Schiller, auteur des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795).

D'autre part, les esquisses et annotations éparses, produites durant cette longue période de maturation, laissent supposer que Beethoven cherchait une forme d'œuvre de haute portée spirituelle, alliant instruments et voix. Ainsi en mars-avril 1818, il s'interroge sur un genre nouveau, sorte de syncrétisme musical et religieux, qui par-delà la liturgie catholique, renouerait avec les origines et les différentes modalités de la spiritualité humaines (les mythes et les pratiques cultuelles des Grecs anciens étaient alors considérées comme fondateur de l'humain) : « Adagio Cantique – / Chant religieux dans une symphonie dans les anciens tons – Seigneur Dieu nous te louons – alleluja – soit seul soit comme introduction à une Fugue. Peut-être de cette manière caractériser toute la deuxième symphonie, où soit dans le dernier mouvement soit déjà dans l'Adagio les voix entreraient. Les violons de l'orchestre etc. seront décuplés dans le dernier mouvement. Ou bien l'Adagio serait repris de cette manière dans le dernier mouvement où alors les voix entreraient les unes après les autres – dans l'Adagio texte d'un mythe grec ou d'un Cantique Ecclésiastique – dans l'Allegro fête à Bacchus ».

D'après ces annotations inscrites en 1818 au dos d'une esquisse de la *Sonate* op. 106, Beethoven n'envisage pas encore de se servir du poème de Schiller, mais il pense à deux symphonies, dont l'une intégrerait des voix ; et il avait en mémoire le grand concert organisé le 22 décembre 1808 pour impressionner les Viennois et les inciter à le retenir à Vienne au moment où il était sur le point d'accepter la proposition de Jérôme Bonaparte : être nommé maître de chapelle à Cassel. Ce jour-là Beethoven crée la *Cinquième* et la *Sixième Symphonie*, le *Quatrième Concerto pour piano* op. 58, la *Fantaisie* op. 77 ainsi que trois « hymnes » de la *Messe* op. 86... et comme il a sous la main orchestre, chœur et pianiste (lui-même), il imagine de couronner cet

immense concert par une *Fantaisie pour piano, chœur et orchestre*. Cette œuvre célèbre un monde enchanté par l'union de la poésie et de la musique, sur une ligne mélodique issue d'un lied de 1795 chantant l'amour partagé, et préfiguration de « l'Ode à la joie » du finale de la *Neuvième Symphonie*.

Et au moment où en automne 1822 il se décide à composer une nouvelle symphonie, il dispose de l'expérience de la *Missa solemnis* op. 123, qu'il est en train d'achever : d'une ampleur musicale inédite, dépassant le cadre habituel du genre messe, cette œuvre associait une musique instrumentale à une musique vocale sur les paroles très connues de la messe.

Ces différentes expériences, alors qu'il est préoccupé par la mise en œuvre d'un genre nouveau ayant une grande portée spirituelle, l'incitent à s'inspirer de la mélodie de la *Fantaisie* op. 80 et de l'associer au poème alors très populaire de Schiller, déjà mis en musique plus d'une trentaine de fois ! À plusieurs reprises auprès des éditeurs éventuels de sa nouvelle symphonie, Beethoven insiste sur la parenté avec la mélodie de l'opus 80 pour justifier sa transgression d'un genre qui ne devait être que purement instrumental.

LE POÈME DE SCHILLER

Très connu, le contenu de ce poème s'inscrit dans la droite ligne de la formation spirituelle et idéologique acquise par Beethoven à Bonn au cours des années 1780-1792, dans le milieu intellectuel et « illuminé » dans lequel il évoluait : Schiller était très populaire depuis le succès de sa pièce *Die Räuber* (« Les Brigands ») à Mannheim en 1782, et son poème *An die Freude* écrit en 1785 fut vite célèbre, publié (dans une première version) dans la revue *Thalia* en 1786 ; ce poème destiné à célébrer joyeusement l'amitié entre personnes qui aiment la vie, fut interprété dans le contexte politique marqué par les Lumières, par l'idéologie maçonnique et par les événements de la Révolution française. Schiller en atténua la portée révolutionnaire lors d'une révision de son poème en 1803, version utilisée par Beethoven qui connaissait toutefois la première.

Alors que ce poème est extrêmement connu, Beethoven s'autorise pourtant à en modifier l'organisation et l'équilibre, n'en conservant qu'à peine la moitié, pour magnifier la joie présentée comme ce qui assure le lien social de la fraternité dans une société placée sous la protection d'une entité divine bienveillante. Cette condensation du sens montre que

Beethoven associait à ce poème ce qu'il avait retenu aussi bien de Goethe que de Kant. Le premier, tout au long de ses œuvres, insistait sur l'idée que la joie était l'aspiration essentielle des hommes et qu'elle procédait du dépassement de la souffrance, idée que Beethoven traduisait par l'expression « durch Leiden Freude »⁷. Du second, il note en janvier 1820, sur une page d'un cahier de conversation : « *das Moralische Gesez in unß, u. der gestirnte Himmel über unß* » Kant!!! » (« la loi morale en nous et le ciel étoilé au-dessus de nous » Kant!!! »)⁸.

Cette immense symphonie peut donc être considérée comme une synthèse des différentes expériences et intentions de Beethoven : composer une œuvre qui confère à sa musique le pouvoir de fédérer les êtres humains, de leur donner confiance, de fonder leur consentement à la vie placée sous le signe de la joie. Par-delà cette intention évidente, la mise en œuvre de cette composition a connu bien des détours, dont l'un passe par le projet d'un voyage à Londres, sans cesse différé... Soucieux d'élargir son public, Beethoven cherchait à être édité à Londres, et même à s'y faire inviter... à s'inscrire dans le sillage de Haydn... Ses amis anglais (Neate) et son disciple Ferdinand Ries résidant alors à Londres réussissent à convaincre la Société philharmonique de Londres : en 1817 Beethoven était invité à venir diriger ses œuvres, dont deux nouvelles symphonies commandées à cette occasion. Ses problèmes de santé, ses soucis domestiques, ses exigences financières se sont conjuguées pour repousser sans cesse ce voyage qui n'eut jamais lieu ! Pourtant en juillet 1822, Beethoven demandait confirmation à Ries : les Anglais étaient-ils toujours d'accord pour la commande ? Recevant une réponse affirmative en novembre 1822, il promet la partition pour le début de l'année 1823... Or, il ne commence son travail de composition qu'à ce moment, en mars 1823, pour l'achever en février 1824, avec de surcroît un poème en allemand destiné à un public anglais ! D'après les esquisses, un plan est ébauché en

octobre 1822 : quatre mouvements avec intégration du poème de « l'immortel Schiller » dans le finale, sans précision de strophes. Il n'est en état de faire parvenir une copie de sa symphonie à Londres qu'en avril 1824.

L'ORIGINALITÉ DE L'ŒUVRE

Ainsi, pour donner consistance à son idéal de fraternité, fondement d'une nouvelle société supposant une nouvelle représentation de la divinité, Beethoven lance un appel aux hommes (l'humanité) à l'issue d'une œuvre « colossale » et « révolutionnaire » dans sa forme, une sorte de processus initiatique dans la lignée de *La Flûte enchantée* de Mozart, de son *Fidelio* qui se termine par des vers de *An die Freude* de Schiller, de *La Création* de Haydn qui commence par une évocation du chaos ou encore du *Messie* de Haendel. Les esquisses du début du finale (octobre 1823) témoignent de cette volonté : faire des mouvements de sa symphonie autant d'étapes d'une quête existentielle, puisqu'il griffonne sous des portées comprenant les références musicales aux trois mouvements précédents, les idées qui lui permettraient d'introduire le finale consacré à cette joie à laquelle il aspire pour sortir du désespoir. Il choisit donc de mettre en scène la recherche du thème de la joie avant d'y joindre quelques strophes du poème de Schiller introduites par un récitatif chanté : « Lasst uns das Lied des unsterblichen Schillers singen / Freude... » (« Laissez-nous chanter le Lied de l'immortel Schiller / Joie ») ; phrase qu'il pense transformer puisqu'il suggère : « Bass / nicht diese Töne fröhlichere / Voce / Freude! Freude! » (« Basse / pas ces notes, de plus gaies / Voix / Joie! Joie! »).

Considérée comme d'une difficulté presque insurmontable, la *Neuvième Symphonie* fut pourtant très tôt politiquement instrumentalisée (dès le milieu du XIX^e siècle). Conséquence de son originalité ? sans doute puisqu'elle consiste en une mise en scène grandiose de l'équivalent d'une messe laïque, possible à exécuter en toute occasion, selon le vœu de Beethoven qui héritait des musiques révolutionnaires chargées de diffuser un message politique de liberté, d'égalité et de fraternité de portée universelle sous forme de symphonie ou d'hymnes. La *Neuvième Symphonie* est donc une œuvre qui condense l'histoire de la musique, tant dans ses formes que dans ses pouvoirs émotionnels et politiques : après le drame, intense et profond, mis en acte par les trois premiers mouvements – comme dans toute symphonie –, le finale renoue avec la structure liturgique responsable de la « musique ancienne » – au verset énoncé par le psalmiste, succède une réponse des fidèles – et combine sous forme du contrepoint de plus savant possible – la fugue – une hymne religieuse, ce chant collectif d'adoration d'une divinité, à un hymne politique, symbole d'organisation étatique d'une société, mis sous le signe de la joie.

¹ L'AmZÖ (AmZ de Vienne), huitième année, 1824, publiait un article de Friedrich August Kanne (1778-1833).

² AmZ XXVI, n° 27 du 1^{er} juillet 1824 (col. 437-442).

³ Cette « Adresse » envoyée à Beethoven en février 1824 [Briefe vol. 5., n° 1784], fut publiée par la presse viennoise : le 15 avril 1824 par l'Allgemeine Theaterzeitung de Vienne, n° 46, p. 181-182 ; le 21 avril 1824 par la Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung, n° 22, p. 87-88. Les publications sont reproduites p. 275-276 de la présentation rédigée par Beate Kraus, éditrice de la nouvelle édition de cette symphonie chez Henle, München, 2020.

⁴ Comme Beate A. Kraus le met en évidence dans sa présentation « Kontrafagottstimme im IV. Satz », op. cit., p. 312-317.

⁵ Briefe 5, n° 1831 et 1832.

⁶ Le 29 novembre 1814 dans la grande salle de la Redoute.

⁷ En particulier dans une lettre à Marie Erdödy, le 19 septembre 1815 [3., 827].

⁸ BKh 1, p. 235 (fin janvier 1820).

⁹ *La Revue blanche*, 1^{er} mai 1901, reproduit dans *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris 2002, p. 36.

Anticipant sur l'horizon d'écoute de ses contemporains en leur proposant une égalité sous forme de lien social garanti par un pouvoir politico-religieux – le père bienveillant au-dessus des cieux –, Beethoven réalise une prise de position politique audacieuse. Si ce tour de force a été récupéré de diverses manières par des pouvoirs politiques de nature opposée, il ne cesse d'avoir un écho auprès de tous les publics. La *Neuvième Symphonie*, sous toutes ses formes – y compris dans les arrangements pour piano à deux ou à quatre mains réalisés par Liszt, ou dans ses versions pour flûte à bec ou pour toute autre formation hétéroclite – produit toujours un effet enthousiasmant de libération collective et d'exaltation intérieure. Mise en acte du processus de libération, la *Neuvième Symphonie* ne peut que résister aux récupérations politiques ou commerciales tant son écriture, très élaborée, lui confère une solidité inébranlable – ce que Debussy a constaté :

« On a entouré la symphonie avec chœurs d'un brouillard de mots et d'épithètes considérables. C'est, avec le célèbre "sourire de La Joconde" qu'une curieuse obstination étiqueta à jamais "mystérieux", le chef-d'œuvre qui a

entendu le plus de bêtises. On peut s'étonner qu'il ne soit pas resté enseveli sous l'amas de prose qu'il suscita. »⁹

En quelque sorte la *Neuvième Symphonie* est la métaphore de la musique classique occidentale : une liberté en acte, dans sa dimension personnelle et politique, chèrement conquise, qui procède de l'élaboration de la pression du *jubilis*, ce plaisir de chanter, de laisser sa voix se répandre en mélismes, de jouer avec les sons ou avec les timbres, puis de danser et de sentir l'énergie soulever son corps devenu d'une légèreté insoupçonnée ❷

Danser et sentir l'énergie soulever son corps devenu d'une légèreté insoupçonnée



SYMPHONIE PUISSANCE QUATRE

Beethoven compose chacun
des mouvements les uns après les autres
au cours de l'année 1823.

PAR ÉLISABETH BRISSON



Ll conçoit le premier mouvement *Allegro* de forme sonate à partir d'un matériau composite magnifiant le grand orchestre. Ce très long *Allegro ma non troppo, un poco maestoso* commence par une introduction constituée par les tenues des cors et les tremolos des cordes d'où émergent un motif très court, descendant, énoncé par les premiers violons. Le premier thème éclate alors *fortissimo* à l'unisson de tout

l'orchestre (0'34), arpège descendant de *ré* mineur, en rythme pointé ; puis, un rythme martial très court et répété suivi d'un accord dissonant pose la limite de ce premier thème. Après la reprise de ce dispositif sonore, le second thème est au contraire mélodique énoncé par les bois aigus (2'33). Le timbre du hautbois joue un très grand rôle dans ce mouvement qui se termine sur un rythme de marche, les sonorités des timbales et des trombones évoquant une marche funèbre (16'43).

Le deuxième mouvement est un scherzo en *ré* mineur *Molto vivace* à 3/4, comprenant une partie centrale « *Presto* », *alla breve*, en *ré* majeur, conférant un grand rôle aux cors (3'40). Un grand moment extatique sépare ce « *Presto* » de la reprise des deux parties du scherzo « *Molto vivace* » (4'49). Une coda condense « *stringendo il tempo* », de manière rapide et humoristique, les thèmes du scherzo et du « *Presto* » (9'47). Le troisième mouvement est un *Adagio molto e cantabile*, très lyrique, qui combine mystère, rythmes énergiques et « *cantabile* » : Beethoven fait chanter les instruments, préfiguration l'introduction des voix dans la finale. Cet *Adagio* est conçu sous la forme de trois « strophes » (ou un « couplet » et deux variations, 3'58 et 9'26), chacune construite sur une opposition de tempo, de métrique et de tonalité. Après une digression introduite par des appels des cors et des trompettes, ce mouvement lent se termine par

un long développement qui joue sur la tension rythmique entre la ligne brodée des premiers violons et une pulsation de triolets de doubles croches.

Le dernier mouvement *Presto* est dédoublé. Au long de cet immense finale, variations sur le thème de la joie, les voix solistes, les chœurs, les instrumentistes se mêlent, se rejoignent sur une scansion immuable, et exultent dans un enthousiasme dionysiaque.

Ce finale commence de manière théâtrale par une terrifiante fanfare dissonante pour introduire un mélodrame instrumental fait de questions du violoncelle, « *recitativo* », passant en revue les thèmes des trois premiers mouvements, « *Allegro ma non troppo* » (0'43), « *Vivace* » (1'21), « *Adagio cantabile* » (1'45), avant de trouver le thème de la joie, « *Allegro assai* » (2'54), progressivement repris par tout l'orchestre. Puis, après cette mise en scène de la recherche du thème de la joie, la fanfare dissonante (6'12) reprend cette fois à tout l'orchestre soutenu par des roulements de timbales : le récitatif est confié alors à la voix d'un baryton solo, qui s'adresse à l'assistance, tel un maître de cérémonie de festivités organisées à l'occasion d'un anniversaire, d'un mariage, d'un « sacrifice » : « *O Freunde, nicht diese Töne, sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere* » (« *O Amis, pas cette musique, entonnons plutôt une musique plus agréable et plus joyeuse* »). À la suite de cette invitation, le baryton, doublé par les cordes basses en pizzicato et accompagné par les clarinettes et les hautbois (7'09), chante « *Allegro assai* », à quatre temps en *ré* majeur, la première strophe de l'*Ode à la joie*, le chœur reprenant les quatre derniers vers. Puis la deuxième strophe est chantée par les solistes, le chœur reprenant la fin ; de même pour la troisième strophe dont la mélodie est ornée, et dont le dernier vers « *und der Cherub steht vor Gott* » (« *Et le Chérubin se tient debout devant Dieu* ») est répété en valeurs longues et en homorythmie par le chœur, sur roulements de timbales (9'16).

Les minutages se rapportent à l'enregistrement de la *Symphonie n°9*, vol. 41 de notre CD « Les introuvables », joint au magazine.

À lire

La Neuvième de Beethoven, une histoire politique — Esteban Buch — PARIS, NRF
GALLIMARD, 1999

Guide de la musique de Beethoven — Élisabeth Brisson — PARIS, FAYARD, 2005

Édition de la Symphonie n°9, op. 125 — Beate A. Kraus — NEUE BEETHOVEN
GESAMTAUSGABE, BAND 5,
MUNICH HENLE VERLAG, 2020

Beethoven-Rezeption in Frankreich — Beate A. Kraus — VERLAG
BEETHOVEN-HAUS BONN, 2001

Après cette première exposition des trois strophes retenues par Beethoven du long poème de Schiller, intervient un « Allegro assai vivace / Alla Marcia », à 6/8, avec musique turque et contrebasson (9'42) : commencée *pianissimo* par des sons graves isolés elle s'intensifie, le ténor solo jouant alors le rôle de coryphée pour énoncer « Froh, wie seine Sonnen fliegen » (« Joyeux ! comme volent ses soleils »), dont le chœur reprend les deux derniers vers.

Suit un passage uniquement instrumental (sans musique turque) en forme de fugato tendu (11'15), qui se termine par un moment de suspension, le chœur et les solistes, dans ce même tempo, scandant les paroles de la première strophe de l'Ode.

Puis « Andante maestoso » à 3/2 en sol majeur (13'40), les hommes chantent de manière solennelle « Seid umschlungen » (« Étreignez-vous »), avant d'être rejoints par les femmes – ce passage se termine de manière extatique par une modulation en sol mineur. Les paroles qui suivent, « Ihr stürzt nieder, Millionen? » (« Vous vous prosternez, millions d'êtres ? »), sont chantées dans un tempo « Adagio ma non troppo, ma divoto », toujours en

sol mineur (15'23), par le chœur, avec effet de suspension extatique sur l'évocation du père qui habite derrière les étoiles... Une atmosphère de prière et de dévotion de nature religieuse soutient ainsi cette évocation du père bienveillant.

Puis, « Allegro energico, sempre ben marcato », à 6/4, en ré majeur (17'12), dans une double fugue, les sopranos superposent « Freude, schöner Götterfunken » (« Joie, belle étincelle divine ») au « Seid umschlungen » (« Étreignez-vous ») chanté par les altos – l'ensemble étant soutenu par la scansion des timbales, des trombones et des violons.

Puis « Allegro ma non tanto », *alla breve*, en ré majeur (19'28), les vers de la première strophe sont repris, de manière discontinue, avec, par deux fois, ralentissement du tempo, « Poco adagio », sur « Menschen werden Brüder » (« Tous les hommes deviennent frère ») et modulation en si majeur pour les vocalises des solistes, la deuxième fois (20'52).

Un passage instrumental en accélération, « Poco allegro, stringendo il tempo, sempre più allegro » (21'40), mène au « Prestissimo » final, *alla breve*, sur « Seid umschlungen, Millionen! » (« Étreignez-vous, millions d'êtres ! »), dans une densité extrême de l'orchestre et des voix, chœur et solistes, qui scandent les paroles de cet appel à la fraternité. Après un dernier « Maestoso » des voix sur « Tochter aus Elysium ! / Freude, schöner Götterfunke » (« Fille de l'Elysée / Joie, belle étincelle divine ! ») un déchaînement de l'orchestre « Prestissimo » conclut l'ensemble 11



LA NEUVIÈME, OU LES CHEMINS D'ÉDEN

Dionysiaque, apocalyptique,
édénique : la *Neuvième* vue par
Nietzsche, Musil, Jules Romains,
Romain Rolland, Claudel.

PAR AUGUSTIN VOEGELE

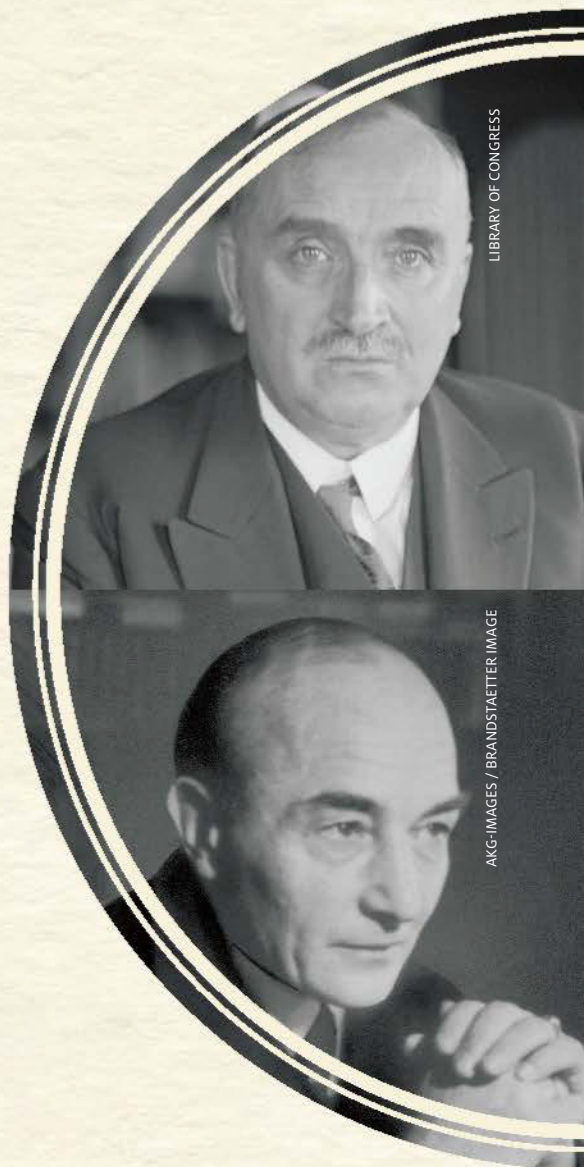


ietzsche d'abord (qui d'autre?) : « *Que l'on change en un tableau l'Hymne à la joie de Beethoven et, laissant libre cours à son imagination, que l'on contemple ces millions d'êtres qui se prosternent, frémissants, dans la poussière : alors on touchera du doigt le sentiment dionysiaque.* » Où, grâce à la *Neuvième*, le philosophe de *La Naissance de la tragédie* nous rappelle, si nous l'avions oublié, que les fêtes de Dionysos sont funèbres autant

qu'élémentaires. « *Tod und Verklärung* » (« *Mort et transfiguration* »), eût dit Richard Strauss.

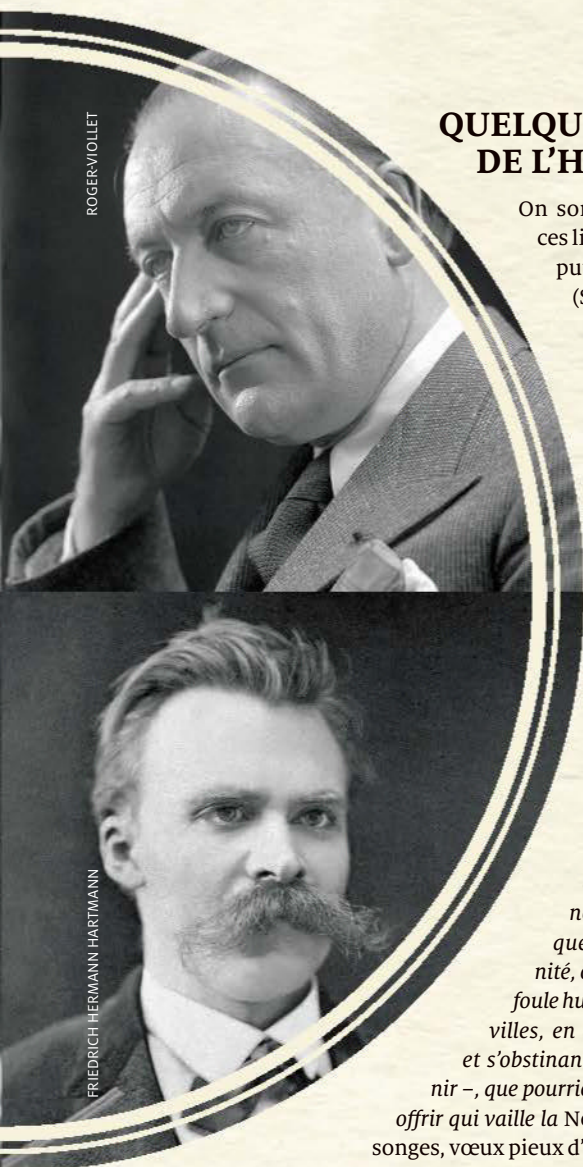
Après Nietzsche, un nietzschéen : Robert Musil, à qui l'*Hymne à la joie* inspire des lignes d'une allégresse terrifiante. Maître de ballet du jugement dernier, Beethoven y fait s'ériger hors de l'argile où elles s'étaient humiliées les légions humaines,

pour les entraîner en une lévitation macabre dans laquelle les chairs saccagées se mêlent en même temps que les âmes rédimées. Régulièrement, Ulrich, « *der Mann ohne Eigenschaften* » (« *l'homme sans qualité* »), se rend chez ses amis Walter et Clarisse, qu'il surprend toujours au clavier, en plein quatre mains, et qui ne songent pas à s'interrompre pour un visiteur si familier : « *Cette fois, c'était l'Hymne à la joie de Beethoven ; les multitudes s'abattaient en frissonnant dans la poussière, comme le décrit Nietzsche, les cloisonnements hostiles volaient en éclats, l'évangile de l'harmonie universelle réconciliait, réunissait ceux qui étaient séparés ; ils avaient désappris de marcher et de parler, ils étaient près de s'élever en dansant dans les airs. Les visages étaient couverts de taches, les corps se contorsionnaient, les têtes se relevaient et s'abaissaient par saccades, les griffes sorties se plantaient dans la masse sonore qui se cabrait.* »



LIBRARY OF CONGRESS

AKG-IMAGES / BRANDSTÄTTER IMAGE



ROGER-VOLLET

FRIEDRICH HERMANN HARTMANN

Paul Claudel, Jules Romains, Robert Musil et Friedrich Nietzsche.

QUELQUE GRANDE FÊTE DE L'HUMANITÉ

On songe incidemment, en lisant ces lignes où le démoniaque le dispute au divin, à Jules Romains. (Simple association d'idées? Rien n'est moins sûr, car Musil calqua l'incipit de son *Homme sans qualités* sur les premiers paragraphes des *Hommes de bonne volonté*). Romains, lui, n'a pas le délire apocalyptique, c'est vrai, mais il l'a paranormal, et sa doctrine littéraire, l'unanimité, est tout entière fondée sur ce postulat littéral, et non figural, qu'il existe des âmes collectives réunissant ceux qui, en apparence, sont séparés. Aussi ne faut-il pas l'accuser de donner dans la banalité quand il écrit, en 1964: « Si nous avions à célébrer demain quelque grande fête de l'humanité, où nous convierions la foule – la foule humble et patiente de nos grandes villes, en quête d'exaltation fraternelle, et s'obstinant à croire en la joie et en l'avenir –, que pourrions-nous encore aujourd'hui lui offrir qui vaille la Neuvième? » Mots creux, vains songes, vœux pieux d'un humanisme passéiste? Au contraire, verbe agissant, rêve conquérant, prière impérieuse d'un poète pour une humanité qui est bien davantage, à ses yeux, qu'une notion abstraite – qui est une sorte de bain d'âme dans lequel tous les individus seraient constamment immergés en un baptême perpétuel. De là sa conviction, aussi, que la communication de psyché à psyché, sans autre truchement que celui, presque immatériel, de musiques célestines comme celle de la Neuvième, est possible: « Tout se passe, dans des cas privilégiés, comme si le discours musical allait éveiller dans l'âme de l'auditeur, par résonance, des pensées de même espèce que celles qui ont été à l'origine de ce discours. Sans doute faut-il que l'âme de l'auditeur soit capable [...] de traduire en pensées plus ou moins distinctes ou radicalement ineffables, mais pareillement issues de ses profondeurs, le rayonnement modulé qu'elle reçoit. [...] Si quelque appareil parvenait à enregistrer ce qui se passe dans la tête du millier d'auditeurs d'une même salle qui entend [...] la Neuvième, ne fournirait-il pas la preuve que quelque chose de relativement précis, d'indubitable a été dit et entendu? »

Peut-être, ou peut-être pas, on laissera à Jules Romains la responsabilité de ces randonnées parapsychiques sinon mystiques, qu'on lui pardonnera cela dit, car elles trouvent leur source dans la terrible angoisse de la solitude morale. On pardonnera aussi à Romain Rolland d'avoir voulu, en bon fils de la France d'après Sedan, arracher le Beethoven d'après la Neuvième à la germanité pour le ramener à la latinité, un peu comme ces prêtres qui, interprétant en leur faveur les dernières paroles, peut-être un peu obscures pour être prononcées sur le seuil du tombeau, d'un esprit fort, en concluent que, reniant la libre pensée, il a réclamé in extremis le Viatique: « Il s'est donc emparé de l'objet de toute sa vie. Il a saisi la Joie. – Saura-t-il rester à ce sommet de l'âme, qui domine les tempêtes? – Certes, il dut retomber bien des jours dans les anciennes angoisses. [...] Pourtant il semble que la victoire de la Neuvième Symphonie ait laissé en lui sa glorieuse marque. Les projets qu'il a pour l'avenir [...] montrent son esprit attiré [...] vers la lumière du Midi, vers le Sud de la France, ou vers cette Italie qu'il rêvait de parcourir. »

POUR EMPLIR L'INCOMMENSURABLE

Ce Beethoven-Alphée prenant son cours à rebrousse-flots pour remonter vers son hypothétique source latine est trop païen, on s'en doute, pour Claudel le dogmatique, qui, dans une lettre à sa fille Louise datée de la Noël 1922, préfère une version plus catholique du mythe, où la Neuvième nous enseigne les impraticables chemins d'Éden: « Je dis toujours que Beethoven est le musicien du Danube. Je crois que la géographie, la force de cette terre que Dieu a faite a un sens mystique et caché. Le Danube, pour moi, ce fleuve qui, du centre de l'Europe, s'en retourne vers l'Orient, vers une mer fermée, vers des régions que l'homme n'a jamais réussi à coloniser, c'est la nostalgie du Paradis terrestre qu'on sent d'une manière si poignante dans la Neuvième Symphonie et dans les dernières Sonates. »

Dionysiaque, apocalyptique, pétrie d'une joie latine, capable de faire goûter à l'humanité le sentiment de sa propre unité voire le regret du Jardin des délices: cela ne fait-il pas beaucoup pour une seule symphonie, fût-ce celle avec chœurs? Eh bien non, car ce n'est qu'autant de façons de dire que, aussi effrayé soit-il par le silence ordinaire des espaces infinis, l'homme pourra toujours compter sur la Neuvième pour emplir soudain l'incommensurable et lui rappeler que, s'il veut être digne de lui-même, il doit avoir le courage de ce qui le dépasse 11

LA POMME DE BEETHOVEN

Le choc de la *Neuvième* marqua l'histoire de la musique au XIX^e siècle, révélant au public une écoute nouvelle.

PAR DAMIEN COLAS GALLET



C'est peu dire que les neuf symphonies de Beethoven marquent un avant et un après. Avant ? Un genre, certes respectable, mais qui n'intimidait personne et qui se situait, de toute façon, en dessous de l'opéra ou de la musique religieuse. Après ? Des compositeurs, aussi géniaux soient-ils, paralysés par le chiffre 9 (Mahler), ou bien hantés par la *Neuvième* (Schumann, Brahms). C'est que le corpus des symphonies de Beethoven,

composées entre 1800 et 1824, coïncide avec deux moments cruciaux de l'histoire de la critique musicale, deux jalons de l'histoire de l'écoute.

VOCAL OU INSTRUMENTAL

Le moment hoffmannien, tout d'abord : la critique de la *Cinquième*, publiée en 1810 et en partie reprise dans les *Kreisleriana* (1813), pose comme axiome la supériorité de la musique instrumentale sur la musique vocale. C'est un changement radical de paradigme par rapport à la tradition humaniste et rationaliste, pour laquelle rien ne s'élevait au-dessus de la voix humaine, elle-même dotée de sens par le texte qu'elle énonçait. Dans cette perspective, la musique instrumentale ne pouvait apparaître que comme secondaire, voire à peine digne de considération quand, par exemple, elle était destinée à accompagner la danse. Si certains théoriciens lui reconnaissaient le mérite de posséder, à la rigueur, une langue propre, cette langue pour autant n'était pas dotée de la détermination sémantique des langues naturelles. En d'autres termes, l'infériorité de la musique instrumentale, que résumait la fameuse phrase de Fontenelle, « *Sonate, que me veux-tu ?* », était liée à l'indétermination de son

langage, un langage sans voyelles, pour les uns (abbé Morellet, *De l'expression en musique*, 1759), sans consonnes pour les autres (d'Alembert, *De la liberté en musique*, 1759), en un mot un langage qui ne pouvait nullement rivaliser en clarté avec celui du texte, porteur de sens, ni même avec l'imitation de la nature des arts plastiques.

Hoffmann, précédé par les théoriciens à contre-courant de la position néoclassique au XVIII^e siècle, renverse l'argument et fait de la prétendue faiblesse une force. C'est précisément parce que son langage est indéterminé que la musique est un art supérieur. Et ce manque de clarté est largement compensé par ce que la musique offre : un rapt, c'est-à-dire un ravissement, hors du monde quotidien et prosaïque, et en particulier celui de la raison. La langue magique de la musique, son hiéroglyphe indéchiffrable, comme aurait dit Diderot (1771), nous transporte hors de nous, dans un monde auquel nous n'aurions pas accès sans elle. Il fallait y penser. Le changement de perspective est éblouissant sur le plan de la théorie. Encore fallait-il, sur le plan de l'écoute, pouvoir connaître l'expérience d'une telle musique, « romantique » par essence, qui puisse fournir un tel bouleversement. L'expérience de l'écoute romantique, pour Hoffmann commentant la pièce fantastique du *Corbeau* de Gozzi (1762) dans *Le Poète et le compositeur* (1813), est comparable à l'arrivée devant une porte qui nous mène au royaume des esprits. C'est la révélation d'un « nouveau monde ». Cette rhétorique est reprise par Schumann (1833), qui compare l'écoute de la *Neuvième* à la contemplation de la cathédrale de Strasbourg sans pouvoir en trouver l'entrée, ou encore à Wagner, découvrant, avec le *Roméo et Juliette* de Berlioz à Paris, pendant l'hiver 1839-1840, « un monde tout nouveau ». Ce langage mystérieux nous transporte dans un paysage aux contours indéterminés, incompréhensible, et pourtant qui nous « parle » à sa manière, en profondeur. Pour les amateurs de philosophie, on notera le parallèle avec l'idéalisme allemand, en particulier celui de Schopenhauer.

LE LANGAGE SECRET DE L'ORCHESTRE

Vient ensuite le moment schumannien, caractérisé non plus par un axiome mais par une finalité assignée à la musique. Reprenant l'aphorisme 116 de l'*Athenaeum*, la revue fondée par les frères Schlegel en 1798, Schumann appelle de ses vœux

une nouvelle ère, où musique et poésie se fondent en un tout organique. Cet idéal de « musique poétique » pose très vite la question des modalités de la fusion : la poésie, inhérente à l'œuvre musicale, doit-elle être explicite ou implicite ? Doit-on accompagner une œuvre imitative d'un programme, comme pour la *Symphonie n° 6 « Pastorale »* (1808) ou pour la *Symphonie fantastique* de Berlioz (1830), ou doit-on garder au contraire ce programme secret, cantonné à l'atelier du compositeur sans en sortir ? Il est symptomatique que Schumann supprima plusieurs des titres poétiques de ses compositions, privant volontairement l'auditeur d'une clef d'écoute. Cette approche marque la naissance de l'herméneutique romantique, qui consiste à essayer de déchiffrer le « programme secret » qui se cache derrière une œuvre instrumentale, les intentions du compositeur, surtout si celles-ci n'ont pas été explicitement livrées à l'auditeur. C'est ainsi, par exemple, que le critique allemand Friedrich August Kanne entendait – ou voyait ? – dans le scherzo de la *Neuvième*, et dans les staccatos des instruments à vent, un portrait de Colombine dansant avec Arlequin, sous les yeux de Pierrot. Quelle est cette « voix de l'orchestre » qui me parle ? Puis-je la définir avec des mots ? Voici l'écoute nouvelle qui résulte des deux moments consécutifs, celui de Hoffmann et celui de Schumann, qui ont

marqué le romantisme allemand. Quelle est la voix qui me parle dans le dernier mouvement de la *Neuvième* ? Le texte de l'ode de Schiller, ou bien ce thème énoncé aux violoncelles, qui ressemble à un contrepoint de troisième espèce ? Quelle écoute est la mienne ? Est-ce la raison qui me parle, ou bien l'indétermination du sentiment ?

Est-ce que ce sont les germes de théorie, formulés en réaction contre la poétique galante du XVIII^e siècle, qui ont permis de nouvelles pratiques de composition, ou bien, au contraire, des œuvres nouvelles qui ont permis une prise de conscience et un changement d'écoute ? La question a longtemps fait débat. Il semble que les symphonies de Beethoven, précisément, aient joué dans cette affaire un rôle déterminant : celui de la pomme de Newton, en révélant à son public une écoute nouvelle **II**



HADI KARIMI

ALAMY STOCK PHOTO

L.-v. Beethoven



Interpréter la *Symphonie n°9* de Beethoven

Retour sur un siècle d'enregistrements de ce monument musical, ballotté par l'histoire entre deux pôles interprétatifs antagonistes : classicisme et romantisme.

PAR YANNICK MILLON

« *Au commencement était le Verbe* ». Cet incipit de l'Évangile de Jean emprunté à la Genèse (« *Au commencement la Terre était déserte et vide* ») s'incarne avec une puissance peu commune dans les premières mesures de la *Symphonie n°9*, avec ses quintes de création du monde, ses fausses pistes harmoniques lancées par les cordes à vide de ses violons avant de s'ancrer dans *ré* mineur quand tonne le premier tutti. Cette architecture, ce logos ouvrant la plus complexe, et de loin, des neuf symphonies beethovéniennes, s'accommode parfaitement, par un de ces paradoxes dont l'histoire de la musique est riche, des crachotements des premiers temps de l'enregistrement.

En prévision du centenaire de la création de 1824, Deutsche Grammophon décide de confier la première gravure mondiale de la *Neuvième* dès la fin de 1922 à son directeur musical depuis presque vingt ans, le chef **Bruno Seidler-Winkler**, maestro à tout faire de l'ère acoustique souvent crédité pour l'accompagnement des grands chanteurs dès les années 1910.

Rappelons à toutes fins utiles que le premier enregistrement d'une symphonie complète, la *Symphonie n°5* de Beethoven, ne remonte qu'à juillet 1911 – et non novembre 1913 avec Arthur Nikisch et les Berliner comme on l'a longtemps cru –, une première au catalogue de la maison Odeon, vite écartée des statistiques officielles en raison du nom du chef réduit à des conjectures (Friedrich Kark, plus probablement le compositeur Eduard Künneke ?) et de la dénomination trompeuse de Grand Orchestre à cordes Odéon, qui laissait imaginer un arrangement alors qu'il s'agit bien à l'écoute d'une formation symphonique.

Quoi qu'il en soit, il fallait alors être pénétré de la foi des pionniers pour s'attaquer à l'heure de durée, aux solistes et aux chœurs de la *Neuvième*. Par souci



SDP

Arturo Toscanini.

d'économie, **Seidler-Winkler**, qui passera surtout à la postérité pour avoir complété en 1938 le deuxième acte de *La Walkyrie* de Bruno Walter chassé d'Autriche par les nazis, donne une version raccourcie du *Scherzo*, qui dès sa reprise file vers la coda. Des passionnés ont refait le montage de cette version princeps parue en 1923 afin de pouvoir l'entendre *in extenso* sur YouTube, en cinquante-neuf minutes, dans un tempo très vif à l'opposé d'une prétendue tradition germanique figée.

Toujours en vue du centenaire, His Master's Voice, de l'autre côté de la Manche, est coiffé au poteau de peu, donnant la primeur britannique de l'opus 125 au disque acoustique à **Albert Coates**, qui boucle ses sessions en novembre 1923, pour une sortie

IMG



Wilhelm Furtwängler.

pile au moment du centenaire, en mai 1924. Un témoignage de 1 h 05 aux tempos formidablement cravachés dans les deux premiers mouvements. Le chef britannique né à Saint-Petersbourg reviendra en studio pour le premier enregistrement électrique de l'œuvre, en 1926, en resserrant encore ses tempos (1 h 02), toujours avec le texte de Schiller chanté dans la langue de Shakespeare.

Signalons encore, en 1921, la mise en boîte par la Parlophone allemande du seul finale par **Frieder Weissmann** et l'Orchestre Blüthner, entaché de coupures – la bande commence sur l'*Hymne à la joie* instrumental. Ce tronçon de *Neuvième* au son épouvantable sera publié pour le centenaire, uniquement par la branche anglaise de Parlophone, aux côtés des trois premiers mouvements enregistrés par le même chef en 1924. Un Beethoven nettement moins rapide que celui de Seidler-Winkler, en 1 h 04 malgré les coupures du finale, avec des solistes assez moyens et des chœurs calamiteux. La branche allemande de Parlophone, et Odeon, de l'autre côté de l'Atlantique, sortiront les trois premiers mouvements de **Weissmann** avec un nouveau finale confié en 1925 à **Eduard Mörike**, homonyme de l'écrivain et poète de Ludwigsburg.

L'APPARITION DE L'ENREGISTREMENT ÉLECTRIQUE

On le voit, l'ère acoustique, sans micro ni électricité, est celle du tâtonnement, conforme à la pratique d'enregistrer de manière mécanique les musiciens limités à quarante, serrés comme des sardines dans une espèce de cabane en bois devant laquelle on plaçait une grosse corne acoustique, les cordes réduites

à la portion congrue, un tuba venant renforcer les fréquences graves alors peu audibles des violoncelles et contrebasses.

L'apparition de l'enregistrement électrique autour de 1925 change significativement la donne. Premier document capital, la gravure de 1928 d'**Oskar Fried** avec l'Orchestre de l'Opéra d'État de Berlin. Enfant de la balle, juif prussien, le chef, élève de Humperdinck et ami de Mahler, dirige pour ce dernier les cuivres en coulisses de sa *Symphonie n° 2*. Fuyant l'Allemagne à l'arrivée des nazis au pouvoir, il passe le reste de son existence à Moscou, où il meurt en 1941.

Auteur du tout premier enregistrement de la *Deuxième* de Mahler, de la *Septième* de Bruckner, de l'*Héroïque* de Beethoven et de la *Symphonie alpestre* de Strauss, il fait entendre dans la *Neuvième*, en 1 h 02, un style électrique, crépitant, d'une énergie inépuisable au milieu de variations de tempo très discrètes, avec une clarté polyphonique et des idiomes sonores n'ayant rien à envier aux relectures historiquement informées – le vibrato minimal des cordes et des bois –, seul le glissando des cordes marquant vraiment l'interprétation dans son époque. Pour la première fois au disque, de solides solistes (malgré une soprano aigrette) et des chœurs en rangs serrés, un rien vindicatifs même.

Dans le cadre de la première intégrale des symphonies, **Felix Weingartner** (1861-1942) donne en 1934 (réédition Naxos) une lecture limpide, d'un classicisme absolu, là encore dans des tempos vifs (1 h 02) et une grande clarté des textures, dans une prise de son plus chaleureuse, avec un Orchestre philharmonique de Vienne ô combien coloré. Probité et jansénisme demeurent la boussole d'un enregistrement beaucoup plus réussi que le premier essai du maestro autrichien en 1926 avec l'Orchestre symphonique de Londres, chanté en anglais.

DANS LA NOIRCEUR DE L'HISTOIRE

Les années 1930 marquent aussi les débuts dans l'œuvre au disque des deux grands antagonistes de la direction d'orchestre du xx^e siècle : **Arturo Toscanini** et **Wilhelm Furtwängler**. L'Italien a laissé sept témoignages (dont six *live*) entre 1936 et 1952, date de son enregistrement studio officiel pour RCA. Objectivité avancée et stabilité de tempo plus ou moins assouplie selon les occasions s'y conjuguent avec une éblouissante radiographie des textures orchestrales.

Si le concert du 6 février 1938 à Carnegie Hall (NBC, Music&Arts) reste le témoignage le plus convaincant du maestrissimo au sommet de son rayonnement, la soirée apocalyptique de Buenos Aires avec l'Orchestre du Teatro Colón (24 juillet 1941, Music&Arts), et dans les chœurs une certaine Friedelind Wagner fuyant l'Allemagne et sa famille totalement nazifiée, doit absolument être



Herbert von Karajan.



Willem Mengelberg.

entendue pour le jusqu'au-boutisme de son premier mouvement et son timbalier déchaîné.

Une interprétation miroir du concert de fin mars 1942 de **Furtwängler** et ses Berliner (là encore avec des timbales dantesques, marque des grands enregistrements de guerre) dans une Philharmonie qui devait être anéantie par les bombes quelques mois plus tard. Un monument de révolte, de noirceur quasi expressionniste, magnifiquement remasterisé par le label de l'orchestre dans le coffret de 2018 sur les années de guerre du chef allemand (« Furtwängler – The Radio Recordings 1939-1945 »).

Archipel a publié aussi, d'après les acétates conservés par un particulier et dans un son précaire, la radiodiffusion de la reprise de cette *Neuvième* un mois plus tard (avec trois solistes sur quatre renouvelés), le 19 avril 1942, à l'occasion de l'anniversaire d'Adolf Hitler (né le 20) quoiqu'en son absence. *Alle Menschen werden Brüder* (« Tous les hommes seront frères ») juste après un discours de Goebbels... Beethoven en collision – en collusion même ont dit certains – avec le racisme érigé en système. Les quatre dernières minutes ont aussi été filmées, effrayantes avec ce chœur gigantesque et son parterre comptant tout le gratin du III^e Reich.

Grand prêtre de la *Neuvième*, maître absolu de la cosmogonie initiale de l'œuvre et du tempo conçu comme matière organique, **Furtwängler** en a laissé douze témoignages au disque, tous sur le vif, du concert de mai 1937 au Queen's Hall de Londres réédité il y a peu dans l'intégrale Furtwängler Warner Classics à l'ultime exécution du 22 août 1954 à Lucerne, avec le Philharmonia (Audite), sans doute

sa version la plus aboutie, avec son ton crépusculaire et pacifié, sa ligne d'horizon infinie (1 h 16).

Quant au mythique concert de réouverture du Festival de Bayreuth le 29 juillet 1951, on préférera la retransmission brute de la Radio bavaroise (Orfeo) au montage d'EMI incorporant des fragments de répétitions. Cette *Neuvième*-là contient en tout cas la présentation instrumentale de l'*Hymne à la joie* la plus immatérielle de l'histoire du disque, disant la renaissance d'un monde où la fraternité est à reconquérir après un long silence et dans le plus impalpable des *pianissimos*.

De retour dans l'exacerbation des années noires, par deux fois en concert (réédition Scribendum, 1938 et 1940) avec le Concertgebouw d'Amsterdam et exactement la même distribution, **Willem Mengelberg** laisse une vision tétanisante d'emprise sur l'orchestre, où la motricité n'entre jamais en contradiction avec les variations de tempo, moins intégrées que chez Furtwängler, et par-delà cet ultime ralenti aux limites du ridicule dans le finale. Au moins le chef néerlandais propose-t-il des scansion radicales, un peu inquiétantes vu l'époque, à un chœur hypnotisé et proche du fanatisme.

L'ANNONCE D'UN NOUVEAU MONDE

Sortie des ruines fumantes d'une vieille Europe quasi anéantie par six ans de conflit, une gravure vient annoncer un monde nouveau plus encore que Bayreuth 1951, celle d'**Herbert von Karajan** face aux micros d'EMI en novembre-décembre 1947, génialement produite par le dénicheur de talents qu'était Walter Legge. La rupture avec le passé est totale, ne serait-ce que par la manière, d'abord, de cultiver le

AKG-IMAGES



Hermann Abendroth.



AKG-IMAGES / KEYSTONE

Hermann Scherchen.

legato des cordes sans encore l'asphyxie des futures années du chef autrichien. Les tutti demeurent magistralement tenus et vigoureux, mais avec de la longueur d'archet, et une noblesse inouïe qui traverse les 1 h 07 de cet incontournable du disque.

Le maître-mot y est ferveur, inouïe dans les exclamations du chœur, dans la rondeur et l'appel à l'apaisement précédant la célébration de la joie de Hans Hotter, dans la lumière constante et le génial legato d'Elisabeth Schwarzkopf – qu'on perçoit parfois en renforcement de masses chorales jamais plafonnantes –, dans la simplicité rustique de Julius Patzak, sans vindicte dans la marche turque. Le Philharmonique de Vienne irradie de couleurs et de lumière jusque dans cette transition inouïe entre le premier et le second thèmes du mouvement lent, qui miraculeusement s'éclaircit par l'enveloppement des cordes graves.

Quelques années plus tard, **Karajan** deviendra le *Generalmusikdirektor* de l'Europe que l'on sait, sans jamais retrouver (comme pour le *Requiem allemand* de Brahms de la même année 1947) la sincérité, le message de paix de ce premier enregistrement, malgré quatre gravures studio en stéréo issues de ses intégrales successives pour EMI (1955, Philharmonia) et Deutsche Grammophon (1962, la plus convaincante, 1977 et 1983, Berliner) où la recherche d'une chimérique perfection ira de pair avec une conception toujours plus marmoréenne et distancée.

Mais revenons aux années d'après-guerre. Dans la lignée toscaninienne, **Fritz Busch** en concert avec un Orchestre de la Radio danoise dompté (Guild, 1950), donne une exécution nerveuse et tranchante,

aux excellentes ressources rythmiques, avec un magnifique *Adagio*. Le cas **Erich Kleiber** (Vienne, Decca, 1952) marque le passage au croisement des influences. Après deux premiers mouvements rigoureux et clairement connotés ancien monde, le chef autrichien s'essaie à une belle dilatation temporelle dans le mouvement lent, tout en étalant ses incertitudes sur le finale, desservi par un chœur à la peine, en face pourtant de l'un des plus merveilleux ténors de la discographie : Anton Dermota.

Souvent considéré comme un épigone de Furtwängler alors qu'il était son aîné, **Hermann Abendroth** laisse en concert sur les ondes avec la Radio de Leipzig (réédition Berlin Classics, 1951) une *Neuvième* granitique et architecturée mais au mysticisme moins contagieux. **Bruno Walter** devait quant à lui lancer les célébrations de la renaissance de l'Opéra de Vienne le 13 novembre 1955 avec fièvre, dans un vibrant « *plus jamais ça !* » faisant oublier quelques errements dans le finale (*live* Orfeo, supérieur aux trois gravures officielles du chef aux États-Unis) pendant que Böhm célébrait en parallèle les morts de la guerre dans un *Requiem* de Mozart ténébreux.

LES DÉBUTS DE LA STÉRÉOPHONIE

La discographie des années 1950 offre quelques surprises, comme la version **Hermann Scherchen**. Dans une intégrale décapante par ses tempos cravachés qui visent à revenir aux indications métronomiques du compositeur, l'enregistrement (Orchestre de l'Opéra de Vienne, Deutsche Grammophon, 1953) est étrangement traditionnel, cossu, en 1 h 12. L'ultime et monumentale ➡

symphonie semble avoir intimidé le chef allemand ayant passé sans coup férir les huit précédentes au prisme de sa relecture révolutionnaire.

Avec le passage à la stéréophonie, Beethoven s'offre une nouvelle dimension sonore et un confort jamais atteint auparavant, sans que sa portée universaliste et littéraire n'en bénéficie vraiment. **Otto Klemperer** ne fait pas entendre un sourire en dépit de forces vocales de premier choix (Philharmonia, Warner Classics, 1957). **André Cluytens** (Berliner, Warner Classics, 1957), coincé dans l'héritage furtwänglierien, s'avère lent et bien lourd mais possède aussi un excellent chœur. Punchy bien qu'en studio, **Charles Munch** ne renouvelle pas vraiment le sujet avec Boston (RCA, 1958).

Vibrato exagéré du hautbois, trille de piccolo non écrit, solistes à qui vibrera le plus ample, coups de projecteurs sur d'infimes détails, et le pauvre Ludwig Weber, pourtant très décent chez Kleiber une décennie plus tôt, gargouillant comme un évier bouché... L'intégrale expérimentale de **René Leibowitz** avec le Royal Philharmonic affiche dans

MAX JACOBY/DG



Ferenc Fricsay.



AKG-IMAGES / KEVSTONE / STR

Carl Schuricht.

la *Neuvième* (réédition Chesky, 1961) une succession d'excentricités davantage qu'un discours construit. La grande version des débuts de la stéréophonie reste **Ferenc Fricsay** (1h08) qui redéfinit les codes interprétatifs avec un Orchestre philharmonique de Berlin désormais sous la férule de **Karajan** (Deutsche Grammophon, 1957-1958). Dans des tempos assez larges pour les mouvements instrumentaux,

le Hongrois pousse très loin le raffinement des masses du finale, propulsé avec une fraîcheur et des équilibres inédits. Une véritable relecture dans la descendance de l'*Aufklärung*, parmi les plus lumineuses et nobles de la discographie, qui respire telle une cantate maçonnique de Mozart, avec un quatuor vocal d'exception (Seefried, Forrester, Haefliger, Fischer-Dieskau, excusez du peu !) et l'un des tout meilleurs chœurs de l'époque, celui de la cathédrale Sainte-Edwige de Berlin.

Dans son intégrale avec la Société des concerts du Conservatoire, la gravure de **Carl Schuricht** (Warner Classics, 1958, seul maillon du cycle enregistré en stéréo) allie rigueur et sens du chant comme peu d'autres, donnant une audibilité à certains contre-chants souvent dans l'ombre, avec les particularismes de la facture française des vents, et de vrais partis pris, parfois déroutants il faut le reconnaître, sur le travail du texte de Schiller.

LA CRÉATION D'UN SYMBOLE

Les années 1960 ne manquent pas de témoignages d'indéniables aigles de la baguette, comme **Fritz Reiner** (Chicago, RCA, 1961), **George Szell** (Cleveland, Sony Classical, 1961) ou **Pierre Monteux** (Symphonique de Londres, Westminster, 1962) pour n'en citer que quelques-uns, mais chez tous, le finale manque de souffle et de cohésion entre ses différentes sections. Seules deux lectures issues d'intégrales, traditionnelles mais parées de précieuses vertus, s'imposent vraiment dans la décennie.

Hans Schmidt-Isserstedt, d'abord, donne le cycle de grande tradition, sérieuse, dense, avec un

Philharmonique de Vienne (Decca, 1965) à son plus rayonnant. Sa *Neuvième*, qui avait remporté notre Écoute en aveugle (**CLASSICA** n° 208), s'impose par sa lenteur qui n'est jamais lourdeur, sa manière de susciter l'attente et la tension, son autorité, son creusement de l'harmonie et sa parfaite gestion des transitions.

Moins intimidant, **Eugen Jochum** se démarque aussi dans son cycle central avec un Concertgebouw en majesté et son travail sur les chœurs, d'une dévotion, d'une richesse polyphonique lorgnant vers le romantisme plus tardif (Philips, 1969). Dans des tempos d'une rare constance sur plus de vingt-cinq ans, sa version mono restait sous la coupe furtwänglerienne (Berliner, Deutsche Grammophon, 1952), tandis que l'ultime remake avec le Symphonique de Londres (Warner Classics, 1978) ne bénéficie pas de sonorités aussi glorieuses.

À l'opposé de son confrère bavarois, **Karl Böhm** est l'exemple même du chef qui perd en dextérité avec les années : ses quatre enregistrements studio (Staatskapelle de Dresde, Warner Classics, 1941 ; Symphonique de Vienne, Philips, 1957 ; Philharmonique de Vienne, Deutsche Grammophon, 1970, puis 1980) témoignent d'une impressionnante dilatation du tempo, passant d'1 h 06 à 1 h 07, 1 h 13 et finalement 1 h 19 pour l'ultime et crépusculaire témoignage donnant l'impression d'entendre une autre *Neuvième*, celle de Bruckner. Assez neutre à Dresde, le chef autrichien s'affirme davantage chez Philips mais trouve un bon équilibre global dans l'intégrale viennoise, avec une solide équipe de chanteurs. La longue et fascinante prière du

dernier remake est à considérer comme une version d'approfondissement.

Leonard Bernstein, de son côté, donne un finale très théâtral dans son intégrale viennoise (Deutsche Grammophon, 1979) après un *Adagio* beaucoup trop mahlérien. Son premier essai new-yorkais (Sony Classical, 1964) ne s'impose pas plus dans la discographie que le fameux concert saluant la chute du mur de Berlin (Deutsche Grammophon, 25 décembre 1989), avec un orchestre composite, où la « joie » du poème de Schiller est pour l'occasion transformée en « liberté ». Un joyeux foutoir musical qu'il n'était sans doute pas indispensable de graver dans le marbre.

C'est que la *Neuvième* est devenue un symbole à travers le choix, en 1972, de l'*Hymne à la joie* instrumental comme hymne européen, dont l'enregistrement officiel est confié à l'omnipotent **Karajan** qui, en hommage à son prédécesseur **Furtwängler**, définira aussi bientôt avec les créateurs du Compact Disc la durée du nouveau support (1 h 14 min 30 sec) afin d'y faire tenir la version de Bayreuth 1951.

LA RÉVOLUTION DES ANNÉES 1980

À partir des années 1980 se manifestent les chefs venus de la musique baroque. Ils peinent à faire tenir la *Neuvième* sur ses deux jambes alors qu'ils avaient si bien réussi à remodeler la *Missa solemnis*.

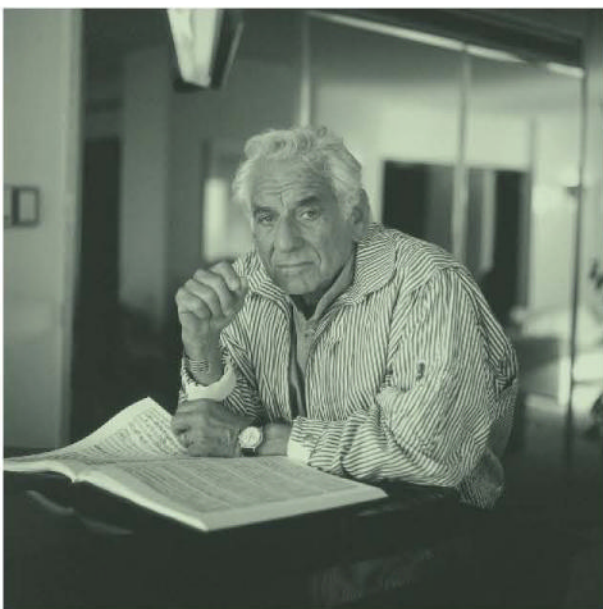
Harnoncourt (Teldec, 1991) fait au moins assaut de rhétorique, quand **Gardiner** (Archiv Produktion, 1991) s'avère la sécheresse incarnée. Et **Brüggen**, **Herreweghe**, **Hogwood**, **Norrington**, **Immerseel** laissent la partition à l'état de dissection. Certains chefs commencent au tournant du nouveau siècle à s'inspirer de la pratique historiquement informée (**Paavo Järvi**, **Zinman**, **Chailly**, **Rattle** par deux fois, avec son chœur façon hooligans à Vienne en 2002), quand leurs collègues plus traditionalistes offrent un ronron sans véritable propos (**Abbado**, **Haitink**, **Thielemann**, **Jansons**...).

POUR DES NEUVIÈMES PLUS RÉCENTES

Le discophile avide de grande *Neuvième* plus récente se tournera vers **Osmo Vänskä** (Minnesota, BIS, 2006) le chef finlandais qui situe l'œuvre à sa juste place historique, ni trop dans l'héritage de Haydn, ni trop dans l'anticipation brucknérienne ou mahlérienne, ou vers **Herbert Blomstedt** (Leipzig, Accentus, 2015) qui allège les textures orchestrales et insuffle une belle lumière aux chœurs.

Avec désormais un siècle de recul, la discographie en boomerang permanent de la *Neuvième* renvoie finalement constamment aux deux pôles interprétatifs antagonistes du XIX^e siècle : l'école Mendelssohn, garante de classicisme, de rectitude et de tempos enlevés ; et l'école Wagner, plus romantique, pratiquant fluctuations de tempo, contrastes marqués et surcroît d'assise orchestrale **II**

SUSESCH BAYAT/DG



Leonard Bernstein.



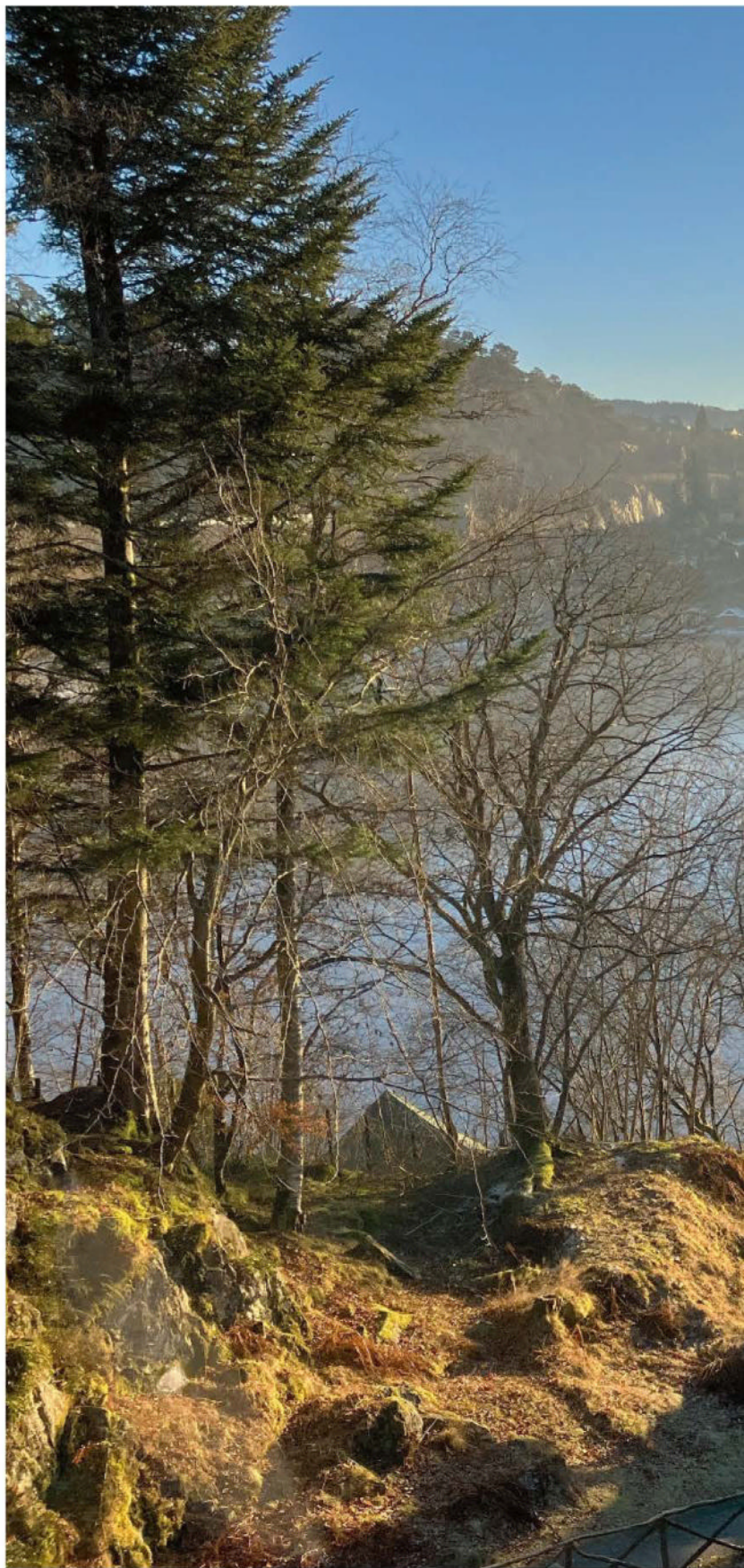
Leif Ove Andsnes chez Grieg

Le pianiste norvégien connaît la musique de son compatriote sur le bout des doigts et nous fait visiter la « colline aux trolls » du compositeur. Magique.

PAR MELISSA KHONG

À dix kilomètres au sud de Bergen, surplombant le lac de Nordås, la villa de Grieg trône dans un havre sublime niché dans la nature. Pour y accéder, il faut suivre une route bordée de hêtres élancés, la lumière filtrée à travers le feuillage. Une promenade appréciée par les randonneurs et leurs chiens, car les voitures y sont rares et l'arrêt du tramway est bien loin. Les Grieg, Edvard et Nina, prenaient ce même chemin à pied ou en voiture à cheval, jusqu'à un pont décoré d'une balustrade de troncs de genévrier que le couple a fait bâtir lors de la construction de leur villa entre 1884 et 1885. C'est Nina qui baptisera cette demeure en bois « Trolldhaugen », « la colline aux trolls », devenue la résidence principale du couple jusqu'à la mort d'Edvard en 1907. Leif Ove ➡

PHOTOS MELISSA KHONG





Depuis la villa Trolldhaugen. En contrebas se trouve le petit chalet où Grieg se rendait chaque jour pour travailler.

Troldsalen, salle de concert de la villa Trolldhaugen.

Leif Ove Andsnes réside sur les hauteurs de Bergen, ville portuaire.

La villa Trolldhaugen transformée en musée.



BRUNN AURÉLIE / HEMISFER





Andsnes connaît intimement cet endroit suspendu dans le temps, aujourd'hui transformé en musée dédié au compositeur.

Le pianiste garde une affection particulière pour le Steinway de Grieg, un modèle B lustré de 1892 offert pour les noces d'argent du couple et sur lequel il a enregistré, en 2001, une vingtaine des *Pièces lyriques*. « *Ce piano possède des qualités extraordinaires – une sonorité très chaleureuse, des aigus cristallins qui sonnent comme des cloches*, décrit-il. *Les indications de pédale de Grieg, qui semblent tronquées à nos oreilles modernes, auraient plus de sens à l'égard de la palette de son piano, moins puissante que les instruments modernes.* » L'intimité de cet univers sonore est palpable à travers l'enregistrement, livré avec simplicité et expressivité par celui qui a fait ses débuts avec l'unique concerto du compositeur et qui ne cesse de défendre cette musique exquise et trop souvent sous-estimée. « *Certes, Grieg s'attachait à la forme de la miniature*, explique-t-il. *Nous le connaissons notamment pour ses courtes pièces. Mais il*

avait aussi un côté explosif que nous entendons dans son concerto, émaillé d'octaves et de passages virtuoses que Grieg avait assimilés de Liszt, qu'il connaissait et adorait. » Au bout d'un chemin sinueux descendant de la villa, où s'ouvre un panorama magnifique sur le lac, nous tombons sur le chalet de travail d'Edvard, une cabane rouge si petite que l'on dirait une miniature. Nous imaginons le compositeur plongé dans cette tranquillité absolue, entouré de son piano droit de Brødrene Hals, un poêle à bois et une chaise à bascule. C'est ici, loin des bruits de la maison, que Grieg a couché sur papier le cinquième livre des *Pièces lyriques* et d'autres œuvres. Si Trolldhaugen accueille aujourd'hui visiteurs et mélomanes – une salle de concert a été ajoutée en 1985 –, le lieu a retenu l'image de son propriétaire, dont l'humilité, la simplicité et l'amour pour la nature résonnent dans sa maison et ses propos : « *Des artistes comme Bach et Beethoven ont érigé des églises et des temples sur des sommets. J'ai voulu bâtir pour les hommes des demeures où ils soient heureux et se sentent chez eux* » **11**



J'adore les concours de piano

puisque l'on n'a rien trouvé de mieux pour découvrir de nouveaux talents. On peut toujours estimer que l'art est plus haut que ces vaines joutes, critiquer l'esprit qui y règne dont il ne faut pas oublier qu'il est entretenu par un public d'aficionados. On peut trouver plein de raisons et même jeter le bébé avec l'eau du bain en n'oubliant pas la baignoire. Mais voir se succéder tant de jeunes gens en un laps de temps très court est très riche d'enseignements, quitte parfois à tiquer devant certains palmarès.

Rejeter les concours est faire bien peu de cas de la réalité de l'enseignement, jalonné d'exams, c'est oublier que la vie musicale est une lutte permanente où l'on voit des artistes ne jamais s'arrêter de peur de perdre leur place, poussé à cela par des agents et maisons de disques qui n'ont fondamentalement rien à faire de leurs poulains. C'est aussi faire bien peu de cas de l'immense difficulté pour les jeunes musiciens de se faire entendre de ceux qui détiennent le pouvoir dans la vie musicale, qui ne sont ni les jurys ni les journalistes. Les compétitions

façon qu'on le reconnaisse facilement, n'est pas plus intéressant que des dizaines et des dizaines d'autres – qui n'ont pas la chance d'avoir un imprésario puissant pour les imposer dans le monde entier, un photographe de talent pour vendre une image très travaillée sur les pochettes de disques et un community manager pour gérer leur image sur les réseaux sociaux. De qui alors ? Juste de quelques artistes en vue, entendus très récemment à Paris, tous lauréats de compétitions prestigieuses, dont on est sorti des récitals la tête pleine d'interrogation.

QUELQUES ARTISTES EN VUE

Je voudrais donc vous parler cette fois-ci de Bruce Liu, de Kevin Chen, de Beatrice Rana, de Yunchan Lim. Tout récemment, le tout jeune Kevin Chen se produisait à la Fondation Vuitton dans un programme Beethoven, Chopin, Liszt, plutôt culotté : *Sonate op. 101* du premier, *Polonaise-Fantaisie* et *Ballade n°4* du deuxième, *Réminiscences de Norma de Bellini* du troisième. La déconvenue a été de taille et les 18 ans de ce jeune homme n'y sont pour pas grand-chose. Né avec une cuiller dans la bouche, enfant prodige, compositeur déjà publié, Kevin Chen n'en joue pas moins que comme un étudiant brillant, pas encore tout à fait formé. D'ailleurs il est encore élève d'Arie Vardi en Allemagne. Mais comment les jurys des concours Reine Élisabeth de Belgique, Arthur Rubinstein de Tel-Aviv et Genève ont-ils pu décerner leur premier prix à un musicien qui honorerait les classes supérieures du Conservatoire de Paris ou de Moscou ? À quelques jours de là, il donnait un récital chez lui au Canada : le critique du *Devoir* était encore plus sévère que je peux l'être ici.

Yunchan Lim, premier prix Van Cliburn, n'avait pas tout à fait convaincu au même endroit, mais son niveau est stratosphérique et quelques jours plus tôt il avait été admirable en tout point au Wigmore Hall de Londres. Il vient de faire un tabac au Carnegie Hall de New York dans les *Études* de Chopin. Mais le jeune Coréen du sud est un ovni pianistique et musical, comme Daniil Trifonov et Alexandre Kantorow en sont, génération fabuleuse qui rappelle celle des Pollini, Argerich, Freire, Lupu, Orozco, pianistes incontestés dès leurs prix en poche, tous différents, tous insensibles aux sirènes de la carrière, tous investis dans leur art. Tous tenant au bout d'un bâton les agents trop entreprenants. Lim est lui privé de contact avec son public et est exfiltré à l'issue de chaque concert...

Cet automne, Bruce Liu premier prix du Concours Chopin de Varsovie en 2021 donnait un récital à la Philharmonie. Il joue admirablement, avec une grande fluidité, une sonorité chantante et lumineuse,

La vie musicale est une lutte permanente



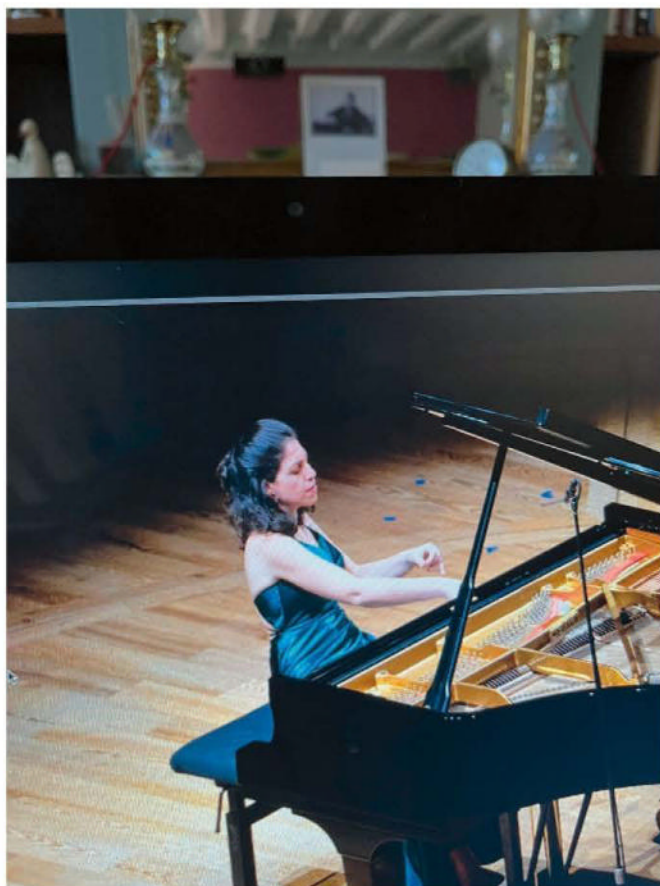
sont moins pernicieuses que ces grands agents et ce qui reste des grands éditeurs de disques quand ils jettent leur dévolu sur un artiste, le propulsent dans la vie musicale, le font jouer dans les plus grandes salles, avec les plus grands orchestres et des chefs d'orchestre parfois bien complaisants, avant de les abandonner tout aussi brusquement. Il faudra qu'on nous explique, par exemple, comment un pianiste islandais, inconnu il y a cinq ans, a pu faire une tournée mondiale d'un an pour promouvoir son disque des *Variations Goldberg* ? Une telle équipée, avec des dizaines et des dizaines de dates, est longue à organiser et pour la faire coïncider avec la sortie d'un disque, il faut s'y prendre deux voire trois ans avant qu'il ne soit enregistré. Il faut que l'agent ait un talent de persuasion très très fort pour convaincre d'engager un artiste qui n'a pas enregistré grand-chose de marquant jusque-là, juste sur un projet discographique. Méthodes de marketing de promotion de disque de variété.

Mais bon, je ne veux pas vous parler de ce pianiste, par ailleurs estimable mais qui, bien que jouant de

mais aussi avec une esthétique qui devient inquiétante. Je sais bien que le mauvais goût est celui des autres, je sais aussi que Pierre Bourdieu en a fait une analyse sociale saisissante, mais je voudrais juste me référer ici à ce que François Couperin dit dans *L'Art de toucher le clavecin* : émouvoir et ne pas étonner. Or, Liu que ce soit dans les œuvres de Chopin ou de Rameau qu'il a données cherchait de façon ostensible les applaudissements – me faisant ainsi me remémorer son bis donné le soir du concert de gala du Concours Chopin, pauvre valse pleine de manières et d'affectations. Elle ne pouvait certes pas faire oublier la beauté des épreuves qui l'avait conduit au triomphe, mais allumait une petite lumière dans l'esprit de l'observateur... Et c'est cet esprit-là qui s'est fait jour à Paris, comme dans son disque « Wave » publié par DG qui a été très critiqué par plusieurs de ses confrères qui sont allés compter les fautes dans Ravel, mais n'ont pas souligné combien Rameau y est malmené. Que va devenir ce pianiste qui a pourtant des qualités incroyables jusque dans la composition de ses programmes ? Sans doute, lui manque-t-il le « support » de son maître Dang Thai Son qui n'est pas du genre à laisser passer des problèmes aussi voyants. Sans doute aussi ce génie qui transforme en or les idiosyncrasies.

PETITS EXCÈS DE « MOI JE »

Autre cas... Beatrice Rana vient de se présenter à la Cité de la musique. Deuxième prix au Concours Van Cliburn derrière Vadym Kholodenko, premier prix à Montréal, la pianiste italienne jouait du piano fabuleusement, avec une variété de couleurs et d'attaques, une virtuosité phénoménale, mais l'on se demande si elle joue toujours ses programmes à un grand maître qui la retiendrait d'aller vers une « buniatishvilisation » inquiétante. Vraiment, peut-on ainsi ne pas tenir la *Fantaisie* op. 28 de Scriabine au point de morceler cette pièce de jeunesse en une succession de climax ? Être si maniérée, avec une pédale aussi envahissante, des *pianissimos* aussi vaporeux et des coups de boutoirs aussi fracassants ? Changer ainsi de tempos de façon capricieuse, n'avoir aucune pulsation, fragmenter en petits bouts colorés et éclatants comme de la verroterie la *Sonate* de Liszt pour dissoudre son grandiose dans un petit théâtre de sentiments ordinaires ? L'élan joyeusement sensuel de *L'Isle joyeuse* de Debussy ne peut résister à une succession de petites pâmoisons. Dans ses plus beaux disques « anciens », les *Préludes* de Chopin enregistrés juste après Montréal ou les *Variations Goldberg* on entendait déjà un petit excès de « moi je » arbitraire, des affectations passagères, mais elles ne nuisaient en rien au propos. Est venu un disque Chopin, avec les quatre *Scherzos* et les *Études* op. 25, album controversé, très osé, quasiment un manifeste publié cinquante ans après les deux cahiers d'études par Maurizio Pollini. Je l'avais aimé et défendu dans les colonnes de *Pianiste* et ne regretterais en rien l'avoir fait, mais en public elle allait trop loin et ce qui était supportable en studio devenait parfois grotesque, malgré une maîtrise instrumentale impressionnante... mais déclinante. Deux ans plus tard tout s'est déglingué et des amis musiciens vivant à New York ont entendu rigoureusement la même chose lors du récital qu'elle y a donné à Carnegie Hall. Que se passe-t-il ? Rien à voir avec Vadym Kholodenko dont le jeu n'a pas varié depuis qu'il lui avait ravi la première place au Concours Van Cliburn. Le jeune Ukrainien était déjà le successeur d'Emil Gilels à bien des égards, quand bien même leurs personnalités sont différentes. Lui sait où il est et où il va, et chacun de ses disques et de ses récitals montre un artiste indifférent à son apparence. Sa carrière est moins brillante que celle de Rana, mais le peu qui les avait différenciés au Concours de Montréal est devenu un océan : son envergure intellectuelle et musicale le protège de tout vice démagogique. Elle devrait lire « *Lettres à une jeune pianiste* » (L'Arche, 2012) de Gidon Kremer, recueil des missives adressées à la toute jeune Khatia Buniatishvili. Le violoniste avait pressenti ce qui allait advenir du Troisième Prix du Concours Rubinstein dont la *Fantaisie* de Schumann hante toujours ceux qui l'ont entendue en 2008 11





Massenet, une image à rétablir

Spécialiste du compositeur, Jean-Christophe Branger lui consacre une imposante monographie à travers laquelle se dessine un portrait en forme de puzzle.

PROPOS RECUEILLIS PAR JACQUES BONNAURE



ELISA HABERER/ONP

Vous êtes aujourd'hui le spécialiste incontesté de Massenet, auteur d'une somme musicologique qui vient après de nombreux articles et publications. Comment l'avez-vous rencontré ?

J'ai commencé à m'intéresser à Massenet en 1989, à l'occasion de ma thèse de doctorat. Lorsque ma directrice de recherches, Danièle Pistone, m'a proposé de travailler sur ce compositeur, j'ai d'abord été réticent. Pendant toutes mes études, je n'avais jamais vraiment entendu parler de lui : on l'ignorait. J'ai consacré ma thèse à *Manon*, puis j'ai coorganisé plusieurs colloques sur l'opéra français au XIX^e siècle, en collaboration avec l'université Jean-Monnet et l'Opéra de Saint-Étienne qui venait de créer la Biennale Massenet. Mais ce n'est que beaucoup plus récemment que j'ai entrepris cette biographie qui a dépassé les limites que Fayard m'avait assignées, tant la matière était abondante. L'œuvre de Massenet m'est alors apparue comme un véritable monument, par la place qu'il occupe dans l'histoire de l'opéra

français, qui avait été mal envisagée auparavant. J'ai pu mettre à jour de nouvelles informations. Les bibliothèques américaines où j'ai travaillé, à Yale, à New York, à Chicago, mais aussi à Londres possèdent d'innombrables dossiers du plus grand intérêt. Il faut compter aussi l'immense documentation réunie par Richard Bonyngue, grand connaisseur et défenseur qui a toujours été un soutien considérable pour moi et à qui mon ouvrage est dédié. Pour ce qui est de la réception de la musique de Massenet, la numérisation de la presse m'a permis, du moins pour certains aspects de son œuvre, de prendre connaissance de multiples articles, plus pour certaines périodes que pour d'autres. Après avoir écrit cette biographie, est-ce que je le connais vraiment ? J'ai parfois l'impression de me trouver devant un puzzle dont tous les éléments ne sont pas encore assemblés. J'ai perçu bien des choses sur l'homme, le compositeur, le personnage public mais il conserve de nombreux secrets. Au contraire d'autres artistes, Massenet était connu pour posséder un caractère affable et sympathique mais on peut se demander si ce n'était pas une façon de protéger une sensibilité complexe, parfois dépressive. Ce qui est certain, c'est qu'après avoir étudié de manière approfondie sa personnalité et son œuvre, on n'est pas déçu car il surprend toujours et n'est jamais là où on l'attend. De ce point de vue, il ressemblerait un peu à Ravel que l'on croit connaître mais surprend toujours.

Existe-t-il un style Massenet ?

Le fil conducteur qui pourrait nous guider pour appréhender son style propre, c'est son rapport à la scène et à la langue. Comme tout grand compositeur d'opéra, il a recherché l'efficacité dramatique, évité les temps morts et toujours recherché les moyens les plus adaptés pour exprimer ce qu'il avait à transmettre au spectateur. Ajoutez à cela qu'il a beaucoup travaillé sur la langue, la juste prosodie – de ce point de vue, Debussy lui devra beaucoup. Pour le style lui-même, c'est un musicien éclectique. Cet aspect de sa musique a longtemps été ignoré mais il est capital. Comme d'autres musiciens formés au cours du Second Empire, Saint-Saëns notamment, il se réfère à la doctrine artistique dominante de l'époque, l'éclectisme prôné par le philosophe Victor Cousin, qui visait à prendre son bien un peu partout dans ce qui avait été fait de mieux pour atteindre une sorte de perfection. Notez que c'était déjà le fondement esthétique des opéras de Meyerbeer, qui a su mêler les influences françaises, italiennes et allemandes pour créer un modèle d'opéra nouveau. Il en va de même chez Massenet, chez qui le dosage entre les divers éléments varie selon les ouvrages et les époques mais où l'on retrouve la marque de la vocalité italienne, de l'orchestration et de l'harmonie allemandes, de l'opéra-comique français et de la déclamation tragique héritée de Gluck. Avec le temps, il tentera même une sorte de synthèse entre

Cendrillon, à l'Opéra de Paris, en 2023.



Verdi et Wagner et intégrera des éléments venus de la jeune école vériste italienne. Mais avec tout cela, par la clarté de son langage, son goût des timbres instrumentaux purs, il reste très ancré dans l'école française du XIX^e siècle, issue de Berlioz et marquée par de grands orchestrateurs comme Lalo ou Chabrier. On mesure mal l'influence qu'il a pu exercer sur de grands musiciens étrangers. Puccini reconnaissait son influence, mais on devrait aussi remarquer que certains passages de *Cendrillon* mènent tout droit au *Chevalier à la rose* et que la variété des modes de traitement du langage de *Manon* (du parlé à la vocalise en passant par diverses formes de récitatif d'arioso, de mélodrame) se retrouvera chez Berg qui déploie la même variété dans *Lulu*, avec un langage évidemment bien différent. Dans ses derniers ouvrages, la matière sonore semble s'épurer et évoluer vers une nouvelle simplicité qui sera celle du Socrate de Satie ou de certaines compositions du Groupe des Six.

En quoi Massenet est-il « bien de son époque » ?

D'abord, il faut dire qu'il a été formé pendant le Second Empire. Ses débuts professionnels sont très liés à la vie théâtrale de l'époque et à la condition du jeune musicien qui éprouve du mal à s'insérer dans un monde artistique où personne ne l'attend. Pour des raisons peut-être d'ordre politique, Massenet n'a jamais trop insisté sur cet aspect de sa vie, et sa carrière semble être née avec la Troisième République. Il est vrai que ses opinions incontestablement républicaines le poussaient dans ce sens – et d'ailleurs, ce n'est pas faux non plus. Dans ses *Souvenirs*, il commet une petite erreur historique en faisant coïncider le début de ses études de piano avec la Révolution

de 1848, alors que l'on sait qu'elles avaient commencé avant. Son républicanisme est cependant ouvert et tolérant, et bien éloigné de tout militantisme politique. Il déplorera les conséquences néfastes de la Commune, qui pourraient amener un retour de bâton de la religion dominante ; plus tard, il regrettera aussi la loi sur les inventaires et l'anticléricalisme d'état. Pour lui, la religion est quelque chose d'absolument privé, et pas un programme politique. Ses opéras expriment une idée augustinienne de l'amour (« *Aime et fais ce que tu veux* »), qui se traduit dans les propos de Salomé dans *Hérodiade* (« *Non, l'amour n'est pas un blasphème* »), mais qui était difficilement recevable par le clergé de son époque.

Enfin, il s'est montré très attentif à certains aspects de la société moderne. De nombreuses héroïnes de ses opéras sont des femmes émancipées. Mais ces thèmes « d'époque » nous concernent aussi. Massenet nous parle évidemment de la condition féminine mais aussi du rapport de la religion et de la société, de la définition de « genre » (n'a-t-on pas ironisé sur sa sensibilité « féminine » ?). Et sa musique, comme celle de ses contemporains semble issue encore du sentiment de déclassement. La France d'après 1870 se sentait terriblement déclassée par rapport à l'Allemagne, notamment dans le domaine musical, d'où la nécessité, pour les compositeurs, de s'opposer par patriotisme à la domination de Wagner, sans renier une réelle admiration pour lui.

Peut-on parler d'une « modernité » de sa musique ?

Oui, par le traitement de la prosodie, par une conception ouverte et large de la mélodie, qui s'affirmera avec le temps. Dès *Manon*, il avait compris qu'un opéra ne saurait être une succession d'airs fermés, et que l'expression qu'il recherchait rendait nécessaire de la variété dans l'utilisation de la voix. Son harmonie est également très souple et originale. Mais curieusement, peu de compositeurs des générations suivantes ont revendiqué cette filiation. Musicologues et musiciens l'ont ignorée ou reniée. Il faut noter la lucidité d'un critique comme Émile Vuillermoz, de compositeurs comme Charles Koechlin, qui fut son élève (et même d'Olivier Messiaen) ou d'un chef comme Pierre Monteux, qui ont dit tout le bien qu'ils pensaient de la musique de Massenet. De leur côté, Debussy, Proust, et même Boulez, dans un entretien que j'ai eu avec lui, ont pu noter son « charme » mais c'était souvent pour minimiser ses apports. Boulez parlait de manière un peu hautaine de « charme de la rue ». La musique de Massenet procure souvent un plaisir immédiat, auquel le peuple est sensible mais dont l'élite musicale se défie. Debussy notait avec un demi-sourire que les modistes se lèvent le matin en chantant *Manon*, ce qui selon lui est un titre de gloire (mais ce n'est pas à cette gloire qu'il aspirait !). Or, Massenet a toujours été sensible à ce suffrage populaire. Lors

CYRILLE CAUVET



Don Quichotte, à l'Opéra de Saint-Étienne, en 2020.

Hérodiade, à l'Opéra de Saint-Étienne, en 2018.

CHRISTIAN DRESSE



On croit le connaître mais il surprend toujours



d'une représentation d'*Hérodiade* à l'Opéra Impérial de Berlin, l'Empereur Guillaume II le remercia d'avoir salué le « poulailler ».

Comment a-t-il été reçu au début de sa carrière ?

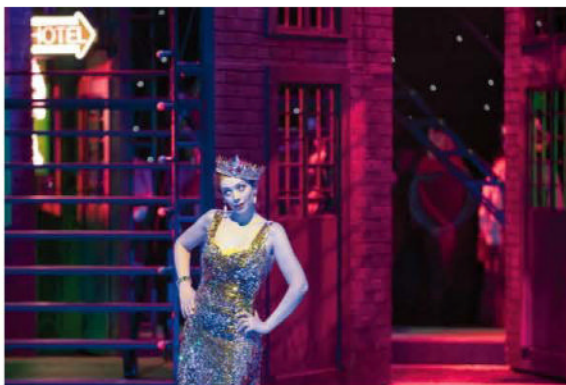
Il faut noter qu'il n'a pas été reconnu d'abord comme un compositeur lyrique, mais plutôt comme un symphoniste (les *Suites pour orchestre*), comme un excellent pianiste et un compositeur de mélodies. On peut dater le début de sa notoriété de la publication de son cycle de mélodies, *Poème d'avril*, sur des poèmes d'Armand Silvestre. Ses premiers opéras-comiques, *La Grand'Tante*, *Don César de Bazan*, n'ont pas eu un grand retentissement. Les choses changent avec la création de l'oratorio *Marie-Magdeleine* qui par bien des aspects, appelle la scène et où il montre un sens parfait du tempo dramatique. Mais c'est le succès du *Roi de Lahore* qui sera déterminant pour sa carrière de compositeur d'opéras, en France et à l'étranger.

Comment cette réception a-t-elle évolué ?

D'une certaine manière, le bon accueil qu'il a reçu à l'étranger a déterminé son succès en France. *Le Roi de Lahore* fut encore mieux reçu en Italie qu'en France, tout comme *Hérodiade* plus tard. Il ne faudrait pas croire que sa carrière ait été marquée par une longue suite de triomphes. Nul n'est prophète en son pays : presque tous ses opéras ont été contestés, même les plus célèbres. *Hérodiade*, qu'avait créée La Monnaie de Bruxelles n'a été donné à l'Opéra de Paris qu'en 1921. *Werther* a été refusé d'abord par l'Opéra-Comique et n'y a été représenté qu'une fois la victoire acquise à Vienne. Encore faudra-t-il attendre une dizaine d'années pour qu'il s'impose comme un élément incontournable du répertoire. Après 1900, le centre de gravité de Massenet se déplace vers Monte-Carlo, où Raoul Gunsbourg crée plusieurs de ses opéras et où le prince Albert I^{er} le reçoit en ami, tandis qu'à Paris, il semble parfois dépassé.

Au cours de vos recherches, avez-vous fait des trouvailles surprenantes ?

En effet, j'ai pu établir que le tout jeune Massenet avait tenu les timbales lors des concerts organisés par Wagner au Théâtre-Italien. Ce fut donc en quelque sorte, un wagnérien de la première heure. Mais il fut aussi soutenu par Rossini peu avant son départ pour la Villa Médicis. Dans le domaine littéraire, contrairement à ce qui s'écrivait sur le sujet, j'ai montré que le caractère du personnage central



CAROLE PARODI/GTG

Manon, au Grand Théâtre de Genève, en 2016.

de *Fort comme la mort* de Maupassant, le peintre Bertin, était directement inspiré de la personnalité de Massenet. Et par ailleurs, les esquisses de *Du côté de chez Swann* prouvent que le Clair de lune de *Werther* comptait parmi les modèles de la *Sonate de Vinteuil*, ce qui n'a rien d'étonnant quand on connaît l'affection mutuelle qui liait Reynaldo Hahn et son maître Massenet.

Avec cette biographie, quelle image de Massenet souhaiteriez-vous rétablir ?

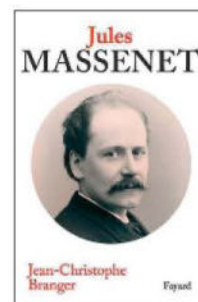
J'aimerais que l'on comprenne à quel point il fut une charnière capitale de l'opéra français et même européen, qu'il a souhaité occuper une position centrale, entre de puissants pôles d'attraction : Wagner d'un côté, Verdi de l'autre, qui ont pu l'inspirer à l'occasion, pour les besoins de telle ou telle situation, mais qu'il n'a jamais imités. Puccini et les veristes l'estimaient et l'on peut même dire que son influence s'est manifestée jusqu'à notre époque. Philippe Boesmans m'a confié son admiration pour *Werther* et de fait, par certains aspects, on trouvera trace de Massenet dans son opéra *Yvonne, Princesse de Bourgogne*.

L'Opéra national de Paris reprend

Don Quichotte, l'un de ses derniers titres.

Que diriez-vous à un amateur réticent pour l'inciter à assister à une représentation ?

D'y aller pour le cinquième acte ! Cela lui évoquera peut-être la mort de Mélisande. Plus généralement, il pourra s'étonner, et même s'amuser de la virtuosité avec laquelle Massenet joue avec les codes de l'opéra, avec des clins d'œil à la zarzuela, à Rossini, à Mozart. Et la fin du deuxième acte lui rappellera que le compositeur, loin de suivre le courant de la mode, s'est beaucoup battu contre les moulins à vent ①



► Vient de paraître

Jules Massenet
— Jean-Christophe Branger — FAYARD.
1 080 P., 49 €



Adélaïde Ferrière, Percussionniste soliste

Dans la demeure de la musicienne, derboukas, kalimba, cajón et marimba cohabitent avec éclat pour former de nouveaux alliages sonores.

PAR FABIENNE BOUVET, PHOTOS ÉRIC GARALT/PASCOANDCO





Un ciel pluvieux domine l'Ouest parisien en cet après-midi d'automne, alors que nous rejoignons Adélaïde Ferrière chez elle, dans son deux-pièces situé en étage d'un immeuble semi-récent. Dès l'entrée, un vibraphone démonté nous accueille, rangé dans son étui, dont seuls quelques tuyaux d'aluminium s'échappent. Prêt à partir vers un lieu de répétition ? « Cet appartement se trouve près de la Fondation Singer Polignac où je suis en résidence avec le Trio Xenakis. C'est très pratique, je peux m'y rendre rapidement », commence la percussionniste, regard bleu céleste et chaussures à paillettes dorées. Dans la pièce principale, sobrement meublée (un canapé de velours bleu, un tapis moelleux rouge, quelques étagères, un bureau, une table, deux chaises), l'œil est immédiatement attiré par de nombreux instruments : un kalimba, un cajón, un clavier électrique, de nombreuses derboukas de tailles différentes... Et un marimba de palissandre brun de plus de deux mètres de long, trônant tel un roi ! « Mon travail se divise en deux parties, car j'évolue à la fois sur le répertoire classique, que je joue au marimba et que je pratique chez moi, et sur le répertoire contemporain, qui nécessite des installations énormes, et que je pratique dans des lieux spécifiques. Je travaille aussi beaucoup sur table ! Un bon percussionniste doit savoir s'adapter, faire un plan d'installation, analyser une partition,

préparer les changements de baguettes, mettre des codes couleurs sur les partitions pour faciliter la lecture, car nous avons parfois jusqu'à sept ou huit systèmes à lire en même temps... Nous passons aussi beaucoup de temps dans les magasins de bricolage pour chercher des accessoires, par exemple des enclumes, des tailles de bois, des pots de fleurs. Les percussionnistes sont les MacGyver de la musique ! »

Juste à côté du marimba se trouvent de nombreuses baguettes de bois, maillets et mailloches, telles des aiguilles à tricoter couronnées de petites pelotes de laine colorées. « Je travaille avec Yamaha pour les claviers, et avec Kolberg pour les baguettes. La relation entre le manche et la tête d'une baguette varie beaucoup d'un constructeur à un autre ! Les Kolberg sont très équilibrées dans la gestion du poids, et j'aime leur façon de s'user au fur et à mesure du travail. Je ne joue jamais avec des baguettes neuves en concert, car leur sonorité est trop verte ! Tenez, je vais vous montrer », continue-t-elle en saisissant quatre baguettes, à quatre stades d'usure différents, la première neuve, la deuxième bien faite, tout juste patinée, la troisième usée, dont la laine a commencé à s'éclaircir, et la quatrième totalement dépourvue de laine. « Vous voyez, celle-ci n'est plus jouable », illustre Adélaïde Ferrière en attrapant cette dernière pour frapper une lame de son marimba, dont la sonorité aquatique et boisée se répand soudain dans l'espace. Faut-il choisir ses baguettes en fonction du répertoire ? « Au marimba, j'ai deux ou trois paires de baguettes principales, que j'utilise pour à peu près tout. La plupart des percussionnistes changent beaucoup de baguettes mais personnellement je préfère les faire à mon jeu. Mais pour des répertoires très spécifiques, notamment en musique contemporaine où l'on joue sur des multi-percussions, donc sur du bois, du métal ou des peaux, il faut effectuer un travail de recherche pour que chaque instrument sonne de la meilleure façon... Certains répertoires demandent des sonorités plus abruptes ou plus douces, et plus ou moins de projection. Il faut s'adapter ! » Au niveau de la tenue des baguettes, Adélaïde Ferrière utilise la technique développée par Gary Burton, vibraphoniste de jazz américain né en 1943. « Ce monsieur est une grande inspiration pour moi ! J'ai eu la chance de le voir en concert lorsque j'avais 12 ans. »

UN BESOIN DE PLURALITÉ

Adélaïde Ferrière commence le piano et les percussions à l'âge de 8 ans au conservatoire de Dijon. « J'ai pratiqué les deux en parallèle jusqu'à mon entrée au CNSMD de Paris. Le piano apporte beaucoup à ma pratique de marimbiste, dans la notion de répertoire classique, de phrasé, d'esthétique. Il me permet d'aborder la transcription avec plus de facilité. Je ne me serais pas vu jouer un autre instrument que le clavier ! Mais je ne me verrais pas jouer seulement du clavier, j'ai besoin de pluralité. C'est la raison pour laquelle j'ai basculé vers les percussions plus que vers le piano. »

Au CNSMDP, Adélaïde Ferrière étudie avec Michel Cerutti et Florent Jodelet. « Ces deux musiciens m'ont énormément apporté. Ils m'ont appris à dépasser l'instrument, à m'inscrire dans la musique en général et non dans une démarche spécifique aux percussions ». Alors qu'elle termine ses études en 2017, Adélaïde Ferrière se voit récompensée d'une Victoire de la musique dans la catégorie « Révélation Soliste Instrumental ». Une première, aucun percussionniste n'ayant jamais été nommé auparavant lors de cette cérémonie ! « C'était une très belle soirée, un peu irréelle. Tout le monde était dans une énergie de partage, de bienveillance... Lorsque j'ai décidé de devenir soliste, ce n'était pas forcément une voie envisageable en tant que percussionniste. Ce n'était pas dans la norme, et la plupart de mes camarades s'orientaient vers une carrière de musicien d'orchestre ou de chambriste. Cette Victoire n'a pas changé radicalement les choses, mais

Les percussionnistes sont les MacGyver de la musique

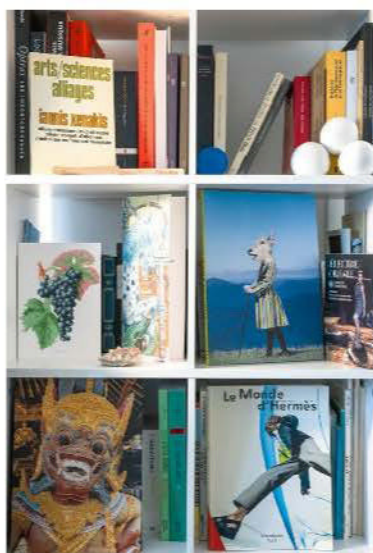


elle a apporté une reconnaissance, une visibilité. Elle a montré qu'une carrière de percussionniste soliste était possible. » À notre photographe, surpris de ne pas trouver le célèbre trophée sur les étagères, elle répond dans un éclat de rire. « Elle est dans le placard, j'ai peur de la casser. »

CRÉER DU RÉPERTOIRE

En tant que percussionniste, Adélaïde Ferrière participe à de nombreux projets de création contemporaine, notamment au ballet *Play* du chorégraphe Alexander Ekman et du compositeur Mikael Karlsson, donné à deux reprises à l'Opéra Garnier à la fin de l'année 2017. « Un projet un peu atypique autour du thème du jeu. À la fin du premier acte, ils ont fait pleuvoir soixante mille balles sur scène ! Tenez, j'en ai gardé quelques unes, dédiacées par le chorégraphe, le compositeur et les musiciens », poursuit-elle en attrapant une balle jaune et une balle verte, couvertes de signatures. « C'est passionnant d'être au cœur du processus de création, d'avoir cette liberté de proposer des choses ! Le répertoire des percussions est très récent, il nous faut donc écrire les pages d'après. Récemment j'ai travaillé avec Philippe Hurel, Martin Matalon, Camille Pépin ou Violeta Cruz... Mais j'avais aussi une frustration de ne pas avoir de répertoire classique pour le marimba, c'est la raison pour laquelle j'ai commencé à faire des transcriptions (Bach, Albéniz, Debussy, Gershwin...), à en inclure dans mes programmes de concerts et à en enregistrer sous la forme de singles numériques avec le label Evidence. » Poussée sous les projecteurs en jouant du Piazzolla au marimba lors des Victoires de la musique en 2017, Adélaïde Ferrière choisit pourtant d'interpréter un répertoire contemporain pour l'enregistrement de son premier album, « Contemporary », en 2018 et 2019 (Evidence). « Beaucoup de gens s'attendaient à ce que je sorte un disque de transcriptions. Mais il me tenait à cœur de défendre le grand répertoire pour percussions et de présenter les trois catégories d'instruments, avec le marimba, le vibraphone et les multi-percussions. C'est un hommage à mes professeurs ! Sur ce disque, j'interprète la musique de Philippe Hurel, Bruno Mantovani, Franco Donatoni, Richard Rodney Bennett. Et celle de Xenakis, LE compositeur pour percussions, qui ouvre et referme le programme. »





FONDATION DU TRIO XENAKIS

En 2018, Adélaïde Ferrière fonde le Trio Xenakis avec les percussionnistes Emmanuel Jacquet et Rodolphe Théry : « *Lorsqu'il a fallu choisir un nom, ça a été une évidence ! Notre objectif est de mettre le trio de percussions à l'honneur, et de continuer à créer du répertoire pour cette formation. D'ailleurs nous avons enregistré un album qui sortira à la fin de l'été 2024 sous label b•records, consacré à Taïra, Jodlowski, Reich, Hurel et Xenakis, qui reste notre point central.* » Écho aux propos de notre hôte, nous apercevons, un peu plus loin sur les étagères, le livre *Arts/Sciences : alliages*, texte de soutenance de thèse de Xenakis à la Sorbonne en 1978, suivi de l'entretien avec le jury, édité chez Casterman. « *Un cadeau de la fille de Iannis, que nous avons rencontrée en trio. Il y parle notamment de Messiaen, qui était son professeur... Xenakis a donné une vraie place à l'instrument, il a poussé ses limites au maximum aussi ! Ses pièces étaient réputées injouables à l'époque. Il répondait : "Vous verrez, plus tard ce sera possible !" Et il avait raison puisqu'aujourd'hui ses œuvres sont jouées dans tous les conservatoires. Donc il avait ce côté visionnaire par rapport à l'instrument ! Et il y a un paradoxe dans sa musique qui me plaît beaucoup, on y trouve un caractère très cérébral, intellectuel, basé sur les formules mathématiques, et à la fois un caractère brut, puissant et spontané. Ce sont des chefs-d'œuvre universels !* » En tant que soliste, Adélaïde Ferrière s'est rendue en Australie en février pour une tournée de concerts au marimba. D'autres concerts ont suivi en Allemagne, Italie, Lettonie, Norvège, ainsi qu'aux Pays-Bas. « *Je jouerai également le 6 avril en duo avec François Espinasse, à l'auditorium de la Maison de la Radio et de la Musique. J'ai hâte d'écouter l'alliage des sonorités du marimba et de l'orgue ! Enfin, je suis artiste associée à l'Orchestre Dijon Bourgogne : nous travaillons à un concert de transcriptions pour le mois de juin, et des créations devraient suivre dans les années à venir* » **II**



Steven Isserlis

Extension du domaine de l'ut

Sur son Stradivarius aux cordes en boyau, le violoncelliste anglais aux racines russes possède le jeu le plus narratif qui soit. Rien pour l'ego, tout pour la musique.

PROPOS RECUEILLIS PAR OLIVIER BELLAMY

Qu'est-ce qui vous intéresse en premier chez un jeune musicien ?

J'aime entendre une voix personnelle. Bien sûr, une voix qui a étudié les harmonies, les structures d'une pièce, tout ce qui soutient une interprétation. Mais je suis d'abord intéressé par la relation individuelle qu'entretient le musicien avec la musique.

Quelle est la différence entre un musicien et un artiste ?

[Rire] Intéressant. Un bon musicien est un artiste, je dirais. Il y a ceux qui jouent de leur instrument, plus ou moins correctement, qui ont une vague idée de l'œuvre, et ceux qui regardent chaque phrase en profondeur pour comprendre ce qu'elle signifie, où elle les mène.

C'est drôle, vous-même avez une voix très étendue...

Ma voix parlée ? J'étais très ami avec Terry Jones des Monty Python. Il jouait souvent des rôles de femmes et lorsqu'il était indigné sa voix montait dans les aigus. Peut-être ai-je été influencé par lui.

Vous avez écrit deux livres pour enfants...

Je cherchais un livre pour mon fils qui écoutait tout le temps de la musique et qui voulait en savoir plus sur les compositeurs. Certains ouvrages étaient charmants mais pas assez précis et d'autres... le contraire. Alors je m'y suis mis en m'appuyant sur

le fameux humour anglais. J'ai été heureux d'apprendre qu'ils ont eu du succès et qu'ils ont même été traduits. J'ai aussi écrit un livre pour les jeunes musiciens « en collaboration » avec Robert Schumann et un autre sur les *Suites* de Bach.

On cite souvent en exemple l'école russe et l'école française de violoncelle. Qu'en pensez-vous ?

Chaque grand artiste dépasse l'école dont il est issu. Je ne dis pas que ce n'est pas important mais c'est juste une matrice. Les compositeurs comme Fauré ou Ravel viennent de l'école française et l'ont transcendée. Il en va de même pour les interprètes. Si je dois citer deux violoncellistes du xx^e siècle, Pablo Casals et Daniil Chafran, l'un est catalan, l'autre russe, mais ils s'élèvent au-dessus de leur foyer national. Cela dit, je n'aime pas que tout soit centré sur l'interprète. L'important, c'est d'abord la musique et le compositeur.

Quelle est la qualité maîtresse d'un interprète ?

Sa capacité à entrer dans l'œuvre. Au théâtre, on ne veut pas voir l'acteur, on veut croire au personnage, au Roi Lear ou à Lady Macbeth. Pareil pour un pianiste qui joue une sonate de Beethoven : on veut juste être happé par la musique de Beethoven. Le vrai musicien se dissout dans l'œuvre.





Chaque grand artiste dépasse l'école dont il est issu



Que préférez-vous entre une belle sonorité ou un phrasé imaginatif ?

Vous pouvez deviner ma réponse. Il ne suffit pas d'avoir une belle voix pour être un bon acteur. Bien sûr, j'aime le beau son, je n'aime pas la laideur, sauf si la musique le demande. La beauté est une grande source d'inspiration.

Comment faire chanter le violoncelle ?

Je dis souvent aux jeunes musiciens : « Jouez cette phrase comme si vous la chantiez sous la douche. Simplement, comme vous l'entendez dans votre tête. » Ça donne souvent une bonne direction pour trouver la forme naturelle. Chanter est très important. Les instrumentistes gagnent à écouter les grands chanteurs et à les imiter.

Qu'est-ce qui est le plus difficile en musique : chanter ou parler ?

Ça dépend de qui vous êtes. Le violoniste et chef d'orchestre hongrois Sándor Végh aimait rapporter



ce que lui avait dit Chaliapine : « *Vous chantez magnifiquement, mais vous ne parlez pas.* » Cette remarque a eu un grand effet sur lui. Il a donc appris... à parler, et c'est devenu l'un des jeux les plus merveilleux que j'ai eu la chance d'entendre.

Le talent et le succès ne vont pas forcément de pair. N'est-ce pas injuste ?

Bien sûr que c'est injuste. Je connais des artistes très doués qui n'ont pas de boulot et d'autres qui se prétendent de grands musiciens et qui trompent leur monde. C'est insupportable, mais ça a toujours été comme ça. Mozart est mort dans la misère et seul. Si le propos est d'impressionner au lieu de toucher en profondeur, c'est très limité. Parfois on choisit les mauvais et le public s'en contente, mais heureusement certains s'en rendent compte.

Parmi les œuvres que vous avez créées, y en a-t-il une qui soit votre portrait musical ?

Je pense à *Protecting Veil* de John Tavener (1944-2013). C'est drôle parce qu'on ne s'est jamais rencontrés. Sinon j'ai créé et beaucoup joué *Lieux retrouvés*, pour violoncelle et piano (ou orchestre), de Thomas Adès. J'aime beaucoup la musique de Kurtág qui m'a écrit quatre pièces en ayant ma sonorité en tête. Je me sens très proche de lui.

Avez-vous besoin de temps pour vous approprier une œuvre nouvelle ?

Je ne suis pas quelqu'un qui apprend rapidement. Par exemple, j'ai joué une sonate de Boccherini à Noël, mais je ne l'enregistrerai pas avant l'automne prochain. J'ai besoin qu'on cohabite un peu ensemble. Si l'on tombe amoureux d'une personne au premier rendez-vous, il faut néanmoins du temps pour se sentir à l'aise avec elle.

En masterclasse, comment vous comportez-vous ?

Comme un artiste qui vient échanger avec d'autres artistes. Souvent, je pose beaucoup de questions. Pourquoi faites-vous ça ? Qu'a voulu dire le compositeur ? Cet effet vient-il des doigts ou de la tête ? Tous les musiciens n'apprécient pas forcément cette manière de faire, surtout s'ils n'ont pas la réponse. Je pousse les gens à se justifier, je vais les chercher dans leurs retranchements, je les incite à se révéler, à expliciter leur pensée, quand ils en ont une.

Pourquoi êtes-vous si attaché à Daniil Chafran ?

Je n'ai pas été son élève, mais j'aime la liberté de son jeu. Avec lui, on ne sent pas les règles, tout vient du cœur. Toutes ses notes viennent sans effort et son jeu parle au plus profond de l'être. Chez certains grands violoncellistes, je sens surtout l'effort et j'ai l'impression de côtoyer des sportifs... Chafran, c'est juste une âme russe, même s'il ne joue pas seulement la musique russe.

En quoi êtes-vous différent du jeune musicien que vous étiez ?

Je m'intéresse plus à l'harmonie et à la structure qu'autrefois. Je ne peux pas vraiment dire comment

je jouais Dvořák la première fois, il y a cinquante ans. On ne se voit pas vieillir, c'est en regardant une photo ancienne qu'on s'aperçoit qu'on a changé. Je n'ai pas subi d'évolution radicale, c'est une prise de conscience progressive.

Aimez-vous répéter ?

J'adore les répétitions quand ça se passe avec des personnes d'un bon niveau et sans ego démesuré. J'adore parler musique avec des jeunes musiciens. À mon âge, c'est bien de partager. Comme dans une soirée à laquelle on est invité, il y a des gens à qui l'on n'a plus rien à dire au bout de trente secondes et d'autres avec qui on peut passer la nuit à parler.

En France, un livre fait polémique. Son titre :

Le Talent est une fiction. Qu'en pensez-vous ?

[Rire] Ça sonne typiquement « intellectuel français ». Pardon, je plaisante. J'adore la France, ma fiancée est française, mais on y trouve des gens idiots comme partout et cette pensée me semble vraiment idiote. Je suis d'ailleurs surpris quand je rencontre des Français cultivés qui n'aiment pas Fauré ou Saint-Saëns. Je trouve ça fou. Leur musique est magnifique. J'ai entendu récemment un concert entièrement consacré à Saint-Saëns, c'était prodigieux. Quant à Fauré, il est pour moi l'un des plus hauts génies de la musique. J'ai d'ailleurs appelé mon fils Gabriel en son honneur. J'espère enregistrer toute sa musique de chambre, surtout les dernières œuvres.

Le centre du monde musical a été à Vienne, à Paris, à Budapest, à Moscou... Où se trouve-t-il aujourd'hui ?

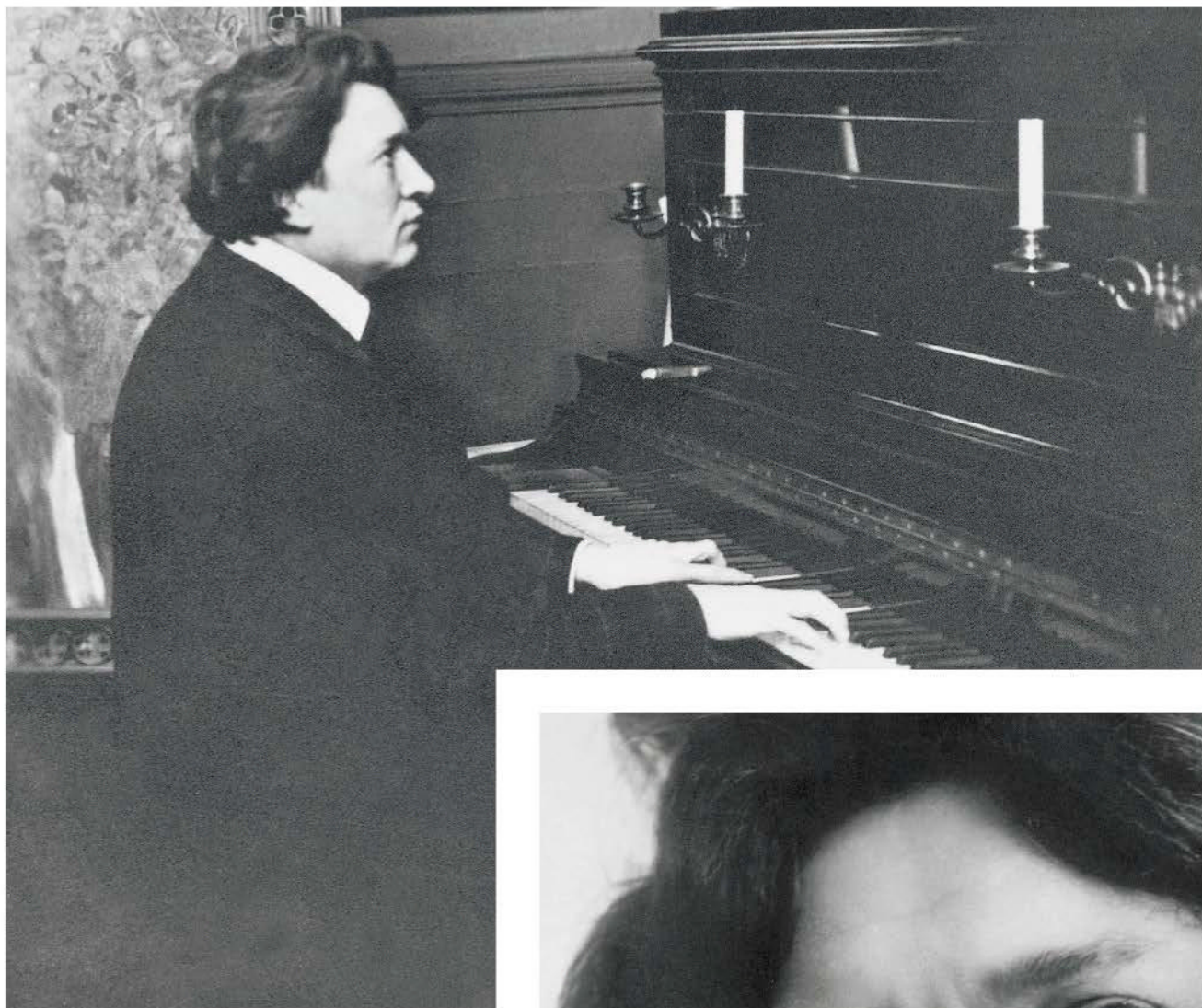
À Berlin ! Il y a tellement de grands orchestres, de grandes salles, de musiciens qui y vivent. Londres est formidable, malgré ce fichu Brexit, mais il manque une grande salle. C'était mieux dans les années 1860. Quant à Paris, j'aurais aimé y vivre au début du xx^e siècle.

Êtes-vous optimiste ou pessimiste sur l'avenir de la musique classique ?

À en juger par la réaction du public après la crise du Covid, je me dois d'être optimiste. Pendant le confinement, les gens étaient désespérés d'être privés de concerts. J'ai d'ailleurs donné un concert sans public à Wigmore Hall et les réactions (à distance) ont été extraordinaires. C'était très touchant. Par la suite, mon premier vrai concert a eu lieu dans un café devant vingt-cinq personnes. J'ai joué deux *Suites* de Bach [accès à la vidéo YouTube via le code QR ci-dessous]. Des gens sont venus à moi, en larmes. Pour leur première sortie après des semaines d'enfermement, ils ont choisi d'écouter du Bach. C'est une musique si réconfortante. L'effondrement de l'éducation musicale en Angleterre et en Amérique est un désastre, mais la musique classique, elle, ne mourra jamais. Elle est trop importante **II**



Steven Isserlis joue deux *Suites* de Bach.



AKG-IMAGES / DE AGOSTINI PICTURE



AKG-IMAGES / DE AGOSTINI PICTURE

La vie d'un artiste cosmopolite

Pianiste, compositeur, chef d'orchestre et professeur, Ferruccio Busoni (1866-1924) était partout chez lui. Opposé à tout sectarisme, sa liberté marque également son art musical.

PAR JÉRÉMIE BIGORIE



AKG-IMAGES / MONDADORI PORTFOLIO

« Ma mère était dans un cercle d'intimes une pianiste très estimée et, autant que j'en puisse juger, douée... Mon père était clarinettiste ; il traitait son instrument d'une façon particulière, soliste : tantôt comme un violoniste, tantôt comme un chanteur italien ». Le bambin joue à quatre mains avec sa mère, son premier professeur, avant que son père ne l'astreigne à un sévère régime : quatre heures de piano par jour, sans pause. Malgré les crises de larmes, Busoni lui sera éternellement reconnaissant d'avoir placé des partitions de Bach sur son pupitre. C'est dans la ville cosmopolite de Trieste – celle d'Italo Svevo et de James Joyce – que le garçon, d'une grande sensibilité, passe son enfance ; une ville italienne de langue, mais autrichienne de culture. Ferruccio devient rapidement un parfait bilingue, écrivant de manière accomplie en italien et en allemand. Mais les circonstances de sa vie, son éducation d'abord, sa carrière ensuite, le situeront principalement dans l'orbite germanique ; il parlera allemand avec son épouse, à qui il adressera une vaste et passionnante correspondance dans la langue de Goethe (que Busoni vénère). Celle-ci sera également celle de la plupart de ses écrits sur la musique et enfin celle des livrets de ses quatre opéras, même les deux de sujet italien (*Arlecchino* et *Turandot*). Stefan Zweig, dans *Le Monde d'hier*, consigne cet aveu du musicien : « *Quelle est ma patrie ? Me demanda-t-il un jour. Quand je rêve la nuit et que je m'éveille, je sais que j'ai parlé en italien dans mon rêve. Et quand, ensuite, je me mets à écrire, je pense avec des paroles allemandes* ». Ferruccio et son père voyagent à Vienne en 1875. Le jeune prodige y fait sensation. C'est grâce à l'intervention de Franz von Suppé qu'il peut faire imprimer ses premières

compositions, dont les *Cinq pièces pour piano*, op. 3, parues en 1877. Eduard Hanslick en rédige un compte-rendu enthousiaste : « *Elles révèlent le même bon sens musical qui nous réjouit dans son jeu : pas de sentimentalité trop précoce, pas de recherche de bizarrerie mais au contraire une joie naïve des sonorités, des formes pleines de vie et des agencements liés aux différentes combinaisons* ».

C'est également en la ville impériale qu'il entend et rencontre Franz Liszt. Pour Alfred Brendel, « *bien que Busoni n'ait pas été personnellement l'élève de Liszt, c'est lui qui mit le plus de zèle à maintenir vivant son héritage : il montra comment aller encore plus loin* ». Il suit surtout l'enseignement du grand pédagogue Wilhelm Mayer, à Graz. En quinze mois, il assimile un corpus d'œuvres qu'un élève normal eût assimilé en deux ans ! La famille quitte la ville de Styrie et embarque pour une vie nomade, avec Trieste comme point de chute. Busoni se produit en Italie du nord, se rend à Berlin et Leipzig. Les éditeurs ont beau s'intéresser à lui, des relations avec les compositeurs Grieg, Tchaïkovski, Delius, Mahler se tisser, le fils unique souffre de l'absence de ses parents. Busoni partage sa solitude et sa relative misère avec Lesko, un labrador noir (à qui succèdera le saint-bernard Giotto). Arrive la proposition opportune du musicologue Hugo Riemann d'enseigner au conservatoire d'Helsinki. Busoni s'y rend avec son chien, qui assiste aux leçons. Il se lie d'amitié avec Sibelius et rencontre sa future épouse Gerda Sjöstrand, fille d'un sculpteur suédois. Lui est agnostique, elle luthérienne. Anton Rubinstein le recommande pour un poste de professeur au Conservatoire de Moscou, pays où il ne se sent



pas à l'aise malgré l'amitié d'Alexandre Siloti et l'admiration qu'il voue à Dostoïevski et Tolstoï. Aussi lorsque Steinway lui propose d'enseigner à Boston en 1891 saute-t-il sur l'occasion, avant de s'établir à New York, ville moins conservatrice ; mais la nostalgie de l'Europe le gagne : il est en quête d'un centre de gravité spirituel pour s'enraciner. Il le trouve à Berlin, où le couple s'installe en 1894, conquis par l'ambiance culturelle et l'ouverture d'esprit artistique. Busoni prend conscience à cette époque de la grandeur de Liszt et décide de revoir sa technique à nouveaux frais. Sa fameuse déclaration, « *Dans la musique pour piano, Bach est l'alpha et Liszt l'Omega* », date de 1900. Concordance des temps : Weimar, la ville de Goethe, Schiller et Liszt, l'invite pour donner des masterclasses. Hostile aux rapports verticaux entre maître et élèves, Busoni joint la discussion à l'analyse. En outre, il refuse d'être payé pour du tutorat privé tant lui est étranger l'appât du gain.

DES ATTENTES IRRÉALISÉES

De 1902 à 1909 il supervise, en qualité de pianiste et de chef, une série de concerts avec le Philharmonique de Berlin. Le plus étonnant est la nature des programmes : quasi exclusivement de la musique contemporaine (dont la première allemande du *Prélude à l'après-midi d'un faune*) ! La création du *Concerto pour piano, orchestre et chœur d'hommes* (1904) clôt une première période. Busoni se met davantage

en retrait de la programmation des concerts, laissant aux différents compositeurs le soin de diriger leur propre musique. Il en profite pour voyager en Espagne avec Gerda sur les traces de Cervantes – l'une de ses grandes admirations littéraires – et ébauche son opéra *Die Brautwahl*. « *Aucune année de ma vie n'aura été aussi remplie que celle qui vient de s'écouler ; la plus riche en travail, en expériences et en réussites !* », écrit-il à Gerda le 1^{er} avril 1909 de Colorado Springs, où il se repose après une tournée en Amérique. « *Et je sens que je progresse encore* » : tel est le bilan optimiste du musicien qui conclut la liste impressionnante de ses activités de l'année passée, dont quatre tournées, la mise au propre du premier volume de l'édition Liszt, « *d'innombrables lettres* » et compositions. Il complète deux de ses plus belles œuvres, la *Fantasia nach J.S. Bach* et la *Berceuse élégiaque*, qu'il dédie respectivement à son père et à sa mère, disparus à quelques mois d'intervalle. Alors que la guerre gagne l'Italie, il prend la décision de s'installer à Zurich, en 1915. Décision contrainte, bien qu'il y trouve un asile confortable et des relations profitables. Il retourne à l'opéra avec *Arlecchino* et *Turandot*. *Arlecchino*, dont le protagoniste est un rôle parlé, se complique d'une parodie d'opéra : ce « caprice théâtral » s'ouvre par une fanfare dodécaphonique, plusieurs années avant que Schönberg n'ait mis en place ce système d'écriture. De 1910 à sa mort, Busoni sera l'un des rares compositeurs dont les recherches ne devront rien à Wagner ni à Debussy. Une simultanéité de contemplation intérieure et de brillance extérieure se rencontre souvent dans sa musique dont la gaité, pour éclatante qu'elle soit, se voit toujours relevée de je ne sais quoi d'ironie sardonique ; toute joie véritable en est absente, à l'image du dernier mouvement de la *Turandot Suite* « *In modo di marcia funebre e Finale alla Turca* ». Cela cristallise tout à la fois son *italianità* et son rejet de l'expressionnisme, qu'il perçoit comme une nouvelle forme de sentimentalisme. On sait que Schönberg a interprété son *Pierrot lunaire* dans l'appartement berlinois de Busoni. L'influence s'en ressent dans *Arlecchino* via le *Sprechgesang*, à ceci près que le rôle éponyme est ici entièrement parlé – une marque insigne d'ironie, en conformité avec le ton d'une comédie.

L'Italie et l'Allemagne lui manquent, tout comme l'importante bibliothèque qu'il n'a pu transporter dans son logement zurichois. Dans les cafés, il discute avec Stravinsky ou Joyce. Hanté par le mythe de Faust, il assiste, dubitatif, à l'émergence du mouvement dada. La mise à disposition du poste de professeur de composition à l'Académie des Arts de Berlin l'incite à rejoindre la capitale allemande. Busoni-professeur ne donne pas de ligne directrice unique à ses élèves. Au contraire, il adapte son approche artistique à chaque individualité. Il n'est que d'énoncer quelques noms pour s'en convaincre :

Bio express

1866

Naissance le 1^{er} avril à Empoli, en Italie.

1873

Donne son premier concert en public au Schiller-Verein de Trieste.

1886

Étudie à Leipzig et rencontre Delius, Mahler, Tchaïkovski, Grieg, Sinding, les éditeurs de musique Peters et Breitkopf & Härtel.

1888

Commence sa carrière de professeur à Helsinki où il y rencontre sa future femme, Gerda Sjöstrand.

1890

Enseigne à Moscou. À Saint-Petersbourg, il remporte le prix Rubinstein pour le piano et la composition.

1891

Enseigne trois ans aux États-Unis où il se produit en concert comme pianiste virtuose.

1894

S'installe à Berlin et donne des concerts comme pianiste et en chef d'orchestre. Il publie le premier volume de ses transcriptions des œuvres de Bach.

1906

Publie *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale* dénonçant le carcan de la forme et appelant à la recherche d'un nouveau langage musical.

1924

Meurt le 27 juillet à Berlin, en Allemagne, à l'âge de 58 ans, d'une maladie des reins.

Trieste, à la fin du XIX^e siècle.

Gerda Sjöstrand, femme
de Ferruccio Busoni.



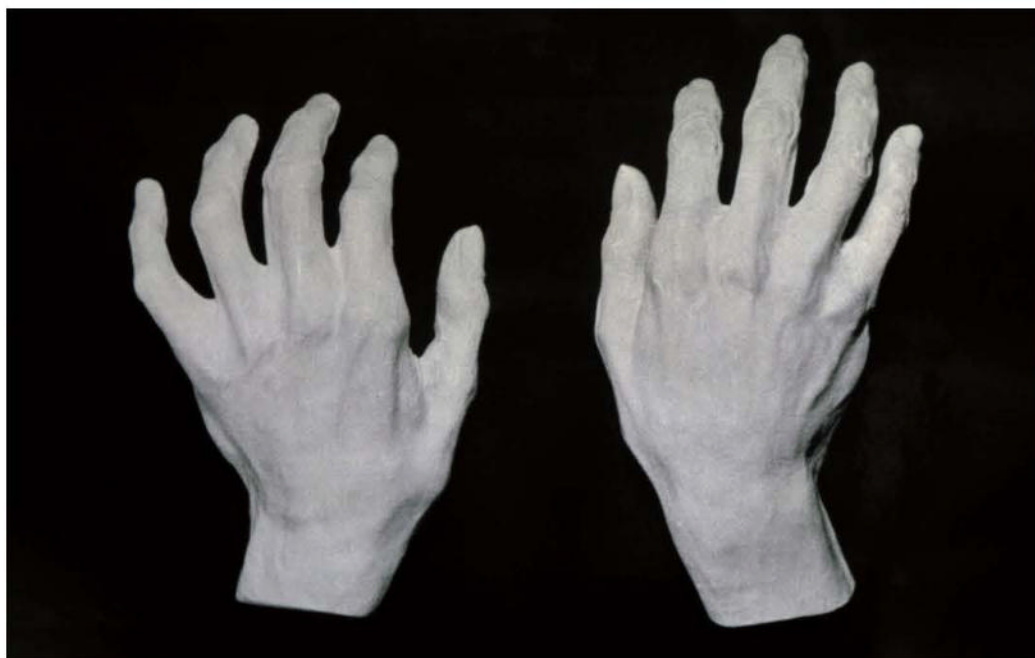
AKG-IMAGES / DE AGOSTINI PICTURE

Percy Grainger, Philipp Jarnach, Stefan Wolpe, Edgard Varèse, Kurt Weill, Arthur Lourié, Dimitri Mitropoulos, Alois Hába. Un an avant de quitter ce monde, il écrit à Jarnach : « *Les plus grands continuent à se développer jusqu'à leur mort et laissent derrière eux des attentes irréalisées* ».

PIANISTE-TRANSCRIPTEUR

Pour le mélomane, c'est d'abord Bach-Busoni. La malédiction frappa jusqu'à l'entourage : Friedrich Schnapp, l'un de ses disciples (par ailleurs responsable des captations des concerts de Furtwängler durant la Seconde Guerre mondiale puis ami de Hans Schmidt-Isserstedt) raconte que, lors d'un concert donné aux États-Unis, Gerda s'était fait demander si elle était « Mme Bach-Busoni ». On n'évolue pas à proximité du plus grand soleil de l'histoire de la musique sans y laisser des plumes. Bernard Shaw lui écrivait en 1919 : « *Vous devriez composer sous un pseudonyme. Quand je vous ai entendu jouer, je me suis dit : impossible qu'il soit compositeur ; il n'y a pas de place dans une vie pour plus d'une excellence.* » Pianiste légendaire, Busoni ne fut jamais aussi populaire que Paderewski,

Rachmaninov ou d'Albert. Le grand critique Harold C. Schonberg voyait en lui « *l'un des pianistes les plus fascinants, les plus brillants, les plus contrôlés et de grande envergure de l'histoire de la musique : un artiste avec un message brûlant et investi d'une mission, aussi éloigné d'un simple tapoteur de clavier que le moineau de l'aigle* ». Questionneur à la recherche de la vérité, Busoni appartient à la race des démiurges, pour qui l'esprit prévaut sur la lettre. Il aime, comme il le dit en 1902, débarrasser les œuvres de la « *poussière de la tradition* » : « *J'essaie de leur redonner leur jeunesse, de les présenter comme on avait dû les entendre alors qu'elles venaient tout juste d'être créées... par le compositeur* ». Là où ses précurseurs (Liszt, Tausig, Stradal, Raff) ont transcrit les œuvres pour orgue de Bach d'une manière qui cherchait à imiter le son et le style de l'orgue en termes pianistiques, Busoni, au contraire, repense les œuvres originales en les concevant pour un instrument « *imaginaire* », un instrument à la fois « *dans le temps et hors du temps* ». Comparés aux sources, ses remaniements sont parfois si libres qu'ils en deviennent de nouvelles compositions. Dans la célèbre *Toccata et fugue en ré mineur* (1900) ►►



Moulage des mains de
Ferruccio Busoni.

AKG-IMAGES / DE AGOSTINI PICTURE

par exemple, Busoni diffracte les thèmes et les harmonies de Bach par son sens de la registration, de la tessiture et des énoncés harmoniques. Le résultat n'est pas du Bach arrangé par Busoni ni Bach d'après Busoni, mais tout simplement du Bach-Busoni : la responsabilité est partagée avec égalité ; de là le trait d'union.

Pour Alfred Brendel, « *le domaine le plus spécifique de son art fut le traitement de la pédale* ». À ce sujet, Busoni précise dans son *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale* (1907) : « *Le piano-forte a un attribut qui lui est tout à fait particulier, un dispositif inimitable, une photographie du ciel, un rayon de lune – la pédale. Les effets de la pédale sont inépuisés car ils sont restés jusqu'à ce jour les souffre-douleurs d'une théorie harmonique à l'esprit étroit et insensée...* ». Busoni n'aimait pas faire des enregistrements et souffrait d'avoir à se débattre avec les limitations d'une technologie alors balbutiante, incapable de contenir la portée de sa vision (Schönberg : « *Autant essayer de mettre l'Océan Atlantique dans une bouteille de lait que d'emprisonner Busoni sur disques* ». On dispose toutefois d'un témoignage de Busoni jouant la *Polonaise n°2* de Liszt grâce à un rouleau mécanique réalisé aux environs de 1905. Son interprétation, en plaçant le romantisme lisztien dans la lumière d'un classicisme solaire, opère une sorte de médiation entre deux époques de l'histoire.

LE THÉORICIEN

Busoni a concédé avoir écrit trop de musique et publié plusieurs œuvres de manière prématurée. Le catalogue thématique de Jürgen Kindermann totalise trois cent trois numéros pour les œuvres originales et cent quinze pour les cadences, arrangements et éditions. Dans la composition, Busoni mettra longtemps à devenir le novateur qu'il demeure pour la postérité. Depuis Rameau (et avant Schönberg et Messiaen), aucun compositeur n'a exposé la théorie de sa pratique avec autant de conviction et de lucidité : en l'espace d'une mince brochure, son *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale* (dédiée au poète Rilke) énonce une kyrielle d'innovations qui allaient se faire jour pendant la première moitié du xx^e siècle : polytonalité, emploi de modes anciens, micro-intervalles et même électronique, Busoni ayant déniché en Amérique le « *dynamophone du docteur Cahill* » capable de produire des timbres inédits. Ses trois « *théories fondamentales* » – tiers de ton, jeune classicisme, transformation de l'opéra « *à partir de l'unité essentielle de la musique* » – découlent de sa devise : « *L'art musical est né libre, et la liberté est sa vocation* ». Comme le diagnostique Varèse dans un bel hommage qui nous console de l'ingratitude d'Arnold Schönberg : « *Il fut le premier, au début de ce siècle, à concevoir une nouvelle technique de l'art. Il a prévu tout ce qui devait arriver* ». Rééditée en 1916, *L'Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale* provoque

LES ESSENTIELS

« **Bach – Busoni :**
Complete Transcriptions »
— Sandro Ivo Bartoli
(piano) — BRILLIANT CLASSICS
(2 CD). 2013

À savoir la *Chaconne*, l'intégralité des grands dytiques pour orgue et des *Dix Préludes de chorals*, que le toucher sans doute plus voluptueux qu'articulé de Sandro Ivo Bartoli place dans le giron romantique.



« **Late Piano Music** »
— Marc-André Hamelin
(piano) — HYPERION (3 CD).
2011-2012

Le virtuose canadien met sa technique proverbiale au service du dernier Busoni, lequel se ressent du Liszt franciscain : poésie expérimentale, lignes épurées et quasi spectrales composent un monde pianistique unique et fascinant.



Concerto pour piano, orchestre et chœur d'hommes — Kirill Gerstein (piano), Chœur du Festival de Tanglewood, Orchestre symphonique de Boston, dir. Sakari Oramo
— MYRIOS CLASSICS. 2017

Une œuvre monumentale, épique et visionnaire, brillamment servie par Kirill Gerstein et les forces bostoniennes galvanisées par la baguette de Sakari Oramo.



Œuvres pour orchestre. Musique de chambre. Musique de piano
— Michael Faust (flûte), Ira Maria Witoschynskyj (piano), Orchestre symphonique de la Radio de Berlin, dir. Arturo Tamayo, Gerd Albrecht
— CAPRICCIO (4 CD). 1991-1995

Vendue à prix moyen, cette anthologie de pièces orchestrales, chambristes et pour piano seul fait alterner chefs-d'œuvre et raretés dans des interprétations sensibles et engagées.



Doktor Faust — Dietrich Henschel (Faust), Chœur et Orchestre de l'Opéra national de Lyon, dir. Kent Nagano — ERATO (3 CD).
1997-1998

Du testament inachevé de Busoni, Nagano est le seul à offrir les versions de Philipp Jarnach et d'Anthony Beaumont, celle-ci plus fidèle aux intentions du compositeur. L'auditeur est libre de choisir l'une ou l'autre, le chef exaltant la part italienne de la partition auprès du plus germanique Ferdinand Leitner, à connaître pour l'incarnation hors norme de Dietrich Fischer-Dieskau (Deutsche Grammophon, 1970).



une réaction polémique de Hans Pfitzner sous le titre *Le Danger futuriste*, suivi d'une passe d'armes. Busoni y clame sa fidélité inébranlable aux formes fixes et consacrées, lesquelles doivent se renouveler à partir de leur contenu plutôt que de sacrifier le contenant aux impératifs de nouvelles expériences. Car son ouverture d'esprit a ses limites : la modernité dont est porteur un Schönberg demeure trop éloignée de ses propres conceptions. La *Sonatina seconda* (1912) cristallise le point le plus extrême de l'écriture de Busoni : certes, la *terra incognita* de l'atonalisme est en vue, mais l'harmonie n'est pas si injuriée qu'une analyse tonale ne puisse s'y greffer, à la différence de la troisième pièce de l'opus 11 (1909) de Schönberg. On dispose d'une trentaine de lettres échangées entre l'Italien et le Viennois de 1903 à 1919. Avant de relativiser, dans son propre *Traité d'harmonie* (1910), les idées défendues par Busoni, Schönberg lui écrit : « Je ne crois pas au vin nouveau versé dans de vieux tonneaux ». Ah, l'intransigeance pour les autres de ceux qui n'en ont pas pour eux-mêmes ! Car l'auteur des *Variations* op. 31, sitôt gravées les nouvelles tables de la loi, ne fera pas autre chose, malgré qu'il en ait. Voyez les concertos, les quatuors, la *Sérénade* op. 24, la *Suite* op. 25... pour ne rien dire de l'émblématique première pièce sérielle de l'histoire : une valse – manière habile d'enraciner sa trouvaille dans la tradition. S'il décline l'offre de la veuve de Busoni d'achever *Doktor Faust* (il agira de même avec celle

de Berg pour *Lulu*), Schönberg acceptera la chaire de composition musicale laissée vacante à l'Académie des Arts de Berlin. Son enseignement, faut-il le dire, sera beaucoup plus directif...

BUSONI, INCLASSABLE ?

Difficile de caractériser le style de Busoni. Il ne ressemble à rien. Ou alors à trop d'autres : à l'opulence symphonique d'un Strauss, mais en plus svelte ; à la fantaisie euphorique du jeune Prokofiev, mais en plus polyphonique ; à la rigueur contrapuntique d'un Hindemith, mais en plus souple ; à la virtuosité de Liszt mais en plus intériorisée ; à l'harmonie aventureuse d'un Schönberg mais en moins radicale. Arrêtons-nous là : rien n'est irritant comme cette critique qui n'invoque les sources que pour se débarrasser d'une originalité trop encombrante. Celle-ci est d'autant plus difficile à cerner dans son œuvre testamentaire, *Docteur Faust*, que s'y fait jour un prodigieux travail de marqueterie, un gigantesque puzzle intégrant la matière de pratiquement toutes les pièces conçues durant les douze dernières années de sa vie. Harry Halbreich y décèle une « tonalité profondément altérée », qui « possède un pouvoir de transgression, voire de subversion, beaucoup plus fort qu'une atonalité pure, libérée de toute référence à l'ordre ancien ». Une « subversion » douce qui trouvera une descendance inattendue dans le courant postmoderne et ses différentes déclinaisons ①

Carnet critique

Des découvertes, des coups de cœur, des déceptions...
CLASSICA vous indique les pistes à suivre et les pièges à éviter.

LES NOTES DE CLASSICA

Exceptionnel  — Coup de cœur ★★★★★ — Excellent ★★★★ — Bon ★★★ — Moyen ★★ — Décevant ★

DE A À Z

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) ★★★★★



Menant une double carrière d'organiste et de claveciniste, Francesco Cera a été membre de l'ensemble Il Giardino Armonico et dirige maintenant l'ensemble Arte Musica spécialisé en musique italienne. Au clavier, on le connaît surtout pour ses remarquables intégrales de Rossi, Merula et Valente. Aussi, cette incursion majeure vers le répertoire de Bach ne manque pas de surprendre. Sur un clavecin d'école française au timbre solide et au jeu de quatre pieds plutôt affirmé, Cera propose des préludes très incarnés et creuse particulièrement les courbes expressives des fugues. Explorant avec une maîtrise consommée le riche catalogue des formes, le musicien prend le temps d'installer les caractères, développant avec soin la vocalité du *mi* bémol majeur,

chantant sans hâte les arpèges résonnants du *fa* majeur (Premier Livre). Chez le claveciniste, les fugues de style archaïque sont plus émouvantes qu'austères (*fa* dièse mineur, *si* bémol mineur, Premier Livre) et les tempos relativement modérés permettent en général un bel épanouissement mélodique. Si une articulation sommaire prive malheureusement le clavecin d'une partie de ses ressources dans les tempos modérés (*do* mineur, Second Livre), le discours convainc par la rigueur de la construction et sa tranquille éloquence. En résumé, une proposition musicale pertinente légèrement ternie par une palette de couleurs passablement monochrome. PHILIPPE RAMIN

Le Clavier bien tempéré — Francesco Cera (clavecin) — DYNAMIC 7997.04 (4 CD) 2022, 4 H 25 MIN



CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788) ★★★★★

Carl Philipp Emanuel Bach termina son *Magnificat* à Potsdam en août 1759 et le dirigea au début de l'année 1750 à Leipzig, dans l'espoir de succéder à son père à l'église Saint-Thomas. Il reprit l'ouvrage à Hambourg en 1779 et 1786, et ajouta deux cors, trois trompettes et des timbales. Cette version fait l'objet du présent enregistrement, comme toujours ou presque. Mais le chœur « Et misericordias » existe lui aussi en deux versions : est utilisée ici, et, sauf erreur, pour la première fois, la version de Hambourg, la plus courte. La version de Potsdam, habituellement choisie, figure en annexe, après le « Sicut erat » terminal. Suit une cantate de Noël de 1775, donc hambourgeoise, en neuf morceaux comme le *Magnificat* mais deux fois moins étendue, et déjà enregistrée une fois par Hermann Max et la Rheinische Kantorei (Capriccio, 1987), en une version respirant

davantage l'église. En fin de programme, un chœur composé en 1770 – en douze heures ! – pour célébrer le séjour à Hambourg du prince héritier de Suède, futur roi Gustave III. Au total, on a là une réalisation des plus recommandables, et on apprécie notamment la façon dont, dans le *Magnificat*, le vaste et savant chœur final se projette en avant. On n'oublie pas pour autant la version de Hans-Christoph Rademann (Accentus, 2020), en particulier pour ses solistes, ni celle de Fritz Naf (Carus, 2008), la seule entièrement « Potsdam ». MARC VIGNAL

Magnificat Wq. 215. Chœur « Et misericordias ». Auf, schicke dich Wq. 249. Spiega, Hammonia fortunata Wq. 216 — Solistes, Kölner Akademie, dir. Michael Alexander Willens — CPO 555 349-2 2022-2023, 1 H 10 MIN



AMY BEACH (1867-1944) ★★★★★

Dans le paysage musical de l'Amérique occidentale, la compositrice Amy Beach occupe une place à part. Elle fut en effet l'une des premières à ne pas avoir été formée en Europe, sa famille s'opposant à des études à l'étranger. Très largement autodidacte, elle apprit en traduisant des ouvrages comme le *Traité d'orchestration* de Berlioz et surtout en copiant, disséquant et mémorisant des partitions... européennes ! Toutefois, la distance géographique ainsi qu'une naïveté bien américaine lui permettent de s'affranchir des procédés académiques acquis de cette manière. Conservatrice mais foncièrement libre, Beach offre ainsi une voix singulière, excellemment illustrée par Martina Frezzotti qui propose une très belle sélection des nombreuses œuvres pour piano. La pianiste

italienne rend pleinement justice à l'invention mélodique profuse de Beach, comme dans *Dreaming*, et au style impressionniste de pièces comme cet *Oiseau-mouche* délicatement tressé. Mais elle trouve également le souffle de compositions plus substantielles. Les pittoresques *Variations sur des thèmes des Balkans* témoignent des capacités supérieures de la compositrice à développer avec éloquence depuis les matériaux les plus divers, tandis que le *Prélude et fugue* op. 81 basé sur les lettres du nom de son auteure sonne comme un irrésistible chef-d'œuvre contrapuntique. THOMAS DESCHAMPS

Musique pour piano — Martina Frezzotti (piano) — PIANO CLASSICS PCL10277 2023, 1 H 05 MIN



MEL BONIS (1858-1937) ★★★★★

C'est à l'intégrale des compositions pianistiques de Mel Bonis, qui comprend environ cent cinquante numéros, que s'attaque Mengyiyi Chen dans ce premier volume. Depuis quelques années, la musique pour piano de la compositrice n'est plus tout à fait inconnue. Ici, on perçoit mieux la diversité de cette production. Tout n'y est pas de premier ordre. Certains morceaux, bien faits d'ailleurs, appartiennent à l'aimable musique de salon, un peu romantique, ou constituent de jolis menus bibelots comme les *Cinq Petites Pièces*, les *Cinq Pièces musicales*, la *Romance sans paroles*, forcément un peu mendelssohnienne, ou la charmante *Escarpolette*. Mais il ne serait pas indigne de comparer les *Scènes enfantines* avec *En vacances*

de Séverac. La *Barcarolle* op. 71 ou la *Mazurka* op. 26 sont d'un romantisme tardif et de bon aloi. Surtout, les extraits des *Femmes de légende*, que l'on connaissait déjà, montrent une originalité harmonique et une hauteur d'inspiration qui dépassent les musiques mondaines. Toutes ces pièces, même les plus menues, sont d'un grand agrément et ont trouvé en Mengyiyi Chen une interprète attentive, jamais scolaire mais toujours soucieuse d'un phrasé délié et d'un style propre et net. À suivre...

JACQUES BONNAURE

Intégrale de la musique pour piano seul (vol. 1) — Mengyiyi Chen (piano) — TOCCATA CLASSICS TOCC 0361 2021-2023. 1H 17 MIN



JOHANNES BRAHMS (1833-1897) ★★★★★

C'est une bien belle entrée en scène que nous offre le Quatuor Agate avec ce premier disque. Audacieuse car le répertoire est exigeant et la concurrence de très haut niveau, elle s'avère réussie car le ton est juste, alliant un geste romantique généreux à une saine ardeur, sans violence déplacée, le tout servi par une prise de son lumineuse. Dès les premières mesures du *Quatuor n°1 en ut mineur*, le jeune quatuor français y démontre non seulement sa maîtrise et sa cohérence (*Allegro*), mais aussi un goût sûr, des phrasés onctueux et richement timbrés. Les élans sont vifs, les attaques franches mais jamais brutales, au service d'un propos souvent palpitant (*Allegretto*) aussi solidement construit que sincèrement habité (*Adagio*). Dans le *Quatuor n°2 en la mineur*, la sensibilité à fleur de peau des Agate sait

garder un brin de pudeur (*Andante*), cultiver le mystère (*Quasi minuetto*), mais aussi laisser éclater une saine ivresse (finale). Sous leurs doigts, l'opus 67 rayonne de bonheur. Par des lignes voluptueuses, une liberté mesurée et un goût prononcé pour la vocalité (*Andante*), les quatre musiciens vous guident au travers d'un rêve qui semble être le leur, en se gardant de toute surenchère (*Agitato*), tout en faisant preuve d'une belle imagination poétique dans les variations du finale. Leur propre arrangement de la *Romance* extraite des pièces pour piano de l'opus 118 conclut le programme de façon originale.

JEAN-MICHEL MOLKHOUE

Les 3 Quatuors à cordes — Quatuor Agate — APPASSIONATO, LE LABEL APP003 (2 CD) 2023. 1H 51 MIN



JOHANNES BRAHMS (1833-1897) ★★★★★

C'est la rencontre avec Richard Mühlfeld qui donna à Brahms l'idée de composer pour la clarinette, outre un trio, les deux *Sonates* et le *Quintette* réunis ici, mais sous une forme inhabituelle. Brahms arrangea pour violon et piano les deux *Sonates* de l'opus 120 et, bien qu'elles ne livrent pas tout à fait les couleurs automnales originales, mieux rendues à l'alto, leur densité poétique demeure envoûtante quelle que soit la tessiture. Anke Dill et Florian Wiek en livrent ici une vision profondément mûrie, qui séduit de bout en bout par sa clarté, comme par sa cohérence ou sa maîtrise. À la pureté d'intonation et aux timbres suaves du violon, répond un clavier riche mais jamais trop dominant, les deux interprètes offrant dans chaque mouvement un dialogue aussi inspiré qu'équilibré. C'est au brillant violoniste, compositeur et arrangeur Paul Klengel (1854-1935) que l'on doit

la transcription pour violon et piano du *Quintette* opus 115. Très rarement jouée, elle en surprendra plus d'un, tant l'arrangement réorganise radicalement les voix par rapport à la version originale. Une fois la surprise passée, force est de constater que la capacité de séduction mélodique n'est guère altérée et l'on salue au passage l'habileté de l'arrangeur à répartir entre les deux instruments thèmes et contre-chants originellement dévolus à la clarinette et au quatuor. Ici encore le duo allemand relève le périlleux défi de cette intéressante curiosité avec intégrité, cohésion et profondeur.

JEAN-MICHEL MOLKHOUE

«Soirée mit Brahms». Sonates op. 120 n°1 et 2. Quintette op. 115 (arr. Klengel) — Anke Dill (violon), Florian Wiek (piano) — HÄNSSLER CLASSICS CD HC 22064 (2 CD) 2022. 1H 21 MIN



JOHANNES BRAHMS (1833-1897) ★★★★★

Brahms n'était certes pas tzigane mais cette musique si répandue dans l'Empire austro-hongrois affleure bel et bien dans le catalogue de ce Viennois d'adoption, avec les célèbres *Danses hongroises* mais aussi plusieurs pages chorales. Le projet de ce disque est de «créer un discours musical continu, à la recherche d'une fusion entre les différentes musiques et esthétiques». Le pari est tenu grâce à un programme ingénieux et à la collaboration de musiciens passionnés, plus bohémiens que nature même si tous sont... bretons. À la tête d'une formation qui a compté parmi ses chanteurs Sabine Devieille ou Cyrille Dubois, pour ne citer que les plus célèbres, Gildas Pungier a réalisé les arrangements (superbes) de quelques airs populaires

et d'une quinzaine de pièces extraites des *Deutsche Volkslieder* WoO 33, *Gesänge* op. 43, *Liebeslieder Walzer* op. 52, *Quartette* op. 64 et op. 92, *Zigeunerlieder* op. 103 et op. 112. Le chœur et sa pianiste partagent leurs lectures chaleureuses et sincères avec l'épatant Trio Bankal (accordéon chromatique, contrebasse et clarinette). Celui-ci assure en outre les arrangements et l'exécution des airs traditionnels qui entrecoupent la succession des pièces de Brahms. Entre balancement exalté et nostalgie immémoriale, ce disque de demi-caractère nous procure un bonheur bien entier.

GÉRARD BELVIRE

«Le Tzigane» — Trio Bankal, Colette Diard (piano), Chœur de chambre Mélisme(s), dir. Gildas Pungier — AD VITAM RECORDS AV230915D 2022. 1H 07 MIN



JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Le lecteur ne sera pas surpris de nous voir regretter une nouvelle fois le peu d'originalité de productions trop tournées vers

les incontournables du répertoire et vers Brahms, voire Schumann, pour la clarinette. D'Allemagne nous parvient cependant une version à retenir par son degré d'immersion dans la profondeur du discours brahmien, la finesse de sa réalisation, ses arômes subtils et le caractère exceptionnel de sa prise de son, d'un naturel et d'une fidélité peu communs. Clarinettiste de l'orchestre de la SWR à Stuttgart, Sebastian Manz et son compatriote pianiste Herbert Schuch, riche d'une belle discographie (Oehms, Avi, Naïve, Sony), associent aux deux célèbres Sonates de Brahms les non moins célèbres *Fantasiestücke* de Schumann. S'y ajoutent les pièces homonymes de son ami le compositeur danois Niels Gade (1817-1890), qui comptent depuis leur parution parmi les piliers du répertoire.

Le clarinettiste autrichien Pierre Pichler et le pianiste nord-américain Albert Franz offrent une interprétation plus fraîche et emportée mais moins profonde de Brahms et Schumann. Et leur *Grand Duo* de Weber ne saurait égaler l'enregistrement d'Andreas Ottensamer

et Yuja Wang (Deutsche Grammophon, 2018, **CHOC, CLASSICA** n° 215). Les *Quatre Pièces* d'Alban Berg rappellent son génie instrumental et son intérêt pour la clarinette, tandis que les *Cinq Pièces* d'Alfred Prinz (1930-2014), mordantes et enjouées, représentent une découverte. Leur auteur fut le fameux clarinettiste solo de l'Orchestre philharmonique de Vienne (il enregistra notamment Mozart, Brahms, Schmidt) et encouragea Pierre Pichler qui partage aujourd'hui son temps entre la clarinette et la direction d'orchestre.

PASCAL GRESSET

★★★★★ *Sonates pour clarinette op. 120 n°1 et 2. Gade: Fantasiestücke op. 43. Schumann: Fantasiestücke op. 73* — Sebastian Manz (clarinette), Herbert Schuch (piano) — BERLIN CLASSICS 0302655BC 2021. 1H 06 MIN

★★★★★ «Sonus». *Sonate op. 120 n°2. Schumann: Fantasiestücke op. 73. Prinz: Cinq Pièces op. 93. Weber: Grand Duo concertant. Alban Berg: Quatre Pièces op. 5* — Pierre Pichler (clarinette), Albert Franz (piano) — GRAMOLA 99293 2022. 1H 04 MIN



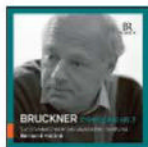
ANTON BRUCKNER (1824-1896) ★★★★★

Pour le troisième volet de son intégrale avec l'Orchestre du Gürzenich de Cologne, après les *Symphonies* n° 4 et 7, François-Xavier Roth choisit à nouveau la mouture initiale de la *Symphonie* n° 3, celle, grosso modo, que Bruckner emporta à Bayreuth en 1873. Truffée de citations wagnériennes qui disparaîtront presque toutes dans les révisions successives de 1877 et 1889, la *Troisième* n'a alors jamais autant mérité son surnom de *Wagner-Symphonie*. Deux extrêmes s'affrontent dans l'interprétation de cette version primitive. Tintner (Naxos, 1998) assume un Bruckner au souffle infini avec un premier mouvement qui dépasse la demi-heure et une durée totale d'une heure et dix-huit minutes, quand Dausgaard (Bis, 2019) file tête dans le guidon, en cinquante-six minutes, pour éviter tout tunnel. Roth, en seulement trois minutes de plus que le chef danois, soigne la grande ligne sans sacrifier les détails.

Avec un admirable travail sur la consonance des cuivres et une pureté instrumentale presque ascétique – les cordes, quasi sans vibrato –, il nimbe l'œuvre d'un léger voile qui en adoucit les contours tout en conservant une intense vie rythmique. Sans oublier de rendre moins gauche une orchestration proche de la pratique de l'orgue – les octaves décalées façon main gauche-main droite souvent très pataudes dans le finale. Rarement la problématique version 1873 aura donné un tel sentiment de cohésion, même si l'*Adagio* souffre d'un climat plus bruyant que majestueux.

YANNICK MILLON

Symphonie n° 3 — Orchestre du Gürzenich de Cologne, dir. François-Xavier Roth — MYRIOS CLASSICS MYR033 2022. 1H 02 MIN



ANTON BRUCKNER (1824-1896) ★★★★★

Le 30 août 2019, Bernard Haitink entamait son dernier tour de piste (Salzbourg, Londres, Lucerne) avant de quitter le podium avec la *Symphonie* n° 7. Un événement édité depuis au CD par le Philharmonique de Vienne (Special Annual Edition 2020) et en vidéo par C Major. Le DVD, salué par un **CHOC**, s'ajoutait alors aux deux enregistrements studio du chef néerlandais (Amsterdam, Philips, 1966 et 1978), et aux concerts moins essentiels de Chicago (CSO, 2007) et de la Radio néerlandaise (Challenge, 2019). Les rejoint cette bande inédite de la Radio bavaroise réunissant deux concerts de novembre 1981 à la Herkulessaal de Munich, puisée dans les mêmes archives que la *Symphonie* n° 8 de 1993 récemment récompensée par un **CHOC (CLASSICA** n° 259). À un niveau moins stratosphérique, la nouvelle *Septième* n'en est pas moins d'un grand naturel et d'une belle fluidité. Son premier

mouvement, sans trace de pesanteur, bénéficie d'un climat radieux, proche de la *Symphonie «Romantique»*, qui ne s'attarde guère sur les assombrissements ponctuels du ciel brucknérien. Mais le grand crescendo final de l'*Allegro moderato* initial, couronné par un dernier accord qui claque à la timbale, n'a pas le souffle cosmique de l'ultime version de Salzbourg. Ici ou là, dans le mouvement lent notamment, l'orchestre munichois fait en outre entendre des vents un peu verts et poussés – la clarinette surtout –, plus terriens que célestes.

YANNICK MILLON

Symphonie n° 7 — Orchestre de la Radio bavaroise, dir. Bernard Haitink — BR KLASSIK 900218 1981. 1H 04 MIN

FERRUCCIO BUSONI (1866-1924) ★★★★★



Dévoiler l'intégralité des œuvres pour piano à deux mains de Busoni inspirées par Bach : tel est le projet ambitieux de ce coffret de quatre disques. On y trouvera transcriptions, arrangements et pièces « contrapuntiques » inscrites dans le sillage de Bach, au premier rang desquelles la monumentale *Fantasia contrappuntistica*. Il fallait toutefois opérer des choix parmi les différentes options et ossia : Chiara Bertoglio dit avoir opté systématiquement pour « la voie la plus éloignée de l'original de Bach, de manière à mettre en valeur les réalisations les plus extrêmes de Busoni ». Les doublures et autres procédés de registration inspirés par l'orgue laissent place, dans l'édition des *Variations Goldberg*, à un *Quodlibet* en tout point original. La créativité de Busoni vis-à-vis de son modèle se retrouve dans l'interprétation charismatique de la pianiste italienne, dont les lectures pourront parfois irriter dans les œuvres les plus célèbres (a-t-on jamais entendu semblable rubato dans *Ich ruf zu dir?*) où nous avons d'autres références. Mais la force de conviction emporte l'adhésion. En revanche, les captations disparates sont rarement optimales. Quant aux instruments choisis (Luigi Borgato, Steingraber, Bösendorfer, Yamaha...), souvent inégaux, ils restent affaire de goût.

JÉRÉMIE BIGORIE

« Bach & Italie vol. 6 ». Transcriptions, arrangements, et œuvres contrapuntiques pour piano — Chiara Bertoglio (piano)
— DA VINCI CLASSICS C00784 (4 CD) 2020-2023. 4 H 56 MIN

JOHN CAGE (1912-1992) ★★★★★



Après les trios pour cor, violon et piano de Brahms et de Ligeti, voici, en premier enregistrement mondial, celui de Cage pour cette formation insolite. Œuvre ouverte composée de dix-sept parties dont le titre est à compléter avec le nombre d'interprètes impliqués, *Music for*, ici *Music for three*, est du pur John Cage aléatoire, avec des notes tenues et des silences, des séquences micro-tonales dont les hauteurs sont notées proportionnellement, dont les sons ont des timbres, des durées et des dynamiques variables. Pour la première fois jouée pour cor, violon et piano, mais avec aussi une plage pour chacun des trois instruments seuls, cette pièce combinatoire, avec ici des versions alternatives, développe une poétique des limbes et du blafard par des étirements sonores se projetant dans le vide et son écho. Le corniste Přemysl Vojta, la violoniste Ye Wu et la pianiste Florence Millet tissent une belle cohésion tout en interaction pour déployer cette verticale du vide, soit un art radical du zen où ne subsiste plus grand-chose si ce n'est quelques agrégats et grappes de sonorités formant un univers en perpétuelle entropie. « Écrire sur l'eau », comme le proclamait John Cage, semble être l'horizon de ces lignes qui se perdent dans l'abîme, évacuant tout dessein mental d'un compositeur démiurge pour s'en remettre aux conjonctions fortuites du hasard d'un moment, avec des interprètes ici très ardents.

ROMARIC GERGORIN

Music for three — Přemysl Vojta (cor), Ye Wu (violon), Florence Millet (piano) — WDR 8553532 2022. 1 H 03 MIN

SABINE DEVIEILHE MATHIEU PORDOY MOZART R. STRAUSS LIEDER

MOZART R. STRAUSS LIEDER
SABINE DEVIEILHE MATHIEU PORDOY



PARUTION EN CD DIGIPACK & DIGITAL LE 29/03

CONCERT DE SORTIE
SALLE GAVEAU, PARIS LE 24 AVRIL

SIMON RATTLE BERLINER PHILHARMONIKER The Berlin Years 1994-2012

COFFRET 45 CD
+ LIVRET



PARUTION LE 5/04

DISPONIBLES EN
HAUTE DÉFINITION
SUR

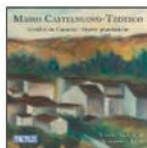
qobuz
REDISCOVER MUSIC



ABONNEZ-VOUS
À NOTRE
NEWSLETTER



warnerclassics.com/fr



MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO (1895-1968) ★★★★★

Élève de Pizzetti et de Casella, chassé d'Italie par les lois antisémites de Mussolini, réfugié à Hollywood où il se consacra avant tout à la musique de film, Mario Castelnuovo-Tedesco mériterait sans aucun doute d'être mieux connu hors de son pays natal. Le label Tactus propose un double CD d'œuvres pour piano et de mélodies (soigneusement séparées en deux blocs, alors qu'il n'aurait peut-être pas été désagréable d'alterner), composées entre 1914 et 1928. Toute cette musique reflète une solide connaissance de ce qui se produisait alors en France : l'influence de Debussy est manifeste, mais aussi celle d'Erik Satie pour la concision de certaines mélodies, ou de Ravel, clairement, pour le brio pianistique, avec parfois des réminiscences

presque pucciniennes dans les contours caressants de certains chants. La mezzo-soprano Valentina Vanini possède les ressources expressives nécessaires pour servir un programme copieux, sur des textes signés Dante, Leopardi ou d'Annunzio, entre autres ; son timbre opulent, qui coexiste avec une diction soignée, se déploie librement vers les deux extrêmes de la tessiture. Au clavier, Giuseppina Coni montre qu'elle n'est pas seulement accompagnatrice, avec une belle virtuosité et une sensibilité tout aussi indispensable.

LAURENT BURY

Mélodies et œuvres pour piano — Valentina Vanini (mezzo-soprano), Giuseppina Coni (piano) — TACTUS TC 890390 (2 CD) 2023. 2 H 32 MIN



ERNEST CHAUSSON (1855-1899) ★★★★★

Chausson a conquis l'immortalité grâce à une poignée de chefs-d'œuvre : *Poème de l'amour et de la mer*, *Symphonie*, *Concert*, *Le Roi Arthus*, *Poème pour violon et orchestre*, *Chanson perpétuelle*... Si l'on écoute volontiers ses autres pièces profanes, on ignore généralement sa musique sacrée où l'orgue tient une place essentielle. Destinés à l'instrument soliste, cinq répons et trois antennes – que prolongent les trois *Autres antennes brèves pour le Magnificat* – forment les *Vêpres du Commun des Saints* op. 31, achevées en 1897. Malgré l'élégance de son langage harmonique, son habileté contrapuntique ou encore son invention rythmique, Chausson ne peut prétendre rivaliser avec son maître César Franck ni avec d'autres spécialistes de l'instrument à tuyaux. Les cinq pièces extraites de la musique de scène pour

La Légende de Sainte-Cécile ne sont qu'un arrangement pour orgue signé René Vierne. Avec la contribution de solistes vocaux et instrumentaux, les motets de 1879-1891 (op. 6, 12 et 16) constituent le versant vocal de ce panorama, installant une atmosphère recueillie, dépouillée où se mêlent des échos étrangement sensuels de Fauré et de Massenet. L'interprétation des musiciens polonais comme la justesse des chanteurs sont en tous points irréprochables. Un répertoire secondaire mais un disque vraiment utile.

GÉRARD BELVIRE

«Organ and Choral Works» — Stanisław Maryjewski (orgue), solistes, Chœur académique de l'Université de Lublin, dir. Elżbieta Krjemifiska — ACTE PRÉALABLE APO056 2021 ET 2022. 1 H 16 MIN



MANUEL DE FALLA (1876-1946) ★★★★★

Le précédent disque Falla de Pablo Heras-Casado m'avait laissé perplexe. Tant de vigueur et de virtuosité me paraissaient défendre dans *L'Amour sorcier* et *Le Tricorne* un propos plus analytique qu'humainement incarné. C'est à nouveau ce que j'entends ici, avec une nuance : le programme sied mieux à cette approche. Dans *Les Tréteaux de Maître Pierre* ou le *Concerto pour clavecin et cinq instruments*, le dessin à la pointe sèche du chef andalou souligne les contrastes anguleux comme le hiératisme souhaités par Falla. Chanteurs et solistes sont irréprochables, Benjamin Alard en tête qui joue le grand Pleyel légué à la Fondation Manuel de Falla par Rafael Puyana, élève de la dédicataire Wanda Landowska et lui-même grand interprète du *Concerto*. Mais la finition impeccable et la découpe

rythmique au scalpel évoquent la beauté d'une forêt de sapins : au microscope, il ne demeure qu'une infinité d'aiguilles... Les tempos véloces plaqués sur une articulation assez rigide propulsent la *Suite de Pulcinella* sans que la nature parodique ni le sourire en coin de la partition ne soient éclairés. La valeur absolue de ce disque est incontestable, mais pour ne citer qu'un seul concurrent dans les trois ouvrages, écoutez chez le même éditeur un Josep Pons tellement plus charnel.

GÉRARD BELVIRE

Les Tréteaux de Maître Pierre. Concerto pour clavecin. Stravinsky: Pulcinella (Suite) — Solistes vocaux, Benjamin Alard (clavecin), Orchestre de chambre Mahler, dir. Pablo Heras-Casado — HARMONIA MUNDI HMM 902653 2023. 1 H 02 MIN



GEORG FRIEDRICH HAENDEL (1685-1759) ★★★★★

Phrasés monocordes, tempos uniformes, clavecin envahissant : Jonathan Cohen nous a habitués à mieux. Trop dans l'entre-deux, sa direction peine à s'imposer auprès du décané William Christie (Erato, 2000), du solennel Paul McCreesh (Archiv, 2000) et du cursif Maxim Emelyanychev (Erato, 2021), dont le volontarisme théâtralise l'un des oratorios les plus souvent mis en scène de Haendel. Le chœur, bien intégré au tissu instrumental, rattrape le coup, moins chambriste qu'il Pomo d'Oro mais plus intime que le Gabrieli Consort. Plateau majuscule : que la coulée vocale de Louise Alder accroche l'oreille ! On fond face à la qualité du timbre que n'altère pas le soin accordé à l'articulation. L'opulent mezzo d'Anna Stéphany, malgré un vibrato parfois mal maîtrisé, rend justice au sublime « As with rosy steps »

en vertu d'un legato suavement ourlé. On frémit devant le Valens persuasif d'Adam Plachetka et on rend les armes aux pieds du Didymus bouleversant de Tim Mead qui, du contre-ténor anglais, possède la grâce délestée de son dispensable corollaire nommé préciosité. Grain de voix tendre mais capable de tensions soudaines, Stuart Jackson suffirait à hisser Septimius au rang du plus beau rôle haendélien pour ténor.

JÉRÉMIE BIGORIE

Theodora — Louise Alder (Theodora), Tim Mead (Didymus), Anna Stéphany (Irene), Stuart Jackson (Septimius), Adam Plachetka (Valens), Arcangelo, dir. Jonathan Cohen — ALPHA CLASSICS 1025 (3 CD) 2023. 2 H 57 MIN



HANS WERNER HENZE (1926-2012) ★★★★★

Amoureux du baroque et du classicisme, Henze revisita maintes partitions auxquelles il ajouta de nouvelles harmonies et parures orchestrales.

Cet album reprend trois d'entre elles, dont le virtuose *Il Vitalino raddoppiato*, créé par Gidon Kremer en 1978 à Salzbourg. L'adjectif « raddoppiato » (« doublé ») renvoie à la fois au style du double et au fait que la célèbre *Chaconne* de Vitali (surnommé « Il Vitalino ») se voit substantiellement rallongée par les variations que Henze incorpore à l'original. Au reste avec ses trente-deux minutes, la présente version en compte cinq de plus que celle du vibrant Peter Sheppard Skærved avec Longbow (Naxos, 2013), dont le jeu expressionniste et généreux en *portamento* creusait ce hiatus

historique inhérent à l'œuvre. Anna Tifu ne démerite pas, même si son approche plus classique paraîtra en regard plus académique. *I Sentimenti di C.P.E. Bach* bénéficiait déjà d'une version (mal éditée par Polymnie, 2004) d'Arie van Beek et l'Orchestre de chambre d'Auvergne, avec Philippe Bernold (flûte) et Xavier de Maistre (harpe). Les musiciens de Vénétie réunis autour de Marco Angius accentuent la part apollinienne du « Bach de Hambourg ». L'arrangement des *Trois Sonates pour orgue* de Mozart complète ce programme. JÉRÉMIE BIGORIE

« Réinventions » — Anna Tifu (violin), Mario Caroli (flûte), Emanuela Battigelli (harpe), Orchestre de Padoue et de la Vénétie, dir. Marco Angius — BRILLIANT CLASSICS 97077 2022. 57 MIN



ÉLISABETH JACQUET DE LA GUERRE (1665-1729) ★★★★★

Unique opéra d'Élisabeth Jacquet de La Guerre, *Céphale et Procris* est également la première tragédie lyrique donnée par une femme à l'Académie royale de musique. En dépit d'un style respectueux de celui

de Lully, d'un mélange des genres où se côtoient amours tragiques et comiques, l'œuvre ne séduira pas le public parisien et tombera dans l'oubli. À la tête de son ensemble A Nocte Temporis, Reinoud Van Mechelen donne de l'ouvrage une vue d'ensemble bien construite depuis l'excellente ouverture jusqu'aux extraordinaires scènes des enfers, malgré un prologue qui se cherche en faisant entendre un mélange de prononciation moderne et ancienne et une Flore à la diction très floue. L'épisode est vite oublié grâce aux voix masculines graves de Lisandro Abadie, Laurent Bourdeaux et Samuel Namotte, qui dominent aisément la distribution par leur engagement remarquable, et grâce à un chœur de Namur au niveau toujours remarquable.

Le reste de la troupe trouve des solutions diverses pour concilier style et expressivité. Ainsi Deborah Cachet donne une direction supérieure à son air « Lieux écartés, paisible solitude » et incarne une héroïne émouvante. Reinoud Van Mechelen fait valoir un timbre toujours séduisant et une intelligence du texte hélas formatée par les tics d'interprétation. Gwendoline Blondeel convainc dans trois rôles raisonnablement caractérisés mais il faudra attendre l'Aurore d'Ema Nikolovska pour des prises de risques et une variété de couleurs dignes de l'originalité de l'ouvrage. Prise de son remarquable. PHILIPPE RAMIN

Céphale et Procris — Reinoud Van Mechelen (Céphale et dir.), Deborah Cachet (Procris), Ema Nikolovska (l'Aurore), Lore Binon (Flore, Dorine), Gwendoline Blondeel (Iphis, la prêtresse, nymphe), Lisandro Abadie (Borée, Pan), Chœur de chambre de Namur, A Nocte Temporis — CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES CVS 119 (2 CD) 2023. 2H 27 MIN

Félicités musicales

Ces quarante disques consacrés à Felix Mendelssohn permettent à Warner Classics de valoriser son catalogue à travers certains enregistrements jusque-là jamais réédités en CD, comme l'œuvre pour orgue de belle facture de Marie-Claire Alain ou l'anthologie pianistique du bien oublié David Adni, plus à son aise dans le cantabile des *Romances sans paroles* que dans la polyphonie des *Préludes et fugues*. Il appartient à Samson François (*Rondo capriccioso*, 1961) et à Emmanuel Pahud et Éric Le Sage (*Sonate en fa majeur*, 2022) de baliser chronologiquement le parcours. Au chapitre des références, on compte l'intégrale des symphonies pour cordes par le Concerto Köln et un large florilège de lieder que chapeautent Dietrich Fischer-Dieskau avec Wolfgang Sawalisch et Barbara Bonney avec Geoffrey Parsons. Certains choix surprennent, comme l'absence du récital de la jeune Nathalie Stutzmann (avec Dalton Baldwin, Erato) et la priorité accordée aux enregistrements les plus récents, quitte à verser dans le disparate.

Exhaustive, la musique de chambre mêle à plaisir les talents et les générations : Quatuors Berg, Artemis, Cherubini et Arod. On fêtera les pépites venues de Lugano, tels

le tandem Martha Argerich et Cristina Marton dans des transcriptions du *Songe d'une nuit d'été* ou Khatia Buniatishvili, très bien entourée dans le rare *Sextuor* op. 110. Pourquoi n'avoir pas jumelé le superbe *Paulus* avec l'*Elias* du même Rafael Frühbeck de Burgos ? Andreas Schmidt manque de charisme et James Conlon de poigne dans *Elias*. Si l'on trouvera au catalogue plus gouleyant et mieux articulé que Kurt Masur et son Gewandhaus de Leipzig dans les cinq symphonies (la seconde intégrale du chef) et *La Première Nuit de Walpurgis*, la ferveur de Michel Corboz dans le corpus choral et la série d'œuvres concertantes, où Cyprien Katsaris côtoie Itzhak Perlman et Maxim Vengerov, demeurent hautement recommandables. JÉRÉMIE BIGORIE

★★★★★ « Mendelssohn. The Great Edition » — WARNER CLASSICS 505419774133 (40 CD). 1961-2022



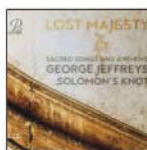


ÉMILE JAKES-DALCROZE (1865-1950) ★★★★★

Jaques-Dalcroze est plus connu pour ses méthodes pédagogiques innovantes, qui ont renouvelé l'enseignement de la musique mais aussi de la danse, que pour ses compositions. Pourtant, ce Suisse formé à Vienne et à Paris a laissé un œuvre intéressant que l'on redécouvre peu à peu. Ses vingt-quatre lieder, tous composés au début des années 1890 puis peu avant la Grande Guerre, sont pour la plupart dédiés à son épouse et enregistrés ici pour la première fois. Ils attestent une ascendance franchement germanique, par les textes, tous en allemand, mais aussi l'inspiration populaire, le romantisme tour à tour naïf, sentimental ou fantastique. On notera la présence de lieder sur des poèmes de Mörike, le poète favori de Hugo Wolf, et aussi, comme chez Mahler, d'emprunts au recueil

populaire *Des Knaben Wunderhorn*. Mais plus que Wolf ou Mahler, contemporains de Jaques-Dalcroze, ces lieder rappellent souvent ceux de Brahms. Clémence Tilquin mène depuis une quinzaine d'années une carrière fort riche qui l'a amenée à aborder des répertoires variés. Ici, elle se trouve très à son aise, la tessiture des lieder correspondant idéalement à la sienne. La santé de la voix, assez puissante mais bien contrôlée, la qualité du timbre et la prononciation donnent une séduction particulière à ces pages injustement négligées. Adalberto Maria Riva donne aussi bien du relief aux parties de piano richement ouvragées. JACQUES BONNAURE

«Complete Lieder» — Clémence Tilquin (soprano), Adalberto Maria Riva (piano) — TOCCATA CLASSICS TOC 0707 2022. 50 MIN



GEORGE JEFFREYS (V.1610-1685) ★★★★★

Considéré comme l'un des principaux pionniers de la musique sacrée italianisante en Angleterre, George Jeffreys a eu cependant très peu d'influence sur ses contemporains et sur la génération suivante. Employé principalement comme intendant – disons gestionnaire du domaine – du manoir de Kirby Hall, dans le comté du Northamptonshire (le livret nous en propose quelques photos), Jeffreys a joué de malchance : une seule pièce fut imprimée de son vivant et sa courte carrière musicale fit les frais de son soutien indéfectible à la monarchie peu avant que le Commonwealth ne rebatte les cartes politiques du royaume. Élégance prosodique et charme mélodique rehaussés de suaves répétitions antiphoniques caractérisent cette sélection de *songs* et *anthems* à quatre et cinq voix

soutenues par un continuo composé d'un théorbe et d'un clavecin. Solomon's Knot souffle un vent méridional sur ces textes anglais grâce à leur approche expressive voire extravertie, comme dans le discret *quilisma* de *Look up, all eyes*. Mieux : quand tant de chœurs sacrifient le sentiment sur l'autel de la rhétorique, les huit membres du collectif britannique chantent avec beaucoup de générosité et une enviable qualité de timbres. On cède sans tarder aux blandices des deux sopranos enlacées et à l'autorité naturelle des basses. Une réhabilitation qui s'imposait. JÉRÉMIE BIGORIE

«Sacred Songs and Anthems» — Solomon's Knot — PROSPERO PROSP0086 (2 CD) 2022. 111 26 MIN

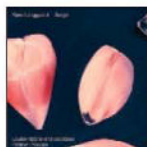


WILHELM KEMPF (1895-1991) ★

On connaît Wilhelm Kempff, pianiste merveilleux qui a porté à des sommets glorieux la musique germanique de Beethoven, Brahms, Schubert, Schumann, Bach. On connaît moins sa proximité avec des personnalités du régime national-socialiste dont il a été blanchi par un tribunal interallié après la Seconde Guerre mondiale. Et on connaît très peu son activité de compositeur qui a pourtant été importante, abordant la musique de chambre, l'orgue, l'orchestre, le piano et le lied. Est-ce vraiment rendre justice à cette vingtaine de lieder que de les confier à Giuseppe Auletta ? La «voix» de comédie italienne choisie pour cette résurrection, à l'émission très perchée, nasale, monotone, peu mélodieuse, est une caricature de ténor

de caractère wagnérien. On a l'impression d'entendre un Mime ou un Loge qui pousserait le trait. C'est d'autant plus regrettable que, même si du point de vue mélodique ces lieder post-romantiques ne sont pas d'une grande originalité, leurs substrats littéraires sont de qualité : Goethe, *Minnelieder* (chants d'amour allemands médiévaux), C.F. Meyer. Giovanni Auletta rend justice à la partie pianistique, la plus intéressante, avec beaucoup de soin. Une étrange tentative de réhabilitation cependant. OLIVIER BRUNEL

18 Lieder — Giuseppe Auletta (ténor), Giovanni Auletta (piano) — DA VINCI CLASSICS C00772 2023. 54 MIN



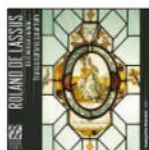
RUED LANGGAARD (1893-1952) ★★★★★

Langgaard est un étrange cas d'école dans la musique du XX^e siècle. Ses constants anachronismes ont fait de lui «en même temps» un compositeur d'avant-garde et un nostalgique du romantisme, mais cette dualité vaut surtout pour sa musique symphonique. Ses mélodies, dans l'ensemble, restent marquées par l'ombre des grands romantiques, notamment Schumann, sans que l'on y puisse distinguer quelque trace de modernité. Les vingt-cinq mélodies qui constituent ce programme datent d'une époque relativement restreinte (1906-1917) et la plupart a été composée entre 1914 et 1917, mais sans rapport avec les événements. Les textes sont empruntés à des auteurs romantiques (Andersen) ou plus souvent empreints d'un certain symbolisme (poèmes de Jenny Blicher-Clausen).

Mais toujours la musique reste animée d'une expression claire, parfois presque populaire, dans la lignée des *Volkslieder* allemands. On est très loin de ce que Debussy, Fauré, Strauss ou Schoenberg écrivaient à la même époque, mais ces pages très peu connues sous nos latitudes sont toujours charmantes voire émouvantes. Il faut dire que Louise McClelland Jacobsen trouve le ton juste. Avec un joli timbre, une voix de soprano léger souple et sensible aux nuances avec d'ineffables aigus bien filés, elle possède le style idéal pour ces pièces délicates et forme avec Kristian Riisager un duo équilibré. JACQUES BONNAURE

Mélodies — Louise McClelland Jacobsen (soprano), Kristian Riisager (piano) — DACAP RECORDS 8.224754 2023. 59 MIN

ROLAND DE LASSUS (V.1531-1594) ★★★★★



Après une superbe lecture de l'œuvre complète pour luth de Bach (Arcana, 2020-2021, **CHOC, CLASSICA** n° 244), Evangelina Mascardi plonge en pleine Renaissance tardive. Elle réunit des transcriptions d'œuvres vocales

polyphoniques de Roland de Lassus, et des œuvres originales pour luth (dances, fantaisies et *ricercari*) de compositeurs contemporains. Nous aurions pu craindre que, privée de texte, la musique de Roland de Lassus n'y perde en profondeur. Il n'en est rien tant les interprètes ont su en extraire toute la poésie ! Le charme absolu de ces courtes pièces agit dès les premières secondes du programme, avec une version pleine de vie et de raffinement du chant *Io ti vorria cantar*. Seule, en duo et en trio, Evangelina Mascardi creuse également la veine mélancolique avec une irrésistible subtilité, amplifiée par la beauté des timbres des instruments : dans une quasi-fusion, les lignes perlées se croisent, se décroisent et s'entrecroisent, soulignant ici un chromatisme, là un changement de rythme, là encore une ornementation. Tendrement balancées, les dances ponctuent le programme avec élégance.

FABIENNE BOUVET

« *Io ti vorria cantar...* ». Transcriptions et œuvres pour luth — Evangelina Mascardi (luth alto et soprano), Frédéric Zigante (luth alto et ténor), Cornelia Demmer (luth basse) — MUSIQUE EN WALLONIE MEW 2305 2022, 1 H 01 MIN

GUILLAUME LEKEU (1870-1894) ★★★★★



Bien que trop tôt disparu, Lekeu a beaucoup composé mais sa musique pour piano est très mal connue et peu ou pas enregistrée. Aussi faut-il se réjouir de l'initiative de Jacopo Salviatori qui a réuni en deux CD tout ce que l'on peut atteindre de cette production dont

seules ont été publiées la remarquable *Sonate en sol mineur*, avec ses deux fugues successives, les *Trois Pièces* de 1892 et la *Mazurka*. Le reste étant inédit, inachevé, parfois même perdu. Qui connaît la musique de chambre de Lekeu ne s'étonnera pas de retrouver ici les mêmes traits : un romantisme très personnel et ultra-expressif, présent dès l'adolescence, qui se manifeste notamment dans les pièces regroupées sous le titre de *Morceaux égoïstes*, et une préoccupation de la forme, voire de la grande forme (avec ses dix minutes, la *Mazurka* doit être une des plus développées du genre !). La fréquence des pages contrapuntiques et fuguées dénote évidemment la filiation franckiste mais aussi un probable souci chez le jeune compositeur d'approfondir la maîtrise de son langage. Jacopo Salviatori, qui a déjà publié plusieurs enregistrements consacrés à Mendelssohn, Glass ou Debussy (bel éclectisme !), restitue bien, au-delà de l'austérité de la composition, la fraîcheur de la musique de ce jeune surdoué dont le tempérament lyrique faisait exploser tout ce que la rigueur post-franckiste pouvait avoir de desséchant.

JACQUES BONNAURE

Intégrale des œuvres pour piano — Jacopo Salviatori (piano)

— PIANO CLASSICS PCL10289 (2CD) 2019-2022, 1 H 38 MIN



Albéric Magnard

Guercoœur

Direction musicale
Ingo Metzmacher
Anthony Fournier*
Mise en scène
Christof Loy

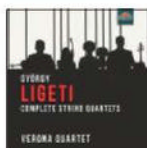
Chœur de l'Opéra national du Rhin
Orchestre philharmonique de Strasbourg

Strasbourg (Opéra) 28 avril-7 mai
Mulhouse (La Filature) 26-28 mai*

operanationaldurhin.eu

opéra national
du rhin opéra d'europe

© Paul Lemoine



GYÖRGY LIGETI (1923-2006) ★★★★★

Très actif dans le domaine de la musique contemporaine et la création, le Quatuor Verona est un peu l'équivalent du Quatuor Arditti aux États-Unis. En s'attaquant à l'intégralité de l'œuvre pour quatuor à cordes de György Ligeti, désormais un classique du répertoire, il s'expose à une sévère concurrence. Le manque de moelleux de la prise de son n'empêche pas d'apprécier leur lecture très expressionniste du *Quatuor n°1 « Métamorphoses nocturnes »*. La focale semble placer sur tel mode de jeu (*glissando, col legno* très accentué page 9), telle combinaison timbrique, sans que les réminiscences bartokiennes ne soient estompées (motif du violon page 3, musique d'insectes page 6). Au reste le juvénile *Andante et Allegretto* coule avec beaucoup de sensualité sous les archets

des Verona, lesquels s'approprient sans trembler les musiques statiques et fragmentées qui gouvernent le *Quatuor n°2*. Nerveuse, incisive, leur interprétation, fidèle aux contrastes dynamiques les plus abrupts, recherche moins la précision dans la polyphonie métrique que son rendu sonore – on notera la coloration particulièrement bruitiste du troisième mouvement « *Come un meccanismo di precisione* ». Manque la vision d'ensemble supérieurement équilibrée des Diotima (Pentatone, 2022, **CHOC**, **CLASSICA** n°253) ou des Arditti (Sony Classical, 1994). JÉRÉMIE BIGORIE

Quatuors à cordes n°1 et 2. Andante et Allegretto — Quatuor Verona — DYNAMIC CDS8010 2022. 57 MIN



GYÖRGY LIGETI (1923-2006) ★★★

Idil Biret s'étant limitée aux deux premiers Livres (2001), Naxos comble une lacune de son catalogue avec cette intégrale des *Études*. Han Chen semble avoir à l'esprit la passion qu'éprouvait Ligeti pour Conlon Nancarrow tant sa virtuosité digitale avoisine la perfection d'un rouleau mécanique, notamment dans les études les plus motoriques. D'une grande lucidité dans ce qu'il fait, le jeune pianiste d'origine taïwanaise passe néanmoins à côté de la poésie de *Cordes à vide* et *White on white* (les notes sont jetées dans l'espace avec une extrême rigueur), encourageant le reproche d'aborder ce corpus moins en artiste qu'en prosecteur ; un écueil difficile à éviter avec ces partitions dont le déchiffrement est une performance en soi. Le coulant

Danny Driver (Hyperion, 2019), l'imaginatif Jeremy Denk (Nonesuch, 2011), pour ne rien dire du magistral Pierre-Laurent Aimard (Sony, 1995 puis Warner, 2003), insuffisaient davantage d'humour dans les fausses octaves de *Touche bloquée* et d'émotion dans le lamento d'*Automne à Varsovie*. Les *Études* de Ligeti ont ceci de terrible et d'injuste qu'elles réclament l'excellence. Manque-t-il un soupçon d'imagination (accentuation, swing, fluidité), leur mécanisme subtil menace de tourner à vide. Les versions de Chen et, récemment, de Cathy Krier (Avi, 2021) sont plus qu'estimables, mais ne s'imposent que comme troisième choix. JÉRÉMIE BIGORIE

Études. Capriccios — Han Chen (piano) — NAXOS 8.574397 2022. 1H 02 MIN



FRANZ LISZT (1811-1886) ★★★★★

Alim Beisembayev, lauréat du Concours de Leeds en 2021, embra(s)se le cycle lisztien de manière conquérante. Le *Preludio* dénote des doigts impatientes, le naseau frémissant du cheval de course prêt à franchir une haie. Sa technique phénoménale ne fait qu'une bouchée du tricotage lilliputien de *Feux follets* (et son corollaire, *La leggierezza*), des sauts de registres de *Mazeppa* (particulièrement féroce), des octaves d'*Eroica*, des tremolos de *Chasse-neige*. Frappent les embardées contrôlées, les soupirs vertigineux – réciproque d'un usage discret de la pédale. Et si la relative sécheresse de son toucher servait à discipliner un tempérament sensible ? Voilà le pianiste kazakhstanaï tout miel dans la chopinienne *Ricordanza* (et son corollaire, la *Consolation n°3*),

qui s'étire comme un gros matou sur son coussin. Beisembayev a beau faire ressortir certaines voix intermédiaires, *Harmonies du soir* résiste à ce jeu trop avare en couleurs – là où le dernier récital de Michel Dalberto déployait une superbe palette de timbres (La Dolce Volta, 2021) – et à cette lecture insuffisamment contemplative – là où le très poétique Gabriel Stern évoluait sur les cimes (Mirare, 2021). Éloges à peine mitigés tant cet enregistrement s'impose comme l'un des plus mémorables du cycle depuis le phénoménal Daniil Trifonov (**CHOC**, DG, 2015). JÉRÉMIE BIGORIE

Études d'exécution transcendante. La leggierezza. Consolation n°3 — Alim Beisembayev (piano) — WARNER CLASSICS 5054197296451 2022. 1H 17 MIN



SOLOMON LOBEL (1910-1981) ★★★

Passionnante initiative ! Le Quatuor Simon propose ici le premier enregistrement des trois quatuors à cordes du compositeur moldave Solomon Lobel, également auteur de nombreux concertos, symphonies, pièces pour piano et œuvres chorales. Écrites entre 1976 et 1980, dans la dernière partie de la vie de Lobel, ces pages de musique constituent une sorte de testament musical, à l'image des derniers quatuors à cordes de Beethoven, Bartók ou Chostakovitch – on retrouve d'ailleurs des similitudes d'écriture entre le compositeur russe et Lobel. Est-ce à l'image de la vie du musicien moldave ? L'écriture tourmentée, heurtée, de ces quatuors à cordes transporte au cœur de paysages dévastés, explorant les limites de la folie, jouant avec le mobile et l'immobile : il faut par exemple écouter

l'Allegro du Quatuor n°1, compulsif, obsessionnel et pathologique, ou le *Lento* du *Quatuor n°6*, glaçant d'inertie. Chaque pupitre garde ici son individualité, et l'ensemble instille une pointe de lyrisme dans son discours, apportant une lueur d'espoir, un souffle de vie à cette lecture. On ne peut s'empêcher de remarquer ici ou là un manque d'ampleur, de précision ou d'élan, ni d'imaginer ce qu'un Quatuor Borodine (dans sa formation des années 1980) aurait pu extraire de ce répertoire. Original, défendu avec engagement, ce nouvel enregistrement retient néanmoins l'attention. FABIENNE BOUVET

Quatuors à cordes — Quatuor Simon — LE CHANT DE LINOS CL23163 2023. 1 H

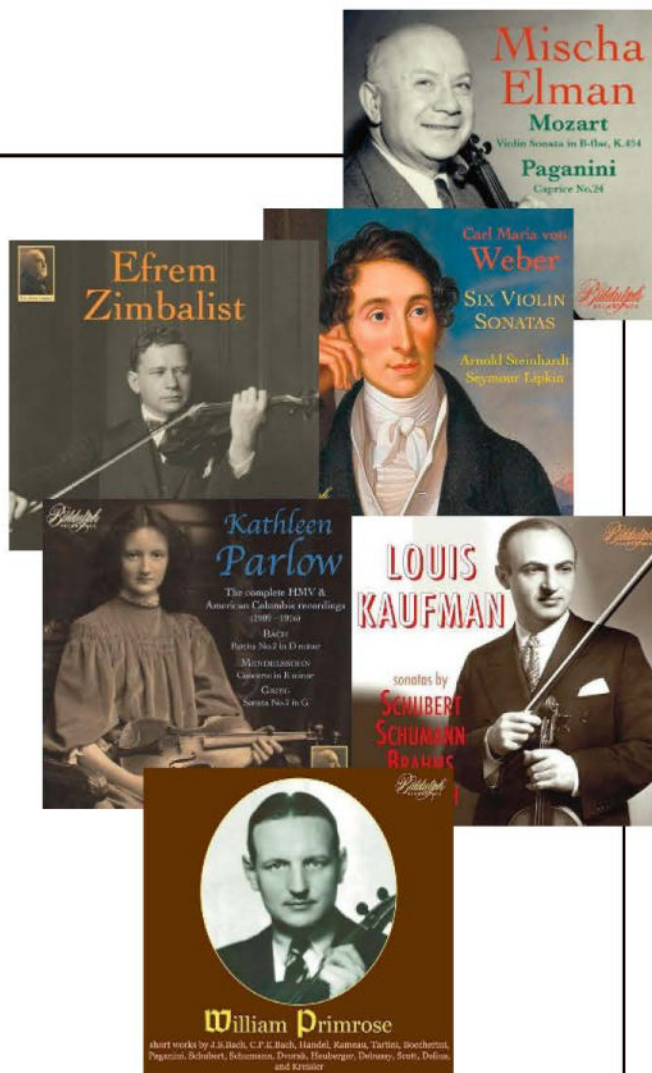
Maîtres de l'archet

Après deux passionnantes séries (CLASSICA n°s 250 et 256), Biddulph Recordings enrichit sa collection d'archives de cordes en mettant à nouveau à l'honneur plusieurs élèves de Leopold Auer (1845-1930). Véritable pionnier, **Efrem Zimbalist** (1889-1985) fut le premier à faire connaître en Amérique la tradition de l'école de Saint-Petersbourg. On l'entend, dès 1911, allier élégance (Saint-Saëns) et pétillante agilité dans un savoureux bouquet de miniatures. Plus tardives, les interprétations de la *Sonate n°3* de Brahms avec Harry Kaufman (1930) et le premier enregistrement mondial de la *Sonate n°1* d'Ysaÿe (1939) témoignent de la noblesse de son art.

Datées de 1951 et pour la plupart inédites en CD, les gravures de **Mischa Elman** (1891-1967) le présentent, en compagnie de Wolfgang Rosé, dans l'unique sonate de Mozart qu'il ait enregistrée (K. 454). Fidèle à l'expression qui avait fait sa gloire au début du siècle, il en livre une lecture, certes un peu datée, mais infiniment touchante (*Andante*) et vive (*finale*). Un ensemble de ses bis favoris, dont son arrangement du *Caprice n°24* de Paganini, mais aussi des airs avec les grandes voix de l'époque (Jan Peerce ou Risé Stevens) complètent ce délicieux programme.

Première femme à intégrer la classe d'Auer, qui la surnommait « Elman en jupons », **Kathleen Parlow** (1890-1963) mena une impressionnante carrière, avant de se consacrer à l'enseignement dans son Canada natal. Un panorama complet de ses gravures acoustiques réalisées pour HMV et la Columbia Américaine (1909-1916) révèle sa spectaculaire virtuosité (Paganini, Sarasate), autant qu'un jeu au charme souvent poignant (Kreisler, Dvořák). On la retrouve dans le *Concerto* de Mendelssohn, un rien bousculé (1941), puis dans la *Partita n°2* de Bach (1957), où elle démontre encore maîtrise et poésie (*Chaconne*). Primarius du Quatuor Guarneri durant quarante-cinq ans, **Arnold Steinhardt** (né en 1937) s'inscrit indirectement dans la tradition d'Auer, puisqu'il étudia avec Toscha Seidel. En compagnie de l'excellent Seymour Lipkin (élève de Serkin et Horszowski), il proposait en 1995 les six sonates de Weber, rarement enregistrées depuis la version pionnière du duo Ricci et Bussotti (1954). Avec humour et espièglerie, les deux interprètes rendent à merveille le charme de ces six petits bijoux, excellente alternative à la version récente de Faust et Melnikov (2011).

En dehors des disciples d'Auer, deux autres maîtres de l'archet sont ici honorés. **Louis Kaufman** (1905-1994), altiste du Musical Arts Quartet, se fit surtout connaître comme violoniste des studios d'Hollywood, où il enregistra les solos de plus de quatre cents musiques de films. Dans trois sonates de Schubert, Schumann et Brahms, il allie ardeur et élégance dans un style vibrant. La turbulente



Sonate n°1 de Bloch, aux côtés de la brillante Pina Pozzi, témoigne par ailleurs de son fervent engagement pour la musique de son temps.

Première superstar de l'alto au xx^e siècle, **William Primrose** (1904-1982) interprète deux sonates (Haendel et Boccherini) et une vingtaine de courtes pièces qui mettent en lumière sa somptueuse sonorité (l'*Ave Maria* tire les larmes), sa technique prodigieuse (invraisemblables *Caprices* de Paganini), autant que son charme pur (Dvořák, Kreisler, Debussy). Une véritable leçon de style sans la moindre ostentation, restituée ici avec la présence stupéfiante des 78 tours originaux. Une merveille !

JEAN-MICHEL MOLKHO

- ★★★★★ Efrem Zimbalist — BIDDULPH 85018-2. 1911-1939
- ★★★★★ Mischa Elman — BIDDULPH 85037-2. 1949-1951
- ★★★★★ Kathleen Parlow — BIDDULPH 85036-2 (2 CD). 1909-1957
- ★★★★★ Arnold Steinhardt — BIDDULPH 85010-2. 1995
- ★★★★★ Louis Kaufman — BIDDULPH 85032-2. 1950-1954

William Primrose
— BIDDULPH 85005-2. 1939-1941



BRUNO MADERNA (1920-1973) ★★★★★

«Durée: d'un minimum de 4' à 12'», lit-on sur la partition de *Serenata per un satellite*, le compositeur se réservant le contrôle des hauteurs et des rythmes. Avec sa petite dizaine de minutes, la version

du Bruno Maderna Ensemble avoisine en durée celle du New Music Studium Production (enregistrement *live*, Dynamic, 1993). Le *Journal vénitien* pour ténor, bande magnétique et orchestre rejoint *Satyricon*, l'ultime œuvre scénique de Maderna, dans cet esprit satirique où fulgurent pastiches et plurilinguisme. Gianluca Bocchino se prête au jeu des citations (Verdi) avec ce qu'il faut de distanciation dans l'expression. Plus émouvantes, les pièces chambristes témoignent de l'attachement du Vénitien aux musiques italiennes des XVII^e et XVIII^e

siècles mais aussi à l'âge d'or de la Grèce antique. Les instruments à anche se présentent comme autant d'avatars du aulos. De là ces monodies qui flottent dans l'espace avec la grâce d'une toile de Miró dans *Serenata n° 2*, *Honeyrêves* (conçu pour le flûtiste Severino Gazzelloni) ou *Aulodia per Lothar* (conçu pour le hautboïste Lothar Faber). Les musiciens issus du conservatoire de Fermo exaltent la teneur mélodique de ces pages datées de 1957 à 1972, dont certaines sont encore marquées par le pointillisme sériel.

JÉRÉMIE BIGORIE

Serenata per un satellite. Journal vénitien. Widmung. Aulodia per Lothar. Serenata n° 2. Honeyrêves — Bruno Maderna Ensemble, dir. Gabriele Bonolis — DYNAMIC CD58008 2023. 1H 09 MIN



GUSTAV MAHLER (1860-1911) ★★★★★

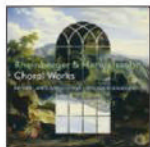
Entre ses fascinants Sibelius et ses Richard Strauss poussifs, Santtu-Matias Rouvali étonne. Son association avec l'Orchestre Philharmonia, dont il est chef principal depuis 2021, n'en est pourtant

qu'à ses premières armes. Mais la politique éditoriale du label de l'Orchestre, Philharmonia Records, flirte déjà avec une forme d'adulation en ornant chaque disque du slogan «Santtu conducts». Il faut en revanche fouiller dans les tréfonds du livret pour trouver le nom des deux solistes et du chœur. Et Mahler, dans tout ça ? Dans le long premier mouvement où il est si facile de s'appesantir et de trop en faire, Rouvali garde une certaine distance qui empêche tout dérapage. L'*Andante moderato*, fluide, le surprend davantage en train de surligner un accent ou de surjouer un silence, sans que la ligne

n'en pâtisse outre-mesure. Le *Scherzo* est un terrain de chasse idéal pour le maestro finlandais, qui peut multiplier attaques nerveuses et accents compulsifs. La voix abîmée de Jennifer Johnston bouge en revanche trop pour qu'on puisse pénétrer dans l'univers originel d'*Urlicht*, dont le choral de cuivres est au surplus phrasé de manière métrologique. Les interventions parfois forcées des cuivres en écho du finale concourent moins au manque de sentiment d'élévation qu'un chœur soit traité en masse indistincte, comme sans paroles, soit d'une rare vulgarité.

YANNICK MILLON

Symphonie n° 2 — Marl Eriksmoen (soprano), Jennifer Johnston (mezzo-soprano), Chœur et Orchestre Philharmonia, dir. Santtu-Matias Rouvali — PHILHARMONIA RECORDS SIGCD760 2022. 1H 21 MIN



FELIX MENDELSSOHN (1809-1847) ★★★★★

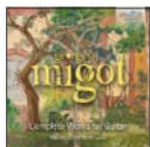
Une écoute distraite, quelques traits biographiques : il n'en faut pas davantage pour classer hâtivement la «*Cantata Missae*» op. 109 de Josef Rheinberger (1839-1901), nommé Hofkapellmeister de Munich

en 1877, dans la catégorie de ces messes de confection dont la musique sacrée, depuis des siècles, nous a laissé tant de fac-similés. Elle recèle en réalité de bien belles pages et l'on sait gré à Benjamin Goodson, pour marquer ses débuts à la tête du Chœur de la Radio néerlandaise, de nous la faire découvrir : les micros détaillent le parcours linéaire des différentes voix, notamment dans les textures quasi orchestrales, en double chœur, du *Gloria* et du *Credo*. L'acoustique assez sèche du studio capte avec précision l'inflexion donnée à chaque mot. Aussi les cris moqueurs des païens et le chant responsorial antiphonique

à l'œuvre dans les *Trois Psaumes* op. 78 surgissent-ils avec plus de vigueur et de contrastes que dans la version du Chœur de la Radio de Leipzig dirigée par Philipp Ahmann, parue récemment chez le même label. Mais les solistes (ténor surtout) n'égale pas ceux issus du Chœur de chambre RIAS (Harmonia Mundi, 1999). Une émission franche sied bien aux brefs *Six Proverbes* op. 79 avant l'ultime *Abendlied* qui passe pour la pièce la plus connue d'un Rheinberger alors âgé de 15 ans.

JÉRÉMIE BIGORIE

Œuvres chorales. Rheinberger : «*Cantata Missae*». *Abendlied* — Chœur de la Radio néerlandaise, dir. Benjamin Goodson — PENTATONE PTC 5187 039 2022-2023. 56 MIN



GEORGES MIGOT (1891-1976) ★★★★★

Dans ces pages de musique emplies de grâce et de poésie, la guitare de Valerio Celentano charme par son sens de la respiration et par ses belles couleurs. Dans les pièces pour guitare seule,

l'interprète varie sa palette, jouant tantôt près de la touche pour extraire les sonorités les plus moelleuses de l'instrument, tantôt près du chevalet pour chercher le contraste et la clarté. Puisant dans les chansons folkloriques et les formes monodiques anciennes françaises, notamment le plain-chant, ces œuvres présentent un dépouillement assumé, obligeant le musicien à habiter chaque seconde de musique, à narrer, raconter et investir — ce que ne parvient pas toujours à réaliser Valerio Celentano. Est-ce dû à la prise de son ou à l'absence de vibrato à la main gauche ? Le jeu reste un peu sec,

court et froid, et le son, malgré sa beauté, peine à vivre après avoir été émis. Les *Trois chansons de joie et de souci* de Pierre Moussarie, chantées par la voix de Rinako Hara, apportent de la chaleur à l'ensemble, tout comme les œuvres pour deux guitares, données avec l'instrument homogène de Nicola Montella. Tout en rêverie et contemplation, la *Sonate pour flûte et guitare* conclut ce programme avec délicatesse, portée par la flûte souple et tendre de Francesco Ascolese.

FABIENNE BOUVET

Œuvres complètes pour guitare — Valerio Celentano, Nicola Montella (guitares), Rinako Hara (soprano), Francesco Ascolese (flûte traversière) — BRILLIANT CLASSICS 96848 2022. 1H 36 MIN

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791) ★★★★★



Déjà publiés sous étiquette ICA, les K. 450 et K. 466 donnés par Benedetti Michelangeli au Festival de Ludwigsburg le 11 juillet 1956 bénéficient de la qualité remarquable des rematriages effectués par la SWR à partir des bandes originales. Sans pouvoir bien sûr égaler la définition ni la dynamique des enregistrements plus récents. Les deux partitions étaient chères au pianiste italien dont l'interprétation est documentée à plusieurs reprises, en studio (le seul K. 450 avec Ettore Gracis, EMI, 1951) et surtout en concert car même les gravures Deutsche Grammophon sont captées sur le vif. Si la réputation des chefs qui l'accompagnaient (Giulini, Mitropoulos, Münchinger, Scherchen...) fait de l'ombre au méconnu Antoine-Pierre de Bavier, également nommé Anton von Bavier au-delà de sa Suisse natale, la sensibilité musicale et l'oreille chambriste de cet artiste, également clarinettiste estimé, ne font aucun doute. Davantage qu'un orchestre stylé mais assez opaque, ce qui fait le prix de ce disque c'est évidemment la perfection légendaire du jeu de Michelangeli qui sculpte chaque note dans la pureté d'un camée tout en animant le discours mozartien avec un instinct théâtral inattendu chez lui. Les collectionneurs peuvent se réjouir.

GÉRARD BELVIRE

Concertos pour piano n° 15 et 20 — Arturo Benedetti Michelangeli (piano), Orchestre symphonique de la SDR, dir. Anton von Bavier
— SWR CLASSIC 19129CD 1956. 53 MIN

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791) ★★★★★



Virtuose du basson, Sergio Azzolini est également un pédagogue renommé, un chambriste hors pair et un animateur persuasif. Nul besoin d'effort cependant pour stimuler le pétulant Ensemble Midtvest qui s'est fait une spécialité de la défense

de la musique danoise tout en signant également de superbes réalisations dans d'autres répertoires : Brahms, Dvořák, Mozart déjà... La réunion du *Quintette avec cor* K. 407, du *Quatuor avec hautbois* K. 370 et du *Quatuor avec flûte* K. 285 confronte trois partitions au caractère semi-concertant, le style galant et l'humour de la première répondant à l'écriture plus raffinée et sensible des deux suivantes qui sont autant de bijoux. Un indice de l'esprit du disque nous est donné par la *Sonate pour basson et violoncelle* K. 292. Elle est ici transcrite pour deux bassons et deux cors de basset par Azzolini lui-même. C'est encore plus séduisant que l'original ! Azzolini qui, par ailleurs, seconde le violoncelle dans la partie de basse du *Quintette* et n'hésite pas à le remplacer tout à fait dans le K. 370... La respiration naturelle d'un discours dont les contrastes n'entravent jamais la fluidité, les timbres ronds et francs comme acidulés d'une touche de gingembre : tout comble l'auditeur. « Soave sia il vento » nous souhaitait le sous-titre malicieux de l'album. Et la croisière fut délicieuse !

GÉRARD BELVIRE

« Soave sia il vento ». Musique de chambre pour vents et cordes
— Ensemble Midtvest, dir. Sergio Azzolini — NOVANTIQUA NA90 2018.
1 H 09 MIN

FESTIVAL LES

PIANOS FOLIES

26 mai
4 juin
2024

HYUK LEE
INVITÉ D'HONNEUR

AMAURY VASSILI | KHATIA BUNIATISHVILI
ALEXANDRE DOVGAN | EVELYNE BEREZOVSKY,
PLAMENA MANGOVA | CLAIRE-MARIE LE GUAY
MARIE-JOSEPHE JUDE AVEC L'ORCHESTRE DE DOUAI
HERVÉ BILLAUT | GUILLAUME COPPOLA
NATHALIA MILSTEIN

**LE FESTIVAL
DE MUSIQUE CLASSIQUE
DU TOUQUET-PARIS-PLAGE**
BILLETTERIE : POINTS DE VENTE HABITUELS
ET OFFICE DE TOURISME
WWW.LESPIANOSFOLIES.COM



WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

La fougue de Dejan Lazic n'a d'égale qu'une inventivité qui l'a poussé à écrire ses propres cadences dans les concertos ainsi

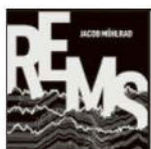
qu'une adaptation pour piano et orchestre (*Rondo concertante*) du troisième mouvement de la *Sonate en si bémol majeur* K. 333. Il en sera de même pour les deux autres programmes mozartiens dont le pianiste autrichien d'origine croate a scellé le projet avec son nouvel éditeur. Ce dernier devrait sans doute revoir à la baisse son ambition en promouvant les très honorables réalisations de Ben Kim. Une comparaison entre le *Concerto n° 23* de l'Américain et celui de Lazic convainc de l'intérêt bien plus saillant du nouveau venu. Au brio, à l'autorité et à l'imagination de celui-ci – rarement l'injustement négligé *Concerto n° 14* aura vu ses richesses autant mises en valeur – répond la direction aiguisée, interventionniste mais jamais caricaturale de Jan Willem de Vriend. Au total : un disque d'une éloquence assez bluffante. Vivement la suite ! Le huitième volet de la série « Next Generation Mozart Soloists » offre à Jonathan Fournel l'opportunité de signer son premier disque avec orchestre. Il n'est pas sûr que la sonorité du pianiste mosellan, somptueuse dans Brahms, trouve autant à s'employer ici. Mais son

intelligence et sa sensibilité si, sans aucun doute, singulièrement dans le trop peu joué *Concerto n° 18* que Michel Dalberto avait lui aussi choisi pour son premier enregistrement orchestral, indémodé depuis quarante ans (Erato), car il s'agit d'un joyau non moins précieux que le célèbre *Concerto n° 21*. Dans ce dernier, Fournel délaisse les cadences de Mozart pour celles de Dinu Lipatti, interprète de légende de l'ouvrage. Une fois posé que la direction efficace mais abrupte d'Howard Griffiths, comme les cordes un peu acides de son ensemble salzbourgeois, sont loin d'offrir un écrin idéal à notre pianiste, le jeu mobile et l'élégance lumineuse de celui-ci méritent assurément l'écoute.

GÉRARD BELVIRE

★★★★★ *Concertos pour piano et orchestre n° 14 et 23. « Rondo concertante »* — Dejan Lazic (piano), Orchestre philharmonique de Bergen, dir. Jan Willem de Vriend — CHALLENGE CLASSICS CC72945 2022. 55 MIN

★★★★★ *Concertos pour piano et orchestre n° 18 et 21* — Jonathan Fournel (piano), Orchestre du Mozarteum de Salzbourg, dir. Howard Griffiths — ALPHA CLASSICS 1039 2023. 57 MIN



JACOB MÜHLRAD (NÉ EN 1991) ★★★★★

Programmé à Carnegie Hall, ami du groupe Swedish House Mafia et de la rappeuse Silvana Imam, Jacob Mühlrad est convaincu que

« la musique transmet différents aspects du mystère et de l'énergie associés à nos états de rêves inconscients ». Pour ce faire, il envisage les musiciens comme autant de vecteurs possibles de cet état de flottement dans lequel le sommeil nous plonge. Cela ne signifie pas l'uniformité des dynamiques, au contraire : *REMS* (« Rapid Eye Movement Sleep ») fait alterner passages tonitruants et paysages paisibles, même si l'œuvre gagne en brillance et en contour durant ses vingt-cinq minutes. Un mode de jeu règne ici en maître : le glissando, que le Suédois étend aux vents et même aux percussions (cloches tubulaires plongées dans une bassine d'eau). Une telle réactivité de la part de l'orchestre découle de fertiles

discussions (quatre-vingts rencontres en deux ans !) entre le compositeur et les principaux chefs de pupitre afin d'exploiter au mieux ces phénomènes transitoires (technique des quarts de ton) traversés de diverses mélodies, prières juives ou ragas indiens. Précédé du bref et envoûtant *Maggid* pour violoncelle seul, *REMS*, brillamment défendu par Pablo Heras-Casado, n'a pas fini de hanter nos nuits.

JÉRÉMIE BIGORIE

Maggid. REMS — Johannes Rostamo (violoncelle), Orchestre philharmonique royal de Stockholm, dir. Pablo Heras-Casado — WARNER CLASSICS 5054197750212 2022. 34 MIN



OLLI MUSTONEN (NÉ EN 1967) ★★

On se souvient d'un concert où Mustonen s'était attiré les sifflets d'une partie du public de la salle Pleyel dans un concerto de Beethoven.

Le compositeur serait-il plus consensuel que le pianiste ? La notice décrit cet ancien élève de Rautavaara comme un « romantique national moderne ». Autant le jeu du pianiste est sec et objectif, autant le style du compositeur est voluptueux et sentimental. Rien que de très tonal dans cette musique... qui pourrait dater d'il y a cent ans ; n'est-ce pas le cas des *Quatre Derniers Lieder* ? Mais le métier ne saurait ici suppléer aux inconséquences d'une muse ballottée entre une modalité pastorale à la Vaughan Williams et des déflagrations à la Chostakovitch. La *Symphonie n° 2* (2013) emprunte son titre aux *Amants de Byzance* de Mika Waltari. La chute de l'Empire romain d'Orient se traduit par des psalmodies suggestives (cloches, harpes et cordes) qui laisseront place aux fracas des combats. Le solo de basson ouvrant

la *Symphonie n° 3 « Lumières célestes »* (2020) semble sorti tout droit de *Boris Godounov*. Interludes symphoniques convulsés et interventions stylées du ténor (Ian Bostridge, au timbre aussitôt reconnaissable) se partagent ces trente minutes inspirées du *Kalevala*. Mustonen dirige avec componction la phalange dont il a la charge depuis 2021.

JÉRÉMIE BIGORIE

Symphonies n° 2 et 3 — Ian Bostridge (ténor), Orchestre philharmonique de Turku, dir. Olli Mustonen — ONDINE ODE 1422-2 2022-2023. 1H 04 MIN



JACQUES OFFENBACH (1819-1880) ★★★★★

Injustement négligés, les premiers ouvrages scéniques d'Offenbach révèlent non seulement une bonne humeur contagieuse, mais une tendresse, voire une nostalgie, dont la grâce toute mozartienne n'a pas peu contribué à la notoriété du compositeur. Créés dans la minuscule salle des Bouffes-Parisiens du Carré Marigny, *Le Violoncelle* (1855) et *Le 66* (1856) possèdent précisément cette étonnante variété d'atmosphères que traduisent à merveille les trente musiciens de l'Académie de Cologne et leur chef Michael Alexander Willens. Le velouté des bois, remarquable en particulier dans les ouvertures, et la clarté des cordes conviennent parfaitement à ces deux brèves opérettes en un acte. En Reinette (rôle qui lança la carrière parisienne

de la grande Hortense Schneider), puis en Grittily, Sandrine Buendia est charmante de candeur et de fraîcheur. Sa voix se marie fort bien avec le timbre léger du ténor Pierre-Antoine Chaumien, très éloquent dans l'expression du désarroi (en conscrit de l'armée) ou de l'exultation (croyant faussement avoir gagné à la loterie). Malgré un léger accent espagnol, Armando Noguera s'avère déchirant dans les couplets du violoncelle et truculent à souhait en colporteur.

LOUIS BILODEAU

Le Violoncelle. Le 66 — Sandrine Buendia (Reinette, Grittily), Pierre-Antoine Chaumien (Pierre, Frantz), Armando Noguera (le père Mathieu, Berthold), Académie de Cologne, dir. Michael Alexander Willens — CPO 555 585-2 (2 CD) 2022. 1H 25 MIN

L'artisanat furieux

Le 1^{er} juin 2007, Paavo Berglund (1929-2012) dirigea son dernier concert, salle Pleyel, à la tête de l'Orchestre philharmonique de Radio France. Figurait au programme la *Symphonie n°4* de son cher Sibelius. Remettre sans cesse les chefs-d'œuvre sur le métier, corriger, affiner et concentrer aussi pour un résultat s'approchant autant que possible « d'une vérité qui pourrait, en fin de compte, ne jamais être découverte » comme l'a rapporté Esa-Pekka Salonen : cela pourrait résumer une vie consacrée au noble artisanat de la musique et une longue carrière débutée à l'âge de 20 ans en 1949. Violoniste (gaucher !) de l'Orchestre symphonique de la Radio finlandaise, Paavo Berglund fonde alors son propre ensemble avant de participer à la création, en 1953, de l'Orchestre de chambre d'Helsinki puis de prendre la direction, en 1962, de l'Orchestre symphonique de la Radio finlandaise. La musique de Sibelius occupe une place de choix dans sa discographie dont Warner Classics réédite la plus grande part, celle publiée par EMI. Alors que le coffret promet les « Complete Finlandia Recordings », parmi lesquels figure en effet la troisième intégrale des symphonies de son compatriote avec l'Orchestre de chambre d'Europe, il omet les enregistrements consacrés à des contemporains comme Aulis Sallinen et Joonas Kokkonen mais aussi un album enregistré en 1968 regroupant des versions mythiques de *Tapiola* et la *Symphonie n°4* de Sibelius avec l'Orchestre symphonique de la Radio finlandaise, pourtant réédité en CD en 1990. Cela dit, vingt-et-un CD permettent de se faire une idée très juste de l'évolution du puissant interprète sibélien, depuis le florissant *Kullervo* de 1970 jusqu'à l'épure granitique des trois premières symphonies en 1997, en passant par le *Concerto pour violon* gravé avec la légendaire Ida Haendel en 1974. La collaboration avec cette der-



nière donne trois ans plus tard des lectures éloquentes des concertos de Britten et de Walton.

Devenu directeur de l'Orchestre symphonique de Bournemouth en 1972, Berglund s'investit tout naturellement dans la musique britannique.

Il laisse un disque Bliss très délié et deux Vaughan Williams, dont les *Symphonies n°4 et 6* brillent comme des diamants noirs dans la discographie. Avec le violoncelliste Paul Tortelier, il enregistre Walton, Brahms (avec Menuhin) et le *Concerto pour*

violoncelle n°1 de Chostakovitch, compositeur que les Britanniques découvraient avec passion en ces années ; s'y ajouteront alors cinq de ses symphonies (n°5, 6, 7, 10 et 11). Berglund fait naître un paysage fascinant dans la lenteur du *Moderato* initial de la *Cinquième*, et il est l'un des très rares à avoir su rendre les beautés de la trop prolixe *Onzième*. Des années plus tard, il apporte sa probité généreuse au *Concerto pour piano n°3* de Rachmaninov avec le jeune Leif Ove Andsnes.

Sa *Symphonie* de Franck prouve qu'un Européen du Nord peut en préserver le mystère sans verser dans la lourdeur teutonne et fait regretter l'absence d'échappées vers la musique française. De même, le *Scherzo capriccioso* et la *Rhapsodie slave* de Dvořák, ainsi que *Ma Patrie* de Smetana, aux couleurs de rêves avec la Staatskapelle de Dresde, auraient dû inciter à poursuivre cette association fructueuse. Cet ensemble rappelle que Paavo Berglund n'appliquait nullement les mêmes recettes mais s'attachait à restituer le style de chaque compositeur tout en tenant compte des spécificités de l'orchestre à sa disposition. Un témoignage exemplaire.

THOMAS DESCHAMPS



« Paavo Berglund. The Warner Edition » — WARNER CLASSICS 5054197661501 (42 CD). 1970-1997



NICCOLÒ PAGANINI (1782-1840) ★

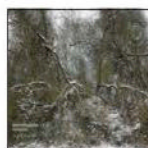
Parmi les innombrables intégrales des 24 *Caprices* de Paganini, quelques-unes s'imposent (Ricci, Rabin, Perlman, Markov, Ehnes). D'autres, et c'est affaire de goût, fascinent à des degrés divers (Accardo,

Mintz, Midori, Zehetmair, Zimmermann, Quarta, Papavrami...). Face à cette pléiade d'archets prestigieux, la proposition de Luca Fanfoni peine à convaincre : loin de posséder la technique immaculée des virtuoses les plus accomplis, le violoniste italien fait partout état d'une intonation aléatoire et d'une qualité d'émission très inégale. Bien qu'il démontre un indiscutable courage en affrontant ce cycle périlleux, son interprétation et notamment ses tempos paraissent largement conditionnés par les tortures techniques imposées par l'écriture. D'un caprice à l'autre, le lyrisme est larmoyant (n°11 et 13),

les staccatos volants sont à la peine (n°7 et 10), les enchaînements d'accords sont imprécis (n°18) et l'articulation manque souvent de rigueur comme d'égalité (n°12 et 16). Sans doute trop concentré sur les périls de main gauche comme de bras droit, Luca Fanfoni n'apporte donc aucune lumière nouvelle sur l'ouvrage. Les attaques dures (n°9 et 14), les timbres acérés et la réalisation d'ensemble très hétérogène finissent par lasser, et ce n'est pas l'adjonction d'un bref vingt-cinquième caprice, sans grand intérêt, qui peut sauver l'affaire.

JEAN-MICHEL MOLKHO

« 24 Plus 1 », 24 *Caprices* op. 1. *Caprice* M.S. 54 — Luca Fanfoni (violon)
— AULIUS ALC 0075 2021. 1H 14 MIN



SERGEÏ RACHMANINOV (1873-1943) ★★★

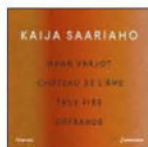
Depuis son avènement à Berlin en 2019, Kirill Petrenko s'est imposé comme un fabuleux technicien plutôt qu'un demiurge visionnaire.

Preuves d'un artisanat qu'on jugera par trop inflexible, les prises de concerts réunies dans le présent coffret sont autant d'interprétations certes tirées au cordeau, mais carencées en émotion. Si Petrenko aime incontestablement Rachmaninov c'est, dirait-on, davantage pour la perfection plastique de l'enveloppe que le message enflammé qui s'y trouve glissé. La *Symphonie* n°2 fait illusion le temps d'une introduction finement dialoguée grâce à la disposition antiphonique de l'orchestre que privilégie le chef. Gestionnaire maniaque des volumes, ce dernier se montre incapable

cependant de créer une vraie dramaturgie. Vidé de sa substance, l'orchestre en devient méconnaissable (terrible *Adagio* qui débute sur un exposé de clarinette fastidieux et ne prend jamais son envol). Une *Île des morts* d'un ennui... mortel, un *Concerto pour piano* n°2 anodin en compagnie d'un soliste aussi peu inventif et des *Danses symphoniques* méticuleusement ouvragées et atones complètent un programme réalisé avec soin mais sans saillances.

JÉRÉMIE CAHEN

Symphonie n°2. *L'Île des morts*. *Concerto pour piano* n°2. *Danses symphoniques* — Kirill Gerstein (piano), Orchestre philharmonique de Berlin, dir. Kirill Petrenko — BERLINER PHILHARMONIKER RECORDINGS BPHR 230461 (2 CD + 1 BLU-RAY) 2020-2022. 2 H 25 MIN



KAIJA SAARIAHO (1952-2003) ★★★★★

Château de l'âme (1996) est la seule pièce du programme à n'avoir pas été captée lors du festival Présences en 2017 mais à l'occasion du festival Manifeste en 2022. S'y font jour les constantes

d'un style appelé à entrer de plus en plus en connivence avec le public. La signature de Kaija Saariaho éclate dès la première mélodie, où le chœur installe une polyphonie perpétuellement mouvante entre l'orchestre et le chant incarné de Faustine de Monès. On soulignera les timbres miroitants des cymbales antiques qui concourent à créer une sorte de liquide amniotique autour de la soprano — un procédé que la compositrice déclinera à l'envi dans ses futurs cycles vocaux, comme *True Fire*. Sans égaler son créateur Gerald Finley (*Ondine*, 2017,

CHOC, CLASSICA n°215), Davóne Tines investit les grands textes d'Emerson avec une éloquence des plus dissuasives. *Maan varjot*, qu'Olivier Latry avait déjà enregistré aux côtés de Kent Nagano (*Analekta*, 2015), oppose la variété des textures horizontales de l'orgue aux inflexions micro-tonales de l'orchestre. Témoignages essentiels d'un festival qui ne l'est pas moins.

JÉRÉMIE BIGORIE

Maan varjot. *Château de l'âme*. *True Fire*. *Offrande* — Faustine de Monès (soprano), Davóne Tines (baryton-basse), Anssi Karttunen (violoncelle), Olivier Latry (orgue), Chœur et Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestre national de France, dir. Olari Elts, Ernest Martínez-Izquierdo et Hannu Lintu — FESTIVAL PRÉSENCES FRFO72 2017-2022. 1H 16 MIN



CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921) ★★★

Depuis qu'il réside en France, Lang Lang s'est épris de la culture et de la musique françaises ; d'où cet album consacré à Saint-Saëns et bien d'autres.

Le Carnaval des animaux est plein d'esprit et de bonne tenue. Gina Alice tient le second piano avec tout le brio attendu et les musiciens de Leipzig s'en donnent à cœur joie dans la fantaisie. C'est du bon travail. Pour le *Concerto* n°2, c'est une autre affaire ! Certes, la virtuosité et l'imagination sonore de Lang Lang sont étourdissantes mais manquent le naturel et la simplicité. Tout est souligné. Le premier mouvement doit être parmi les plus lents de la discographie, avec des rubatos, des effets de pédale, tout un attirail stylistique romantique qu'il faudrait éviter même chez Tchaïkovski ou Rachmaninov. Andris Nelsons semble sur la même longueur d'onde. Les mouvements vifs sont très vifs mais trop démonstratifs.

Le second CD comprend une quinzaine de pièces brèves, *lollipops* et *showpieces*, certaines fort connues, d'autres pas. Pour une fois, signe des temps, les compositrices sont bien représentées, offrant quelques jolies surprises. Gina Alice assiste son époux dans la *Petite Suite* de Debussy.

JACQUES BONNAURE

Le Carnaval des animaux. *Concerto pour piano et orchestre* n°2. *Pièces pour piano* de Ravel, Debussy, Fauré, Delibes, Saint-Saëns, Farrenc, Sobhy, Tailleferre, Bonis, L. Boulanger — Lang Lang et Gina Alice (piano), Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, dir. Andris Nelsons — DEUTSCHE GRAMMOPHON 485 9224 (2 CD) 2023. 1 H 46 MIN



DOMENICO SCARLATTI (1685-1757) ★★★★★

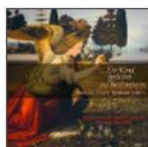
La note d'intention de Simon-Pierre Bestion est limpide : « Je ressens dans ces deux œuvres une même tonalité, une même expression de la douleur. J'ai choisi d'"augmenter" la version de Scarlatti et de "diminuer" la

version orchestrale de Dvořák, de manière à trouver un point de rencontre. Pour le premier, j'ai ajouté des parties de cordes doublant parfois les lignes chantées, en colla parte, comme cela se faisait beaucoup à l'époque, ce qui permet non seulement d'amplifier la source sonore mais aussi d'ajouter un timbre à la voix. Pour le second, j'ai écrit une transcription en articulant la partie de piano originale à la partie pour grand orchestre réduite à son expression minimum, c'est-à-dire aux cordes ». Bestion renforce sa démonstration par un biais gênant : il entremêle les numéros respectifs

des deux chefs-d'œuvre. Musicologiquement inacceptable, l'entreprise convaincra aisément l'auditeur ouvert d'esprit. Mais avant de s'abandonner aux attraits réels de cette étrange mouture, il faudra fréquenter au préalable la partition originale de l'Italien (1715) et surtout celle du Tchèque (1877) dans laquelle deux mouvements ont été supprimés pour des questions de « cohérence et d'intensité du programme ». L'engagement des interprètes et leur raffinement expressif sont, eux, incontestables, comme dans chaque réalisation de La Tempête.

GÉRARD BELVIRE

Stabat Mater. Dvořák : Stabat Mater — La Tempête, dir. Simon-Pierre Bestion — ALPHA CLASSICS 1054 (2 CD) 2022. 1 H 33 MIN



JOHANN HERMANN SCHEIN (1586-1630) ★★★★★

Homme de la Renaissance et humaniste, Johann Hermann Schein est, avec Samuel Scheidt et Heinrich Schütz dont il était l'ami, l'un des « trois grands S » de la musique allemande du XVII^e siècle, mais

il reste peut-être le moins connu des trois. Vers 1600, un grand chambardement s'opère en Italie : l'invention de la basse chiffrée, le développement de la monodie accompagnée, une approche plus libre de la polyphonie, l'avènement de l'opéra et bien plus encore. Autant d'innovations accueillies avec enthousiasme dans les pays germanophones grâce à l'imprimerie et aux *Bildungsreisen* (voyages d'apprentissage). Le recueil à deux voix intitulé *Opella Nova*, d'où sont tirées la majorité des pièces de cet enregistrement, trahit ce processus

d'acclimatation. La souplesse du contrepoint et le soin accordé au texte n'empêchent pas la technique du *cantus firmus* de s'immiscer à travers une troisième voix, comme dans le familier (merci Bach !) *Nun komm, der Heiden Heiland*. Le ténor Daniel Schreiber et la soprano Jessica Jans mettent leurs moyens modestes mais parfaitement en situation au service de ces concertos vocaux liés à la période de Noël. Les vocalises, pour profuses qu'elles soient, respectent la prosodie et bénéficient du soutien des quatre trombones de l'Ensemble Capricornus captés en l'église Martin-Luther de Stuttgart.

JÉRÉMIE BIGORIE

« Bin kind geboren zu Bethlehem » — Capricornus Ensemble Stuttgart, dir. Henning Wiegräbe — COVIELLO CLASSICS COV92320 2022. 1 H 01 MIN

FESTIVAL // ANGERS

PianoPolis

angers.fr/Pianopolis

DU 8 AU 12 MAI 2024

Angers

© Clavin, C. Denis / Piano / Division de la Communication et de l'Innovation, Via d'Angers, Angers, Jean-Marcel / 2024.



JOHANN SCHENCK (1660-V.1712) ★★★★★

Gambiste virtuose d'origine néerlandaise, Johann Schenck passa l'essentiel de sa carrière à la cour du prince-électeur palatin à Düsseldorf. Comme son contemporain Marin Marais, il nous laisse une abondante littérature pour l'instrument d'où se détachent les recueils *Scherzi musicali*, *L'Écho du Danube* et *Les Nymphes du Rhin*. Le deuxième, l'opus 9, comprend six sonates pour une viole et deux sonates sans le soutien de la basse continue. Le compositeur a compensé les qualités d'innovation qui lui manquaient en fusionnant de façon créative les manières française, anglaise, allemande et surtout italienne. On notera en particulier la vitalité rythmique de la *Sonate n°5*, où le thème dansant de l'*Allegro* se mue en une fugue *prestissimo*, et l'élégance des mouvements lents. Partout règnent la finesse et

le refus de l'ostentation – pour ne rien dire de la technique souveraine de Sofia Diniz, qui triomphe dans la variété des couleurs comme des sonorités, et dans le dialogue qu'elle tisse avec ses partenaires. *Capriccio Stravagante* (Astrée, 1995) distribuait çà et là de savoureux artifices, quand le cantabile enjôleur de Sándor Szászvárosi (Hungaroton, 2004) faisait davantage ressortir l'influence de Corelli, mais l'intégralité du corpus a trouvé interprètes à sa mesure.

JÉRÉMIE BIGORIE

***L'Écho du Danube* — Sofia Diniz, Torben Klaes (viole de gambe), Fernando Miguel Jalóto (clavecin) — CHALLENGE CLASSICS CC72968 (2 CD) 2022. 1 H 47 MIN**



FRANZ SCHMIDT (1874-1939) ★★★★★

Si la discographie de la *Symphonie n°4* commence à s'étoffer, les cycles complets restent plus rares. Jean-Charles Hoffelé décernait un **CHOC** (*CLASSICA* n°228) à l'intégrale nerveuse, anguleuse et radiographiée de Paavo Järvi avec la Radio de Francfort (Deutsche Grammophon). Accentus, et c'est tant mieux pour la richesse de la discographie, en prend le contre-pied avec ce coffret de quatre CD concocté par Jonathan Berman et l'Orchestre de la BBC du Pays de Galles. Le chef britannique préfère systématiquement des contours moins définis, arrondissant les angles et limitant la touffeur de l'orchestration. Un phénomène tangible dans une *Symphonie n°4* quasi impressionniste, aux solos explorés – la trompette, le cor, sublimes –, à l'opposé aussi des effets de masse de Zubin Mehta

avec l'Orchestre philharmonique de Vienne (Decca, 1971). La fusion des timbres fait merveille dans les lacis de clarinettes et de violons de la *Symphonie n°2*, dont la forme audacieuse, en trois mouvements, comporte un volet central à variations qui tient lieu à la fois de mouvement lent et de scherzo. Moins éloquent peut-être dans les grands tutti, cette nouvelle intégrale est d'un mystère et d'une mélancolie sans pareils dans les pages méditatives – l'introduction lente du finale de la *Symphonie n°3*. Saluons enfin la traduction française du texte de présentation et d'une passionnante interview de Jonathan Berman.

YANNICK MILLON

Les 4 Symphonies — Orchestre de la BBC du Pays de Galles, dir. Jonathan Berman — ACCENTUS MUSIC ACC 80544 (4 CD) 2020-2022. 3 H 30 MIN



FRANZ SCHUBERT (1797-1828) ★★★

Le lied allemand, dont les interprétations de très haut niveau abondent, a vu ces dernières années sa discographie s'enrichir de variantes souvent surprenantes et pas toujours très probantes. Récemment *La Belle Maguelone* de Brahms a été distribuée à deux solistes (plus un récitant) pour la théâtraliser davantage. Le dernier enregistrement en date du *Voyage d'hiver* de Schubert fait écho à un spectacle son et lumière de la Compagnie Miroirs Étendus au théâtre de l'Athénée en décembre 2023 dont la finalité était « de désincarner la figure galvaudée du Wanderer et favoriser l'autonomie des poèmes de Wilhelm Müller ». N'ayant vu le spectacle, on ne peut que s'interroger sur l'intérêt de confier à deux voix la succession de ces vignettes au contenu désespéré qui narrent l'errance d'un amoureux éconduit

dans un paysage hivernal et lugubre. Le résultat hélas ! ne convainc guère. Si les lieder confiés à la mezzo-soprano Victoire Bunel sont chantés avec style, ceux qui échoient au baryton Jean-Christophe Lanièce pâtissent d'une ligne de chant souvent chevrotante et d'une tendance à crooner là où il n'y a rien de sentimental. L'accompagnement de Romain Louveau n'apporte que peu de couleurs à ces interprètes, se tenant à une lecture très sage et assez dépouillée. Après ce voyage à trois, à quand la distribution du cycle à un kaléidoscope d'interprètes ?

OLIVIER BRUNEL

Le Voyage d'hiver — Victoire Bunel (mezzo-soprano), Jean-Christophe Lanièce (baryton), Romain Louveau (piano) — B.RECORDS LBM057 2023. 1 H 15 MIN



HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672) ★★★★★

Testament musical de Schütz, l'*Opus ultimum* est un cycle de onze motets à double chœur. Il ferme une carrière entamée soixante ans plus tôt par les *Madrigaux italiens*. Comme les *Psaumes de David*, ce *Chant du cygne* trahit l'influence du *stylus recitativus*, à savoir un discours énergique et exclamatif « traduit en musique ». L'œuvre tardive se distingue de celle de jeunesse par la très grande liberté avec laquelle Schütz embrasse toutes les ressources musicales à sa disposition : il y mêle à la perfection le style polychoral des *Psalmen Davids* et le style polyphonique de la *Geistliche Chormusik*. Roland Wilson tenait la partie de flûte à bec dans l'enregistrement pionnier du Hilliard Ensemble, avec l'appoint d'un chœur d'enfants (Virgin

Classics, 1985). Résolu à offrir le plus de variété possible au soutien instrumental absent du manuscrit, il réunit les deux orgues (stipulés par Schütz) et des timbres chamarrés. Le résultat, en dépit d'une prise de son flatteuse, manque toutefois de densité vocale dans une écriture fonctionnant principalement par opposition de blocs choraux – les couplets du *Magnificat* conclusif confinent par trop à l'exercice madrigalesque. Si elle montrait moins de diversité dans l'accompagnement, la version de Philippe Herreweghe (Harmonia Mundi, 2005) enchantait par sa luxuriance chorale.

JÉRÉMIE BIGORIE

Le Chant du cygne — La Capella Ducale, Musica Flata, dir. Roland Wilson — CPO 555 424-2 (2 CD) 2020. 1 H 24 MIN

Retour vers le futur pianistique

Trois coffrets APR d'un coup ! Ils sont consacrés aux jeunes Wilhelm Backhaus et Shura Cherkassky, ainsi qu'à Robert Lortat, un pianiste français inconnu que les disques Dante avaient sorti de l'anonymat voici presque trente ans, en rééditant pour la première fois en « longue durée » la totalité de ses enregistrements des années 1920 et 1930 qui nous reviennent ici... Trois coffrets sur lesquels se jeteront les toqués de piano. Mais les mélomanes seront-ils passionnés ?

Ces témoignages ne peuvent en tout cas pas nous permettre de tirer la moindre leçon sur une évolution du jeu pianistique. Rien ne ressemble certes aujourd'hui à la fantaisie de **Robert Lortat** (1885-1938), mais qui lui ressemblait déjà de son vivant ? Sa verve est étincelante dans les valse de Chopin, ses doigts sont véloce et spirituels dans l'intégrale des études, allusifs et légers dans les *Préludes* op. 28, comme la *Sonate « funèbre »* impressionne et émeut par sa détermination... au prix de décalages entre les mains, de ritardandos expressifs et d'accelerandos de Ferrari que le pianiste transcende en raison d'un goût parfait.

Wilhelm Backhaus (1884-1969) est son exact contemporain... et son jeu semble cependant venir d'une autre planète. Déjà dans sa jeunesse, l'Allemand jouait avec une sorte d'impassibilité pianistique qui le faisait triompher de tout, avec un aplomb incroyable et une régularité de tempo adoucie par la volonté de briller, de charmer, une sonorité d'airain et une diction, une articulation qui sont bien plus proches de nous en apparence, mais qui à vrai dire étaient déjà largement partagées en ces temps anciens. Et il faut entendre les *Variations sur un thème de Paganini* de Brahms, les quelques Schubert joués simplement, sans se mettre la main sur le front en invoquant on ne sait quels dieux, les Chopin virtuoses et « droits », à mille lieux de ceux de Lortat ou de Moriz Rosenthal. Il faut assurément écouter aussi les deux versions du *Concerto* de Grieg : la première, abrégée, qui passe pour être le pre-

mier enregistrement d'un concerto sur disque (1908), et la seconde, enregistrée à Londres, avec Barbirolli, en 1933. Pour ne rien dire d'un joyeux *Caprice espagnol* de Moszkowski qui crépète comme charme la *Valse de Naila* de Léo Delibes arrangée par Dohnányi... Après guerre, son style se « minéralise », sans que le pianiste perde cette maîtrise pianistique qui sera sa marque jusqu'à son dernier récital en 1969 – quelques jours avant sa mort... –, avec son habitude de parfois préluder avant d'attaquer la pièce (mais Dinu Lipatti, né en 1917, faisait également cela). Le pianiste allemand perdra juste cette étincelle qui faisait vibrer son jeu de virtuose pour ne garder quasi que la rigueur, la sévérité. Et des tempos généralement vifs... car contrairement à ce qu'on raconte, les pianistes ne jouent pas de plus en plus vite. Loin de là même.

Il y a enfin les disques du jeune **Shura Cherkassky** (1909-1995), contemporain lui de Horowitz, mais aussi de Serkin, Arrau et Perlmuter, nés cinq ou six ans avant lui – autant de mondes pianistiques opposés. Les faces réunies ici sont intéressantes car son évolution fut non de s'assagir, mais de se radicaliser. Jeune, il était beaucoup plus posé, ne faisait pas surgir des contre-chants que seul lui pouvait trouver, prenait son temps pour détailler le texte musical, déployait une sonorité somptueuse et un jeu à la fois sérieux et sensible. Âgé, il deviendra imprévisible, ce que ne laissent pas soupçonner ces vieilles cires. Mais bon sang ! Que son *Concerto n°2* de Tchaïkovski est excitant... Toute sa vie, il le jouera et l'enregistrera plusieurs fois de façon splendide.

ALAIN LOMPECH

★★★★★ « **Robert Lortat. The Complete Recordings** » — APR 6042 (2 CD). 1928-1931

★★★★★ « **Wilhelm Backhaus. Complete Acoustic and Selected Early Electric Recordings** » — APR 7317 (3 CD). 1908-1936

★★★★★ « **Shura Cherkassky. The Complete 78 rpm Recordings, 1923-1950** » — APR 7316 (3CD). 1923-1950



Michel Block, le piano évanoui

PAR GÉRARD BELVIRE



Un petit homme roux au sourire indéchiffrable. Une personne diserte et affable dont l'anxiété se maquillait d'humour. Ainsi le commentaire à propos de la rumeur de filiation illégitime qu'avait déclenchée sa ressemblance physique avec Arthur Rubinstein : *« Cela ne me dérangerait pas du tout d'être son fils, mais malheureusement c'était géographiquement impossible. Je sais qu'il se déplaçait beaucoup à cette époque, mais pas ma mère, j'en ai peur »*. À peine mentionné aujourd'hui, cet artiste jadis fameux s'est dissous dans l'oubli de son vivant.

Michel Block naît à Anvers le 12 janvier – ou juin, les sources se contredisent – 1937 de parents français qui, fuyant l'Europe en guerre, s'établissent au Mexique où vit le grand-père du jeune garçon. Son professeur de piano ayant observé chez lui un talent hors du commun, la famille déménage à New York pour permettre à Michel, âgé de 17 ans, de suivre l'enseignement de la Juilliard School of Music où il se perfectionne notamment auprès de Beveridge Webster, élève d'Isidor Philipp, Nadia Boulanger et Artur Schnabel.

Un peu comme celle d'Ivo Pogorelich, la carrière de Block débute par un coup d'éclat lors du Concours international Chopin. En 1960, vingt ans avant l'élimination du Croate jugée scandaleuse par Martha Argerich, le jeune Belge n'est pas davantage couronné. Le jury de cette sixième édition a en effet réservé tous ses lauriers à des inconnus qui le sont

demeurés depuis, à l'exception du grand vainqueur : Maurizio Pollini. En accord avec un public tout aussi mécontent, c'est Rubinstein – évidemment ! – qui conteste le palmarès. Le Roi Arthur, président d'honneur du concours, décide de créer un Prix... Rubinstein qu'il attribue à son favori. Lequel déclarera plus tard, non sans élégance : *« Je ne pense pas que je méritais de gagner à Varsovie. Pollini était déjà à l'époque un pianiste incroyablement parfait »*.

Dès 1962 Block remet les pendules à l'heure avec un premier prix remporté au prestigieux Concours Leventritt, à New York. Ses récitals se multiplient à travers le monde, tout comme ses collaborations avec des chefs tels que Bernstein, Giulini, Haitink, Muti ou Solti. Un temps installé dans une ferme rénovée du sud-ouest de la France – sans le téléphone, précise-t-il –, Block s'efforce de concilier carrière et vie personnelle en limitant son activité. Mais à l'occasion de son retour au Carnegie Hall il retrouve la violence d'émotions redoutées. Tout comme il avouait ne pas se sentir l'âme d'un compétiteur, il ne faisait pas mystère de son aversion pour le *music business* tel qu'il le voyait évoluer.

Toujours est-il qu'à partir de 1978 il rompt les amarres avec une existence de virtuose itinérant pour poser ses bagages à Bloomington où il enseigne pendant une vingtaine d'années au sein de l'école de musique abritée par l'Université de l'Indiana. Ses élèves se souviennent de lui comme d'un pédagogue particulièrement inspirant. De rares concerts, souvent au sein même de

l'établissement, attirent un public aussi admiratif qu'empathique. Jusqu'à une retraite prise en 1997 dont le musicien ne profitera pas longtemps ; il décède à Bloomington le 4 mars 2003.

LYRISME CHARNEL

Pour évoquer l'art de Michel Block, les premiers mots qui me viennent sont imagination, émotion, séduction. Aucune recherche de vaine perfection dans son jeu qui aspirait avant tout à procurer du bonheur à l'auditeur, mais une subjectivité expressive revendiquée par l'artiste. Celle-ci le conduisait à exploiter les ressources de l'agogique, à caresser le clavier en évitant sa capacité percussive, à gouverner l'articulation afin de permettre au chant de s'épanouir sans le moindre épanchement. Le soin apporté à l'éclairage harmonique, l'étagement des plans sonores ou la transparence de la polyphonie, la subtilité du toucher et des gradations dynamiques, les coloris sensuels de sa palette complètent le portrait.

Arrêtons-nous d'abord aux pièces captées par la radio polonaise en 1960 dans un son très correct grâce à un double album publié par l'Institut Frédéric Chopin. Cette *Sonate « Funèbre »* inspirée, ce *Nocturne en mi bémol majeur* de l'opus 55 à la fois magique et humainement incarné, ce *Larghetto* du *Concerto n°2 en fa mineur*, catastrophique lors des répétitions puis ineffable lors du concert... Tous dévoilent une personnalité au lyrisme charnel qui privilégie la poésie de l'instant sur la rigueur du tempo ou l'exécution du détail.

Aucune recherche de vaine perfection dans son jeu



En 1971-1976, Block est sous contrat avec Pathé Marconi. Le directeur artistique et imprésario Michel Glotz lui fait enregistrer huit faces microsillon qui figurent au nombre des trésors engloutis de l'industrie phonographique. Quand donc Warner nous les rendra-t-il? D'abord l'*Iberia* légendaire (avec Navarra) que je vous présentais dans la discographie comparée du chef-d'œuvre d'Albéniz (**CLASSICA** n° 254), furtivement repris dans un coffret de cinq CD de musique espagnole pour piano. Et puis les albums Schumann (*Bunte Blätter, Gesänge der Frühe*) et Scriabine (*Sonates n° 3, 6 et 10*) jamais réédités. Allez les écouter sur Youtube; vous tomberez à la renverse! S'ensuit alors un parcours discographique morcelé. Le collectionneur voudra connaître un Block rarement documenté face à l'orchestre: dans la *Symphonie cévenole* de d'Indy avec Maag (Conifer, 1985), le *Concerto pour la main*

gauche de Ravel avec Giulini (Testament, 1978) ou Ian Hobson qui l'accompagne également dans les *Nuits dans les jardins d'Espagne* de Falla (Zephyr Records, 1998). Pas de témoignage, hélas!, dans l'opus 54 de Schumann ou le *Concerto n° 2* de Rachmaninov qui marquèrent ceux qui eurent la chance de l'y entendre.

À ÉCOUTER

L'essentiel se compose d'une série de récitals – difficiles à trouver mais audibles pour partie via les services de musique en ligne – que l'on doit à deux producteurs (et musiciens) passionnés: Chitose Okashiro (Pro Piano Records) et Jonathan Wearn (Guild, O.M. Records, Piano Classics). Quatre programmes Chopin permettent de suivre l'évolution de Block chez un compositeur qu'il ne cessera de questionner. Parfois inégaux – des tempos élargis surprennent – tous

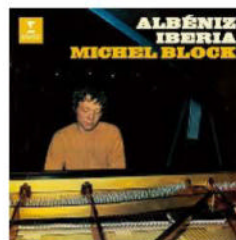
ces disques méritent d'être thésaurisés pour les compositeurs peu représentés dans le maigre legs de Block (Bach, Beethoven, Franck...) et/ou les pépites qu'ils renferment. Ainsi l'électricité d'orages en suspens dans certains *Nocturnes* ou *Mazurkas* de Chopin; une *Polonaise-Fantaisie* du même, développée comme un poème tristesque; un *Nocturne n° 6* de Fauré insoutenable de beauté; une *Sonate n° 2* de Scriabine irréaliste qui s'improvise devant nous; des pièces d'inspiration religieuse de Liszt où la conduite du son se déploie dans un souffle et un contrôle dynamique dignes d'Arrau...

Block avouait sa viscérale identification à la musique espagnole dont les rythmes imprégnaient les rues de Mexico dans sa jeunesse, notamment en raison de l'afflux de réfugiés ibériques. Il parlait d'ailleurs anglais avec un imperceptible accent *latino*. Signalons donc l'extraordinaire (et relativement accessible) «Spanish Album» (Piano Classics, 1991) où Albéniz, de Falla et Granados sont réinventés à la manière d'un Chet Baker dans le registre du *cool jazz*.

S'il ne fallait extraire que deux gemmes, on éliminerait les concerts de 1980-1981 à Bloomington préservés par Pro Piano. Des *Goyescas* aux sonorités capiteuses et d'une caractérisation troublante, comme si le clavier prêtait sa voix à chaque personnage d'un film muet projeté simultanément. Et d'autre part des *Novelletten* de Schumann qui creusent le ciel en y cueillant des étoiles inconnues. Après deux bis debussystes, Block prend congé du public en jouant son propre arrangement de la chanson de Barbara, *Ma plus belle histoire d'amour*. Pendant un instant, comme la dame en noir y parvenait si souvent, le pianiste étreint littéralement ses auditeurs. Ceux d'hier et d'aujourd'hui.



JEAN MAINBOURG



Disponible en ligne depuis le 8 mars



JEAN SIBELIUS (1865-1957) ★★★★★

Le chef Okko Kamu avait déjà enregistré l'*Ouverture* et les suites d'orchestre de *La Tempête* de Sibelius (Bis, 2011). Aujourd'hui, il propose l'intégralité de la musique de scène composée pour la pièce de Shakespeare, et il le fait dans un enregistrement live capté sur les lieux même de sa création, à l'Opéra de Copenhague. Sa lecture marquée par un vif esprit théâtral n'a pas d'équivalent dans la discographie fort modeste de cette partition appartenant à la dernière période de fécondité du compositeur. Reposant sur les forces d'un orchestre et d'un chœur de fosse aux couleurs franches et généreuses, sa direction retrouve une certaine naïveté rafraîchissante et une efficacité dramatique qui agissent comme un pont entre les différentes scènes illustrées, loin de toute approche séquentielle. Comme l'avait fait Osmo

Vänkä à Lahti dans le premier enregistrement mondial de l'œuvre (Bis, 1992), Kamu donne à entendre les racines folkloriques de certains numéros dansés, mais il bénéficie de l'avantage d'un orchestre plus homogène, tout aussi déterminant pour les pièces plus sophistiquées comme l'*Ouverture*, le très onirique *Chêne* ou encore le *Largo* du dernier acte. On rangera donc cet album à côté de la version de Jukka-Pekka Saraste (Ondine, 1992), plus symphonique mais offrant des chanteurs d'exceptions.

THOMAS DESCHAMPS

La Tempête — Hanne Fischer (Ariel), Kari Dahl Nielsen (Juno), Fredrik Bjellsäter (Stephano), Palle Knudsen (Caliban), Chœur de l'Opéra royal danois, Orchestre royal danois, dir. Okko Kamu — NAXOS 8.574419 2021. 1 H 04 MIN



NIKOS SKALKOTTAS (1904-1949) ★★★★★

Dans sa vaste entreprise anthologique des œuvres du compositeur grec Nikos Skalkottas, le label Bis avait déjà proposé un enregistrement du *Concerto pour violon* capté à Malmö avec pour soliste Georgios Demertzis et Nikos Christodoulou à la direction (1997). Une récente édition critique «corrigeant plusieurs oublis» est le prétexte à un nouvel enregistrement. Au-delà des subtilités éditoriales, il faut reconnaître que tant George Zacharias que les musiciens de l'Orchestre philharmonique de Londres sous la baguette de Martyn Brabbins apportent par la finesse de leur jeu une dimension supérieure à cette œuvre polysérielle. Leur lecture analytique s'enrichit en outre de timbres somptueux qui, par leurs couleurs automnales, font le lien

avec le post-romantisme. Le *Concerto pour violon, alto et orchestre à vent* inédit au disque est mieux qu'un complément. De structure très classique comme son homologue pour violon, ce concerto est tout aussi virtuose et post-dodécaphoniste mais le traitement très brillant et individualisé des vents donne des interactions avec le soliste d'une variété réjouissante. L'œuvre cultive deux domaines d'inspiration chers au compositeur : la musique militaire et le jazz.

THOMAS DESCHAMPS

Concerto pour violon et orchestre. Concerto pour violon, alto et orchestre à vent — George Zacharias (violon), Alexandros Koustas (alto), Orchestre philharmonique de Londres, dir. Martyn Brabbins — BIS 2554 (SACD) 2020-2022. 57 MIN



CHARLES VILLIERS STANFORD (1852-1924) ★★★★★

Entendue depuis le continent, la musique de l'Irlandais Stanford n'est pas de celles qu'on place le plus haut au sein de la période dite de renaissance de la musique britannique. Jeune rebelle face à l'obscurantisme de ses professeurs, Stanford aura un coup de cœur pour Schumann et Brahms lors de son premier voyage en Allemagne, mais il deviendra réticent voire hostile à toute innovation ou même évolution. Au sein d'une œuvre pléthorique, son *Requiem* composé en 1896 représente l'une de ses plus éclatantes réussites, jadis défendue par Beecham ou Boult. Formidable technicien tant à l'orchestre que dans le traitement des effectifs choraux, Stanford varie les effets avec un flair dramatique manifeste. Le modèle brahmisien n'est vraiment pas ce qui saute ici aux oreilles car le compositeur fait

un usage mesuré du contrepoint, en revanche il s'approche de l'effusion mélodique prodigue de Dvořák. L'interprétation fervente des forces réunies sous la baguette de l'excellent Martyn Brabbins surclasse en tous points la version princeps d'Adrian Leaper (Marco Polo, 1994) et permet enfin de prendre toute la mesure d'une partition aux vastes proportions privilégiant la douce consolation à la morbidité mortifiante.

THOMAS DESCHAMPS

Requiem — Carolyn Sampson (soprano), Marta Fontanals-Simmons (mezzo-soprano), James Way (ténor), Ross Ramgobin (baryton), Chœur de l'Université de Birmingham, Orchestre symphonique de Birmingham, dir. Martyn Brabbins — HYPERION CDA68418 2022. 1 H 14 MIN



RICHARD STRAUSS (1864-1949) ★★★★★

Grande interprète à la scène de Richard Strauss, inoubliable Salomé à Salzbourg et à Moscou, Asmik Grigorian a aussi souvent chanté ses *Quatre Derniers Lieder* en concert, par exemple à Rome sous la direction d'Antonio Pappano et à Paris sous celle de Mikko Franck. Dans ce disque, elle fait se succéder la version avec orchestre enregistrée en juin 2022, avant le concert parisien avec l'Orchestre philharmonique de Radio France et Mikko Franck, et la version avec piano accompagnée par Markus Hinterhäuser, enregistrée à Munich en mai 2023 après quelques concerts. On passe sur la thématique un peu régressive du livret («Laws of Solitude») et de ses illustrations pour se concentrer sur l'interprétation. La soprano lithuanienne semble rencontrer quelques difficultés techniques dans les aigus de *Frühling*

et de *Beim Schlafengehen* et dans la tenue de la ligne, notamment dans les notes basses, de *Im Abendrot*. On pouvait attendre d'une si grande artiste un peu plus de nuances dans chacun des lieder et de contrastes entre les quatre titres. L'accompagnement, tant à l'orchestre qu'au piano (Markus Hinterhäuser toujours très inspiré), n'affiche aucun défaut mais ne paraît pas toujours en phase avec la chanteuse. On restera sur le souvenir du merveilleux récital Rachmaninov accompagné par Lukas Geniušas (Alpha Classics, 2021, **CHOC, CLASSICA** n° 243).

OLIVIER BRUNEL

Quatre Derniers Lieder — Asmik Grigorian (soprano), Markus Hinterhäuser (piano), Orchestre philharmonique de Radio France, dir. Mikko Franck — ALPHA CLASSICS 1064 2022-2023. 44 MIN

TITRES

ALTER EGO



La transcription, « alter ego » des œuvres, est au cœur de ce récital se singularisant par le talent de Rebecca Taio, jeune musicienne italienne dont c'est le second disque, et par la qualité de ces adaptations du violon à la flûte. En 1975, la sublime *Sonate pour violon et piano* de César Franck publiée par RCA et interprétée par James Galway et Martha Argerich fut une révélation achevant de séduire maints rétifs à la transcription. Skarbo en 1993 et EMI en 2004 publièrent d'Emmanuel Pahud et Éric Le Sage leur notable version de la sonate, qui s'imposa à la flûte. La graver aujourd'hui signifie risquer une confrontation aux versions existantes. Rebecca Taio réussit en partie ce pari grâce à un style impétueux et fougueux, un lyrisme débordant et un engagement total stimulé par le piano de Marco Grisanti. Son jeu, que l'on aimerait plus diversifié, confère à l'œuvre, notamment dans l'aigu, une plénitude autre que celle du violon. Les mêmes qualités se retrouvent dans les transcriptions de la *Sonate n° 1* de Fauré – également jointe à celle de Franck dans le disque Skarbo cité – et des pièces de Respighi que l'on découvre à la flûte.

PASCAL GRESSSET

Respighi : Cinq Pièces P. 62. Fauré : Sonate n° 1 op. 13. Franck : Sonate en la majeur FWV 8 — Rebecca Taio (flûte), Marco Grisanti (piano) — BRILLIANT CLASSICS 96977 2022. 1H18 MIN

ARGUMENTA



Le multi-percussionniste danois Mathias Reumert présente avec son alter-ego Anders Elten une passionnante association de pièces françaises qu'ils adaptent à leurs instruments, renouvelant ainsi l'imaginaire qu'elles véhiculent. Dans *Le Livre des claviers : II* de

Philippe Manoury, chaque marimbiste emprunte un même chemin mélodique mais à une vitesse et dans un mode d'expression différents. Enregistrée pour la première fois au disque, *Argumenta* (2022) du même Philippe Manoury se concentre sur l'étouffement des sons, dans un dialogue entre deux voix distinctes, où des sonorités murmurées et de brèves échappées expressives installent une rhétorique feutrée du silence et du mouvement. Arrangement réalisé par Mathias Reumert d'une des *Six Études* pour piano de Manoury, *Suspensions-Effondrements* utilise certains instruments à percussion résonnants tout en conservant un piano, créant une convaincante hybridation sonore. Transcrit pour instruments à clavier et percussions de manière subtile et gracieuse, *Le Tombeau de Couperin* est un minutieux travail d'orfèvrerie réalisé avec ingéniosité par Mathias Reumert. Le *Prélude* pour deux marimbas, la *Fugue* pour piano et marimbas, le *Rigaudon* et la *Toccata* pour deux marimbas et un vibraphone, la *Forlane* et le *Menuet* pour vibraphone et crotales – et glockenspiel additionnel pour ce dernier segment –, restituent avec délicatesse toute la finesse de l'art poétique de Ravel.

ROMARIC GERGORIN

Œuvres de Manoury et Ravel — Mathias Reumert et Anders Elten (marimba, vibraphone, percussions, piano) — EKKOZONE 01 2023. 47 MIN

LUCAS DEBARGUE

FAURÉ COMPLETE MUSIC FOR SOLO PIANO



Après sa formidable monographie Scarlatti, Lucas Debargue se tourne vers de nouveaux trésors du grand répertoire, rien de moins que l'intégralité de l'Œuvre pour piano de Gabriel Fauré.

Après avoir éprouvé un véritable choc à la lecture de ses *Préludes*, le pianiste bouleversé par l'évidence mélodique et l'harmonie raffinée de son compatriote, s'est alors décidé à explorer l'Œuvre de Fauré dans sa totalité, et de l'enregistrer sur un piano de facture unique à 102 touches, l'Opus 102.

Des Romances aux Nocturnes et Barcarolles, en passant par les impromptus, les 68 pièces magistrales de l'œuvre pour piano de Fauré par Lucas Debargue se révèlent être un enregistrement exceptionnel et un événement majeur de la littérature pianistique ainsi qu'une étape majeure dans le cadre du centenaire de la mort du compositeur.



4CD livret 88 pages



LA TRAVIATA À PARIS
FONDATION SIMONE ET CINO DEL DUCA

Les dates 2024
04 et 25 Avril
16 et 31 Mai
07, 13 et 28 Juin

OFFRE SPÉCIALE
20€ de réduction
avec le code
CLASSICA

Réservation sur opera-palazzo.com
+33 (0)1 88 32 05 31
reservation@opera-palazzo.com

OPERA A PALAZZO PARIS

FONDATION SIMONE ET CINO DEL DUCA INSTITUT DE LA MUSIQUE



BEI BACH ZU HAUSE ★★★

Dresde, 1739. Le luthiste Sylvius Leopold Weiss rencontre Wilhelm Friedemann Bach, organiste à l'église Sainte-Sophie. Les deux amis se rendent alors à Leipzig où ils sont hébergés durant quatre semaines chez Johann Sebastian Bach, père de Wilhelm, avec lequel, tel qu'en témoignent les sources musicologiques, ils partagent des moments en musique. Le programme joué par Diego Cantalupi et Davide Pozzi propose de recréer l'atmosphère musicale de cette rencontre, faisant dialoguer le luth et le clavecin. Dès les premières secondes, ces cordes pincées séduisent, mêlant la nacre, la perle et le verre : l'oreille y perd ses repères pour son plus grand plaisir, ne sachant plus distinguer les instruments tant les timbres fusionnent, par exemple dans l'*Allegro* de la *Suite en do majeur* WeissSW 54.

Si les pièces rapides, et notamment les danses, emportent par leur caractère fluide et allant, les pièces lentes trahissent parfois une conduite un peu brute, ancrée dans le sol, presque accentuée, qui laisse ponctuellement retomber les lignes. Cette lecture engagée réserve cependant de beaux moments et plonge dans un univers sonore caractérisé. La *Fugue* BWV 1000 pour luth seul complète cet album : Diego Cantalupi y joue des apesanteurs avec raffinement.

FABIANNE BOUVET

Weiss : Pièces pour luth, pour clavecin, pour clavecin et luth. Bach : Fugue BWV 1000 — Diego Cantalupi (luth), Davide Pozzi (clavecin)

— CREMONA MVC 023/67 2022. 1H 07 MIN



BREATHE ★★★

Jeune chanteuse coréenne dotée d'une excellente technique et d'une ravissante voix de soprano léger, Hera Hyesang Park s'illustre depuis quelques saisons sur les scènes lyriques les plus prestigieuses.

Après un premier album solo (« I am Hera ») d'un grand intérêt, Deutsche Grammophon a curieusement cautionné un programme qui s'avère un véritable salmigondis. Si le deuil, la prière ou la déploration sont ici les thèmes dominants, on demeure déconcerté devant le choix des pièces qui fait s'enchaîner Luke Howard (*While You Live*), Górecki (*Symphonie n° 3*), Orff (*Carmina Burana*), Humperdinck (*Hänsel et Gretel*), Cecilia Livingston (*Breath Alone*), Rossini (*Otello* et *L'assedio di Corinto*), Bernat Vivancos (*Vocal Ice*), Verdi (*Otello*), Hyo-Won Woo (*Requiem aeternam*), Massenet (*Le Cid*

et *Thaïs*), Licinio Refice (*Cecilia*) et Delibes (duo des fleurs de *Lakmé*). De plus, en dépit de superbes moyens, l'interprète possède une expressivité limitée. Accentuée par une prise de son très réverbérée et la direction alanguie de Jochen Rieder, l'atmosphère sulpicienne du disque trouve son paroxysme dans un *Ave Maria* sur la *Méditation de Thaïs* arrangée par Matthias Spindler, d'un goût fort discutable.

LOUIS BILODEAU

Airs de Howard, Górecki, Orff, Humperdinck... — Hera Hyesang Park (soprano), Emily d'Angelo (mezzo-soprano), Orchestre du théâtre Carlo Felice de Gênes, dir. Jochen Rieder — DEUTSCHE GRAMMOPHON 486 4627 2022.

1H 19 MIN



...DU SILENCE AU SILENCE ★★★★★

Lorsqu'elles s'intègrent harmonieusement à un programme en élargissant un répertoire, les transcriptions se justifient. Arrangée par la flûtiste suisse Helena Macherel, la *Sonate pour*

violon et piano « *posthume* » du jeune Maurice Ravel annonce la couleur d'un programme défendu avec ardeur et fougue, invitant l'auditeur dans un univers dont les deux musiciennes soulignent la poésie, la couleur, la diversité, la mélancolie, la puissance ou la profondeur. On savourera de la *Sonate pour violon* de Pierné, rare au disque et transcrite avec l'assentiment de l'auteur, la véhémence de son premier mouvement et l'exquise délicatesse des deux suivants. Des deux classiques du répertoire signés Francis Poulenc et Frank

Martin, les nombreuses versions représentent pour toute nouvelle gravure un risque dont s'affranchissent avec bonheur les deux jeunes musiciennes grâce à une maîtrise instrumentale guidée par une maturité déjà affirmée, une pertinence et une dynamique du jeu excluant toute monotonie d'écoute. Le caractère parfois excessivement démonstratif de l'interprétation, bien que préférable à l'atonie de maintes versions, gagnerait cependant à une certaine retenue que l'épreuve du temps saura offrir.

PASCAL GRESSET

Œuvres de Ravel, Poulenc, Pierné et Martin — Helena Macherel (flûte), Veronica Kuijken (piano) — CHALLENGE CLASSICS CC 72912 2021. 56 MIN



LA DANSE ★★★

« La Danse » ? Il n'y a pas si longtemps on aurait simplement parlé d'un programme Ravel (*Pavane pour une infante défunte* ; *Le Tombeau de Couperin* ; *La Valse*) complété par quelques pièces de caractère

voisin... Le toucher délicat et l'articulation déliée de Martin James Bartlett s'accompagnent d'ornementations discrètes dans les pages de Rameau (*Gavotte et doubles* de la *Suite en la mineur*) et de Couperin (*Les Barricades mystérieuses*). Mais la noblesse du geste comme l'aiguïsement des contrastes lui font défaut. Arrivé à l'*Arabesque n° 1* de Debussy et à la *Pavane* de Ravel, on comprend que le jeu raffiné du pianiste anglais s'en tient à une expression unidimensionnelle. Il suffit de comparer les deux extraits du *Ruban dénoué* de Reynaldo Hahn – qu'Alexandre Tharaud cosigne avec Bartlett – à la splendide

lecture du cycle intégral par Frank Braley et Éric Le Sage (Sony) pour ne trouver ici aucun angle ni élan. Sonorités duveteuses, appuis et rebonds ludiques font de cette *Valse* une danse de salon au lieu d'un cauchemar éveillé. Et à ce *Tombeau* aussi disert que gracieux il manque au moins une charpente si l'on veut oublier les ombres tragiques auxquelles il est dédié. Les moins grincheux que moi chériront tant d'hédonisme.

GÉRARD BELVIRE

Œuvres de Couperin, Debussy, Hahn, Rameau et Ravel — Martin James Bartlett (piano) — WARNER CLASSICS 5419789680 2023. 1H

NARCISSE AU PARNASSE

★★★★



Connu du public mélomane pour avoir co-fondé l'ensemble Il Giardino Armonico, le luthiste suisse Luca Pianca s'est récemment illustré en solo dans des répertoires italiens, enregistrant la musique de Piccinini («The Art of Resonance», Passacaille, 2022) ou Francesco da Milano («Nobilissimo Istromento», Passacaille, 2021). Il plonge aujourd'hui dans le Grand Siècle français avec une élégance et une pudeur appréciables : la sonorité perlée de son luth baroque dans le registre aigu vient en éclaircir les basses profondes, et la fluidité de son ornementation fleurit les lignes sans jamais les alourdir. Dans la musique d'Ennemond Gaultier, il contraste les tempos, allégeant sa courante *Le Canon* – une vision qui s'oppose à celle plus lente, plus terrienne et plus ancrée de Jakob Lindberg («Music from Scotland and France», BIS). Dans la musique de Robert de Visée, Luca Pianca joue avec pudeur et simplicité, privilégiant l'esprit de la danse : cette approche répond à la sophistication de Rolf Lislevand, qui souligne les dissonances de l'écriture par son ornementation («La Mascarade», ECM, 2012). Quelques pièces de Pierre Dubut père, Pierre Dubut fils et Antoine Forqueray complètent ce programme avec raffinement. Petit bijou d'expressivité, la *Lionne* de Charles Hurel conclut l'album dans un geste fluide et charmant.

FABIENNE BOUVET

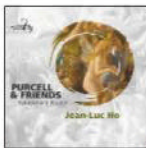
Œuvres pour luth et pour théorbe du Grand Siècle français

— Luca Pianca (luth baroque, théorbe) — PASSACAILLE PAS 1145 2022.

1H09 MIN

PURCELL & FRIENDS

★★★★★



Souvent reléguée au second plan, la production musicale pour le clavecin d'Henry Purcell mérite cependant que l'on s'y attarde. La contextualisation musicale que propose Jean-Luc Ho apporte un éclairage nouveau à ce répertoire resté dans l'ombre. En dehors des huit suites à la française subsistent des pièces isolées parmi lesquelles le claveciniste a pioché une pavane, un prélude, une chaconne et éliminé les fameux *grounds*. Selon la pratique du temps, il a adapté la chaconne orchestrale de *The Fairy Queen* et une sonate pour consort de violes qui sont sans doute les moments les plus réussis de ce florilège. Dans les deux suites, le musicien creuse les intervalles des allemandes pour en extraire l'expressivité, farde ces maigres sarabandes de coloris précieux et tend les harmonies vénéneuses de la pavane. C'est très bien fait d'autant que le clavecin réalisé par Émile Jobin distille des sonorités d'un raffinement inouï, notamment le petit jeu à la délicatesse exceptionnelle. Volontiers théâtral, Ho nourrit le contrepoint de Roberday d'ornementations ardentes, sait fondre élégance et gouaille dans un fier *hornpipe*, fait partout montre d'une science des caractères qui laisse loin derrière lui les clavecinistes français de sa génération. Comme illuminée de l'intérieur, la fantaisie de Gibbons promène ses chromatismes nonchalants et s'amuse de l'effet étincelant de ses fausses relations. Un beau manifeste poétique d'un maître du clavecin.

PHILIPPE RAMIN

Pièces de Purcell, Gibbons, d'Anglebert... — Jean-Luc Ho (clavecin) — MUSICA FICTA 8037 2020. 1H01 MIN

MUSIQUE
Magazines

Nouveau

**LE KIOSQUE
en ligne
de vos magazines
préférés**



POUR DÉCOUVRIR
toutes nos offres d'abonnement, les CD
et les anciens numéros
en version papier et digitale.

RENDEZ-VOUS VITE SUR
www.musique-magazines.fr



PAIEMENT ET
DONNÉES SÉCURISÉS



SATISFAIT OU
REMBOURSÉ



UN SERVICE CLIENT
À VOTRE ÉCOUTE



SONGS OF FATE ★★★★★

Que « Songs of Fate » débute par une création contemporaine de nos temps troublés en dit long sur l'état d'esprit dans lequel Gidon Kremer se trouvait lorsqu'il assembla les éléments de ce programme poignant. Avec en prélude *This too shall pass* de Raminta Šerkšnytė, le message se veut d'abord universaliste, à la fois prière adressée à l'humanité (la cantilène plaintive du violon puis du violoncelle) et invitation à une spiritualité résiliente (les accords ésotériques au vibraphone). Puis le propos devient plus autobiographique quand la soprano Vida Miknevičiūtė entame la *Tentation* de David de Giedrius Kuprevičius (le *Pénultième Kaddish* qui suit vous tirera des larmes). Gidon Kremer souhaite ici témoigner d'un double attachement à sa judéité et aux pays baltes. Alter-ego

du violoniste letton ces dernières années, le Polonais Mieczysław Weinberg ne pouvait que figurer dans cet opus si personnel. Les quelques morceaux choisis pour formations à géométrie variable sont ciselés comme des bijoux et portent en eux toute l'âme de la culture yiddish. En guise de postlude à ce voyage musical, le contemplatif *Lignum* de Jēkabs Jančevskis est un appel à renouer le dialogue avec la nature.

JÉRÉMIE CAHEN

Œuvres de Šerkšnytė, Kuprevičius, Weinberg et Jančevskis — Vida Miknevičiūtė (soprano), Gidon Kremer (violon), Magdalena Ceple (violoncelle), Andrei Pushkarev (vibraphone), Kremerata Baltica — ECM 4859850 2019-2022. 57 MIN



SPARKLIGHT ★★★

Cette « étincelle » éponyme de l'album, Franz Liszt en a fait l'office auprès de Marie Jaëll (1846-1925), compositrice et pianiste surdouée, capable de jouer les cinq concertos de Camille Saint-Saëns en une journée. Son *Concerto pour piano n° 1* éclate en gammes, arpegges et octaves dans un esprit très lisztien. Les ombres du *ré mineur* se dissipent au gré des trois mouvements pour laisser place à de tendres effusions et des échanges colorés. À la suite de Romain Deschamps (Bru Zane, 2012) et Cora Irsen (Querstand, 2016), Célia Oneto Bensaid embrasse la partie soliste avec une belle musicalité. Phrasés, trilles, accords palpitants : l'« Artiste Yamaha » a plus d'un tour dans son sac, secondée par le bras diligent de Debora Waldman. Dommage que la captation gomme les reliefs dans l'énigmatique

Méphisto-valse n° 3 (morceau fétiche de Jaëll), caractérisée par un emploi continu d'accords battus et de chausses-trappes rythmiques. Si la lecture sensible de Célia Oneto Bensaid fait tout le prix du *Concerto pour piano n° 1* de Liszt (que « Jaëll joua une dizaine de fois », convenons que l'Orchestre national Avignon-Provence manque d'équilibre entre les pupitres et accuse un déficit de densité au niveau des cordes, tour à tour molles (motif introductif) ou inaudibles (trémolos du passage *recitativo*).

JÉRÉMIE BIGORIE

Œuvres de Jaëll et Liszt — Célia Oneto Bensaid (piano), Orchestre national Avignon-Provence, dir. Debora Waldman — NOMADMUSIC NMM119 2023. 1H 02 MIN



TAKE 3 ★★★★★

Patricia Kopatchinskaja est de retour, flanquée de deux complices en sorcellerie musicale. Après un « Take 2 » assez décevant en 2015, ce « Take 3 » s'articule autour des chefs-d'œuvre signés Poulenc (*Sonate pour clarinette*) et Bartók (*Contrastes*) encadrant le *Trio* (1990) de Paul Schoenfield, influencé par les deux premiers ainsi que par la musique traditionnelle juive qu'on retrouve dans l'explicite *Klezmer Dance* du Roumain Șerban Nichifor. Une *Burlesque* de Bartók, la *Bagatelle* et six danses extraites de *L'Invitation au château* de Poulenc rythment la succession des pièces principales. Feulements organiques, détimbrages, rythmes élastiques chez lesquels le mot *rubato* ne signifie pas vol mais pillage, humour à la nitroglycérine : tout ce qu'on redoutait est au rendez-vous. Mais rarement

chaque seconde d'un programme musical aura été chargée d'autant d'intensité et de sincérité, même si elles procèdent d'une démarche expérimentale. Les professions de foi individuelles publiées par nos interprètes sont éloquentes à ce propos. De rigueur stylistique et d'exactitude, il n'est pas vraiment question ici. Mais par ailleurs, la rigueur et l'exactitude ont chaque jour l'occasion de s'exercer sur des partitions sacralisées. Tagore affirmait ainsi que « si vous fermez la porte à toutes les erreurs, la vérité restera dehors »...

GÉRARD BELVIRE

Œuvres de Bartók, Nichifor, Poulenc et Schoenfield — Patricia Kopatchinskaja (violon), Reto Bieri (clarinette), Polina Leschenko (piano) — ALPHA CLASSICS 772 2020. 1H 06 MIN



THE LAST EPIPHANY ★★★

Hormis une très mélancolique interprétation du lied *Abendstern* (L'étoile du soir) de Franz Schubert, ce programme du baryton-basse allemand Thilo Dahlmann confronte deux œuvres de Johannes Brahms et Norbert Glanzberg (1910-2001). De Brahms, on peut entendre une large sélection des *Deutsche Volkslieder* WoO 33, marqués par les enregistrements d'Irmgard Seefried et Erik Werba (Deutsche Grammophon, 1962) et d'Elisabeth Schwarzkopf, Dietrich Fischer-Dieskau et Gerald Moore (EMI, 1966). Thilo Dahlmann s'y montre sobre, grave même, mais il ne peut éviter une certaine monotonie qui donne à l'ensemble pourtant si varié un caractère un peu monolithique. Ce n'est pas le cas du cycle *In Memoriam*—

Holocaust Lieder du Polonais Norbert Glanzberg dont il interprète les onze titres tragiques avec beaucoup de conviction et de tendresse. De facture très romantique et tournant résolument le dos à la modernité de son époque, cette composition, inspirée par une expérience personnelle de l'Holocauste, a pour substrat littéraire des poèmes d'artistes persécutés. L'accompagnement du pianiste suisse Hedayet Jonas Djeddikar assure un soutien efficace constant à ce baryton-basse aux moyens vocaux très étendus.

OLIVIER BRUNEL

Lieder de Brahms, Schubert et Glanzberg — Thilo Dahlmann (baryton-basse), Hedayet Jonas Djeddikar (piano) — CHALLENGE RECORDS CC72934 2022. 1H 11 MIN

INTERPRÈTES

PIOTR ANDERSZEWSKI (PIANO) ★★★★★



Indice révélateur, ce deuxième cahier du *Sentier recouvert* de Janáček a été capté à la Radio polonaise en 2016 alors que le reste du programme provient d'un enregistrement berlinois de 2023. Le compositeur de *Jenůfa* ne semble toujours pas réussir à Piotr Anderszewski. Déjà en 2008 le cycle

Dans les brumes donné au Carnegie Hall arborait une panoplie de contrastes et de brisures rythmiques qui en méconnaissaient le caractère intimiste. Ici encore, à la subtile prosodie calquée sur le langage parlé, Anderszewski substitue l'éloquence d'un acteur de théâtre. Un grand acteur aux fulgurances éblouissantes, mais qui en fait un peu trop, notamment dans l'exaspération des accents dynamiques. Qu'ils évoluent dans leur idiome maternel (Firkušný,

Kvapil, Klánský, Pěchočová...) ou pas (Planès, Schiff, Austbø, Vogt...) d'autres interprètes regardent plus loin dans cette musique en agitant moins sa surface. Dans les 14 *Bagatelles* de Bartók, son premier chef-d'œuvre pianistique, l'individualisation de chaque pièce comme leur écriture expérimentale conviennent beaucoup mieux au pianiste polonais. Le jeu fastueux et inventif de celui-ci transfigure littéralement les mazurkas extraites de l'opus 50 de Szymanowski. Quel regret que seulement sept de ces vingt pages fascinantes aient été retenues par Anderszewski ! On aurait applaudi à une intégrale sous ses doigts.

GÉRARD BELVIRE

Œuvres de Bartók, Janáček et Szymanowski — Warner Classics
5419789127 — 2016-2023. 1 H 03 MIN



SABINE DEVIEILLE (SOPRANO) ★★★★★

Mozart et Richard Strauss : deux compositeurs pour lesquels la voix de Sabine Devieille semble idéale, avec une belle luminosité dans les aigus, une virtuosité et un phrasé impeccables, et une

prononciation allemande et française très correcte. La soprano compose un magnifique programme qui alterne les deux compositeurs. Mozart offre le meilleur de l'album. Sabine Devieille, qui a si bien servi sa musique religieuse et théâtrale, déploie des miracles de nuances et de détails ciselés dans des miniatures choisies avec un soin extrême, du mutin *Komm liebe Zither* qui ouvre le récital au très nostalgique *Abendempfindung* qui le clôt, en passant par le très enfantin *Kinderspiel*. La partie Richard Strauss se montre en revanche moins également réussie. Si la soprano reste très à l'aise dans certains lieder scintillants

comme *Ständchen*, ou *Amor* des *Brentano Lieder* qui pétillent comme un air de Zerbinette avec trilles et roulades, elle apparaît un peu courte de timbre et même de souffle dans les longues phrases tendues de *Kling!*, *Waldseligkeit* et surtout *Morgen!* Le meilleur de Strauss réside dans le cycle des *Mädchenblumen Lieder* aux poèmes quasi érotiques de Felix Dahn et dans quelques pièces plus extatiques comme *Die Nacht*, *Meinem Kinde* et *Allerseelen*. L'accompagnement de Mathieu Pordoy excelle autant dans le raffinement très économique de Mozart que dans le style très foisonnant de Strauss. Luxe absolu, le violon mélancolique de Vilde Frang dans *Morgen!*

OLIVIER BRUNEL

Lieder de Mozart et Strauss — Vilde Frang (violon), Mathieu Pordoy (piano) — ERATO 5054197948862 2023-2024. 1 H 06 MIN

L'élégance allemande

Fondé en 1978 à Düsseldorf, le Quatuor Cherubini reçut l'enseignement de Sándor Végh et du Quatuor Amadeus, avant de remporter plusieurs grands prix internationaux. La formation originale, particulièrement appréciée pour ses interprétations des classiques et romantiques allemands, signe en 1988 un contrat d'enregistrement pour EMI. Après une gravure des *Sept Dernières Paroles* du Christ de Haydn d'une superbe dignité, puis une vision éclairée des derniers quatuors de Schubert, l'ensemble intègre en 1989 au pupitre de violoncelle Manuel Fischer-Dieskau. Ils attirent alors l'attention par une intégrale ardente et sensible des quatuors de Mendelssohn. Leur interprétation finement poétique, forte d'un geste romantique d'une intemporelle élégance, mêle charme et virtuosité. Leur cycle Schumann, qui réunit les trois quatuors à cordes et le *Quintette avec piano* aux côtés de Christian Zacharias, est tout aussi enthousiasmant. Là encore, cette vision passionnelle, aussi inspirée qu'organisée, méritait pleinement de sortir de l'oubli. S'y ajoutent un majestueux *Octuor* de Schubert mais aussi des cycles de mélodies en compagnie de Dietrich Fischer-Dieskau (Schoeck, Matthus) ou Barbara Hendricks (Chausson). En revanche curieu-

sement, l'ensemble n'enregistra aucun des six quatuors de Cherubini dont il avait choisi de porter le nom (pour ne pas faire concurrence aux Melos, se plaisait à dire Christoph Poppen).

Le coffret est généreusement enrichi de gravures mettant en scène des membres du quatuor avec des partenaires éminents, notamment Emmanuel Pahud dans les quatuors avec flûte de Mozart, ou Michel Portal dans son *Quintette avec clarinette*. On y entend aussi Yvonne Loriod et Wolfgang Meyer dans Messiaen (*Quatuor pour la fin du temps*, *Thème et variations*) et, de façon plus inattendue, la *Sérénade* op. 44 de Dvořák, dans laquelle figure seul le violoncelle des Cherubini aux côtés de l'ensemble de vents de la célèbre clarinettiste Sabine Meyer. En 1995, Poppen fut nommé directeur artistique de l'Orchestre de chambre de Munich, entraînant deux ans plus tard la dissolution du quatuor, après deux décennies d'une brillante carrière dont témoigne ce passionnant coffret.

JEAN-MICHEL MOLKHO

★★★★★ « Cherubini-Quartett. The Complete Warner Classics Recordings » — WARNER CLASSICS 5054197808661 (13 CD). 1988-1999





BENEDEK HORVÁTH (PIANO) ★★★★★

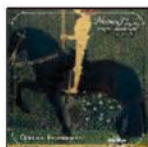
On a connu Benedek Horváth en 2014 dans un récital Liszt-Bartók qui nous avait conquis par un jeu raffiné, assez inattendu dans ce répertoire du premier xx^e siècle au piano fier de ses marteaux (*Allegro barbaro*).

Ce concert donné en l'église Saint-Marcel de Paris explore un pan plus secret de la Mitteleuropa. Il y a certes les virtuoses *Danses roumaines*, dont le troisième Prix au Concours Bartók et finaliste du Concours Clara Haskil en 2015 discipline l'âpreté sans diminuer la frénésie des octaves brisées. Séduit surtout le fil conducteur qui relie ce magnifique programme : la dimension orale, « parlando », que le moins prédisposé des instruments parvient ici à restituer par l'industrie d'un toucher magique. « Parlando », ces chants paysans hongrois (inoubliable

berceuse plage 7) dont Bartók tira ses *Improvisations* ; « parlando » encore, ces thèmes frissonnants d'émotion du recueil *Dans les brumes*. L'écriture vibratile de Kurtág convient bien à Horváth : il faut l'entendre dévider d'un air dégagé les rubans ondulés des touches blanches (« Rêve de jour ») quand il ne tire pas des graves somptueux, sépulcraux, de son Steinway. Sans doute Rudolf Firkušný tire-t-il un parti plus dramatique de la *Sonate I.X.1905* (DG, 1971), mais notre pianiste en triture le matériau rémanent, parfois violent (« *fff con durezza* »), en poète inspiré.

JÉRÉMIE BIGORIE

Œuvres de Bartók, Janáček et Kurtág — Artalinna ATL-A027. — 2018. 1 H 04 MIN



QUATUOR ROSAMONDE ★★★★★

Dans une formation qui n'a connu aucun remaniement depuis sa fondation en 1981, le Quatuor Rosamonde, dont la discographie a longtemps été principalement orientée vers le répertoire du xx^e

siècle ou contemporain, se tourne de nouveau vers le patrimoine viennois. Quoi de plus naturel alors que d'associer Haydn (père du genre), dans l'une de ses œuvres de maturité, au jeune Beethoven qui allait marcher sur ses traces avant d'en bousculer les codes par un cycle visionnaire, unique dans l'histoire. Bien que leur lecture du célèbre « *Cavalier* » n'apporte guère de lumière nouvelle, elle démontre un classicisme distingué à la fois pur et sensible. Alors que l'*Allegro* initial manque d'un brin de fantaisie, les Rosamonde trouvent une juste gravité dans le *Largo*, tandis que leur cavalcade finale s'avère d'une réjouissante vivacité. Dans l'opus 18 n°1 de Beethoven, leur discours devient plus captivant. Avec un ton résolu et sans la moindre

affection, ils en proposent une interprétation profonde, jamais trop démonstrative, ni même alanguie, notamment dans un *Adagio* pris dans un tempo plutôt allant. La cohérence de l'ensemble est rarement mise en défaut, pas plus que sa dynamique, et Agnès Sulem fait état au premier violon d'une belle aisance dans les traits délicats du trio. En dépit de quelques discrètes fragilités d'intonation ici ou là (finale), l'équilibre des voix comme la dynamique des nuances démontrent un souci du détail, tandis que le soutien des lignes et la signification donnée aux silences prouvent une véritable hauteur de vue. Malgré une concurrence discographique aussi prestigieuse que pléthorique, et un minutage un peu court, cette vision mérite d'être découverte.

JEAN-MICHEL MOLKHOUE

Haydn : Quatuor « Le Cavalier » op. 74 n°3. Beethoven : Quatuor op. 18 n°1 — Pierre Verany PVT23011. — 2022. 50 MIN



HANNA SALZENSTEIN (VIOLONCELLE) ★★★★★

Rappelez-vous l'album « *Specchio Veneziano* » (Alpha, 2021) : la violoncelliste y donnait une réplique fulgurante à Théotime Langlois de Swarte dans la *Follia*. Hanna Salzenstein a maintenant droit

à son récital, centré sur le répertoire pour violoncelle du XVIII^e siècle. Qu'il éclate en sautes d'humeur et embardees fantasques chez Giorgio Antoniotto, ou qu'il investisse la sphère intime des pièces solistes fort d'une virtuosité indexée sur celle du violon, l'instrument s'affranchit de son rôle de basse continue mais n'en oublie pas son ADN lyrique : l'*Adagio* de Giulio Taglietti, le *Largo* de la *Sonate* RV 40 – puissamment expressif – voient Hanna Salzenstein filer les sons à la manière d'un lamento. Soutien des plus attentifs de Justin Taylor,

qui suit sa partenaire comme le ferait un chef rompu au bel canto, anticipant la projection des voyelles quand il ne s'octroie pas un court prélude à découvert (plage 5) avant l'entrée de la diva. Dans les capriccios de Giuseppe Maria Dall'Abaco (fils du célèbre Evaristo Felice), souvent fondés sur une même suite d'intervalles transposée sur plusieurs registres, son jeu frémissant conjure toute lassitude. Rencontre en sommet dans la *Sonate en trio* RV 820, où la fougue du jeune Vivaldi déteint sur celle de notre quintette.

JÉRÉMIE BIGORIE

« E il violoncello suonò » — Justin Taylor (clavecin), Thibaut Roussel (théorbe), Albéric Boullenois (violoncelle), Théotime Langlois de Swarte (violin) — MIRARE MIR698 2023. 1 H 05 MIN



CHOUCHANE SIRANOSSIAN (VIOLON) ★★★★★

August Fryderyk Duranowski (1770-1834) devrait être appelé Durand puisqu'à l'instar de Chopin (*Szope*), ce natif de Varsovie est le fils d'un père français et d'une mère polonaise. Élève de Viotti à Paris,

sa virtuosité impressionna toute l'Europe jusqu'à rivaliser avec celle de son cadet Paganini. Feliks Janiewicz (1762-1848) vit le jour à Vilnius dans un grand-duché de Lituanie alors associé au royaume de Pologne, mais sa carrière se déroula à l'étranger, essentiellement en Grande-Bretagne. Son *Troisième Concerto pour violon* relève, sans génie particulier, du classicisme viennois. C'est aussi le cas de l'opus 8 de Duranowski mais chez celui-ci les échos de Haydn, Mozart ou Spohr s'irisent d'un charme réel que relève une magistrale écriture

violonistique. Le talent impressionnant de Chouchane Siranossian, qui s'exerce avec autant de bonheur dans chaque répertoire qu'elle aborde, n'est pas étranger à notre impression. Il faut mentionner le soutien impeccable de Martyna Pastuszka et de son Orchestre [oh!] – pour *Orkiestra Historyczna* – qui devient irrésistible quand il s'agit de transfigurer la *Symphonie n°14* d'un Mozart âgé de 15 ans. Décapée mais jamais brutalisée, avec les interventions subtiles d'un piano-forte, cette partition – la troisième de ce programme écrite en la majeur – ajoute à la réussite d'un disque peu commun.

GÉRARD BELVIRE

Œuvres de Duranowski, Janiewicz et Mozart — Orchestre [oh!], dir. Martyna Pastuszka — INSTITUT FRÉDÉRIC CHOPIN NIFCCD 152 2022-2023. 1 H 08 MIN

LES TRÉSORS DE JEAN-CHARLES HOFFELÉ

Hans Hotter (1909-2003)



« Wo ist Brünnhild', wo die Verbrecherin? » (« Où est Brünnhild', où est la criminelle? ») dans la claire tempête où l'emporte Clemens Krauss, Wotan fond sur Brunhilde, noir de colère; tant auront érupté cette question qui est déjà une admonestation, pas Hans Hotter. Dans son grand baryton-basse venu d'un autre temps qui allait éclairer le *neues Bayreuth*, s'entend déjà le pardon derrière la déchirure de la déception. Quasi dix ans plus tôt, dans l'Allemagne brune et toujours dans la lumière de Clemens Krauss, son Hollandais assoiffé de rédemption parlait d'humanité, maudit mais espérant toujours, au plus profond d'une guerre où tournaient les rouages monstrueux de la solution finale. Quel miroir tendait cette voix de Christ à son pays et à l'époque! D'un autre temps vraiment, dans la manière de conduire la voix, dans l'envol des déclamations, dans ce chant de mots tout entier incarné dans une langue et une seule. Après l'arasement de Dresde et de Berlin, Hotter affirmait une persistance de l'ancien chant allemand, où la nature même de la voix était dans la gangue de la langue. Le jeune Fischer-Dieskau, rescapé du carnage, fera entendre encore cela dans son premier *Winterreise*, puis en déduira cette ligne immense que le timbre doit porter comme un archet. L'autre miracle Hotter c'est ce souffle inépuisable, conquis sur l'asthme, manière de faire triompher la matière sur la matière même, transformer la respiration en musique, l'y plier, thérapie où l'âme est aussi décisive que le plexus.

Hotter chanteur commença en *Sprecher* (« narrateur ») de *La Flûte enchantée* en attendant d'être Sarastro : dire le texte, l'incarner, cela suffirait à définir son art qui, le grand âge venu, après les emplois de composition (dont le Schigolch de la *Lulu* de Berg, asthmatique, il n'aura pas à le feindre!) offrira à Riccardo Chailly son *Sprechgesang* si étreignant avant le lever de soleil des *Gurre-Lieder*. Richard Strauss avait vu juste en lui confiant dans *Capriccio* non le musicien mais le poète : cette voix était lyrique, fragile au fond, et « blessable », le portrait sonore d'Olivier. *Capriccio* (Munich, 1942) sera l'entrée majeure d'Hotter en « straussérie », le Kommandant de *Friedenstag* (1938) demeurant un précédant anecdotique. Il reviendra à la conversation en musique voulue par Strauss autant que par Krauss, tonnant sa philosophie du théâtre, campant un La Roche définitif (Sawallisch, EMI, 1957-1958).

LES SECRETS D'UN ART

La guerre passée il sera autant lui-même dans le caractère ombrageux de Mandryka (*Arabella*) que dans les bouffonneries de Sir Morosus (*La Femme sans ombre*), envers des emplois pour Bayreuth sinon Hans Sachs, trait d'union où l'humanité et l'humour s'accordent. Chez Strauss viendra le temps des prophètes et des vengeurs : Jochanaan et Oreste seront baignés de sang,

sacrificiels, christiques eux aussi. En ce chant la Blessure ne fut jamais si vive, la douleur si noble, souffle de l'âme, on l'entend plus vive encore, dans son Jésus pour la *Passion selon saint Jean* de Jochum (concert à Munich en 1960), dans l'appel du croyant à la mort au long de cet « Ich habe genug » indissociable d'un art qui transcendait tout en poésie. Le lied lui sera congénital après-guerre, comme un refuge où les masques du théâtre tombaient, montrant son âme, comme serrée par l'émotion, et le chant lui-même d'ailleurs : des Wolf après, hautains resteront à part ; *Winterreise* serait-il la pénitence de Wotan, cela ferait sens, mais d'où viennent l'amertume, les visions de cauchemar, ce harcèlement qui emplissent *Schwannengesang*, sinon qu'un monde perdu y est pleuré? Ce monde dont l'effondrement et l'exhaussement tiennent tout entier dans les paroles de l'Ecclésiaste comme Brahms les aura transposées en notes de feu, *Deutsches Requiem*, *Vier ernste Gesänge*, là pourrait se révéler le secret de cet art si moral, celui d'un apôtre qui aurait écrit ses évangiles en notes.



« Hans Hotter The Great Bass-Baritone »
— WARNER CLASSICS ICON
(6 CD)

GRANDS RÔLES

- Wotan dans le *Ring* (Krauss, Orfeo, 1953)
- Hans Sachs dans *Les Maîtres-chanteurs* (Jochum, Myto, 1949)
- Le Hollandais dans *Le Vaisseau fantôme* (Krauss, Preiser, 1944)
- La Roche dans *Capriccio* (Sawallisch, EMI, 1957-1958)
- Mandryka dans *Arabella* de Strauss (Böhm, Deutsche Grammophon, 1947)
- Sir Morosus dans *La Femme sans ombre* de Strauss (Böhm, Deutsche Grammophon, 1959)
- Jochanaan dans *Salomé* (Keilberth, Orfeo, 1951)
- Oreste dans *Elektra* (Kraus, Koch Schwann ou Capriccio, 1953)
- Schigolch dans *Lulu* (Dohnányi, Decca, 1976)
- le Récitant dans les *Gurre-Lieder* (Chailly, Decca, 1990).

DVD

GIUSEPPE VERDI (1813-1901) ★★★



Sixième opéra de Verdi, *I due Foscari* (1844) pourrait se résumer comme la course à l'abîme du doge Francesco Foscari et de son fils Jacopo. À partir de la pièce de Byron, le compositeur et Piave ont conçu un ouvrage dont l'atmosphère particulièrement sombre a inspiré à Philipp Westerbarkei une mise en scène où l'influence brechtienne (jeu distancié et utilisation de pancartes) débouche rapidement sur une dramaturgie d'une opacité totale. Sans que l'on comprenne pourquoi, l'intrigue se transforme ici en fable qui gravite autour du thème de la soif d'argent, donnant lieu à d'innombrables déversements de liasses de billets de banque tout au long du spectacle. Pour nous consoler d'une telle dérive scénique, Marcus

Bosch dirige l'orchestre Cappella Aquileia avec toute la fougue que réclame le jeune Verdi. Semblant porter le poids du monde sur ses frères épaules, Luca Grassi est un doge d'une dignité parfaite et au chant racé. Moins raffiné sur le plan vocal, Hector Sandoval incarne néanmoins un Jacopo d'une grande force de conviction. La soprano géorgienne Sophie Gordeladze campe enfin une Lucrezia Contarini remarquable par sa véhémence et sa virtuosité.

LOUIS BILODEAU

***I due Foscari* — Luca Grassi (Francesco Foscari), Hector Sandoval (Jacopo Foscari), Sophie Gordeladze (Lucrezia Contarini), Robert Pomakov (Jacopo Loredano), Cappella Aquileia et Chœur philharmonique tchèque de Brno, dir. Marcus Bosch, m.e.s. Philipp Westerbarkei — COVIELLO CLASSICS COV92314. 2022. 1H 48 MIN**



RICHARD WAGNER (1813-1883)

Stefan Herheim aime les mélanges, d'histoires, d'époques, de signifiants. Trop sans doute, tant son *Ring* berlinois de 2020-2021 s'encombre d'aspects inutiles, contrairement à son *Parsifal* de Bayreuth et ses *Maîtres chanteurs* de Salzbourg, passionnants. *L'Or du Rhin* s'ouvre sur une troupe de migrants, bientôt en sous-vêtements blancs, comme presque tout le monde dans ce *Ring*. Ils seront flots, public, nains casqués, ne sachant souvent que faire, tandis que leurs valises en carton deviendront parois, chez Hunding, au Rocher, aisément renversables, laides à n'en plus finir, cernant un piano à queue (pris chez Wernicke) par où passeront entrées et sorties. *L'Or* est une trompette qu'on se passe de main en main, Loge un Méphisto de noir vêtu, Mime Wagner lui-même. C'est habile, vif, sensualisé, cela se veut critique des erreurs dramaturgiques de l'œuvre, les images sont belles, fortes même, le récit fonctionne. Runnicles emporte le tout d'un lyrisme heureux et le chant est plus qu'honnête : Blondelle en Loge pétillant, jeune Wotan de Welton, Alberich imposant de Brück, Mime superlatif de Ya-Chung Huang... Un spectacle fort, cohérent. Cela ne dure pas, car les trois journées s'épuisent en redondances, en laideur, en volonté de dénigrement (*Siegfried*!)... pour dire quoi ? Rien de neuf, ni de passionnant : on reste à l'extérieur du récit, à refuser la grandeur et misère des personnages, trop réduits, ridiculisés même par un jeu lourdingue : ah, la dignité d'un Wotan enfilant son pantalon en scène ! Quelques personnalités passent heureusement au-delà : dans *La Walkyrie*, Teige, formidable, et Jovanovich, voix de bucheron canadien, font vivre le duo par le chant, guère par le jeu, devant un fils bien inutile de Hunding – bientôt sacrifié par sa mère – et

sous un arbre Printemps à la Wolfgang Wagner. Stemme a des appels encore frais, mais l'aigu tangué, Paterson est un Wotan plébéien et fatigué (Les Adieux!) face à une Fricka un peu brute, mais impérieuse. L'acte III, probe, mais ni captivant, ni ému, voit l'enterrement de Brünnhilde dans le piano, qui se rouvre sur l'accouchement de Sieglinde ! *Siegfried* vogue plus bas encore : héros caricatural et trop léger de Hiley, Stemme n'en pouvant mais, seuls Alberich et Mime s'imposent. *Crépuscule* inégal, avec une scène de Waltraute (von der Damerau, superbe) laissant voir l'assemblée de dieux, Hiley moins ridicule sauf quand on le retrouve en caleçon (une obsession), Hagen râpeux, et heureusement Stemme rayonnante pour l'Immolation, seul moment d'émotion du cycle. Intéressant parfois, jamais prenant, jamais sublime, ce *Ring* s'oublie comme tant d'autres, prétentieux, sans magie aucune, malgré quelques chanteurs, et un chef très présent. Insuffisant.

PIERRE FLINOIS

Der Ring des Nibelungen★★★★★ *L'Or du Rhin*★★★ *La Walkyrie*★ *Siegfried*★★★ *Le Crépuscule des dieux*

Derek Welton, Iain Paterson (Wotan, Wanderer), Jordan Shanahan (Alberich), Thomas Bondelle (Loge), Elisabeth Teige (Sieglinde), Brandon Jovanovich (Siegfried), Nina Stemme (Brünnhilde), Clay Hiley (Siegfried), Chœurs et Orchestre der Deutsche Oper de Berlin, dir. Donald Runnicles, m.e.s. Stefan Herheim — NAXOS 2.107001 (7 DVD). 2021. 2H35 MIN, 3H51 MIN, 4H01 MIN ET 5H01 MIN



WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791) ★★★★★

Strehler revu par *Downton Abbey*. C'est très beau, très classique, idéal pour découvrir l'œuvre (pour un théâtre plus original, on peut toujours regarder du côté de Claus Guth à Salzbourg en 2006). Cette production des *Noces de Figaro* montée à Covent Garden la même année par David McVicar avait déjà été filmée et commercialisée par Opus Arte, déjà sous la direction nerveuse mais précise d'Antonio Pappano à la tête d'un fort bel orchestre. Quelle différence, quinze ans après ? Moins de stars, mais aux Schrott, Persson, Röschmann et Finley se substitue une distribution très majoritairement italienne, d'où peut-être le naturel confondant des récitatifs. Le gratin du jeune chant de la Péninsule est là : la douce Suzanne de Semenzato, la très noble

comtesse de Lombardi, le Figaro bon enfant de Fassi, sans oublier des seconds rôles de luxe, comme la superbe Marceline de Bacelli, scandaleusement privée de son air. Le tout complété par un baryton argentin qui, en Almaviva, en fait des tonnes dans le genre enjôleur, et parmi les Britanniques, un exquis Chérubin et une Barberine délurée.

LAURENT BURY

***Les Noces de Figaro* — Riccardo Fassi (Figaro), Giulia Semenzato (Susanna), Germán E. Alcántara (Conte), Federica Lombardi (Contessa), Hanna Hipp (Cherubino), Gianluca Buratto (Bartolo), Monica Bacelli (Marcellina), Gregory Bonfatti (Basilio), Alexandra Lowe (Barberina), Chœur et Orchestre de Covent Garden, dir. Sir Antonio Pappano, m.e.s. David McVicar — OPUS ARTE OA1356D. 2022. 3H05 MIN**

LE JAZZ

LOUISE JALLU



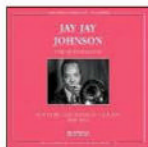
Dire que Louise Jallu est bandonéoniste n'est pas tout à fait pertinent : il serait plus juste de dire que c'est une musicienne qui joue du bandonéon. Car même pour un admirateur du musette et de la musique de tango (dont je suis) elle confère immédiatement à son instrument

une élégance et une sorte de noblesse stylistique assez rares sur cet instrument. Entourée d'un violon, d'un piano, d'une guitare, d'une contrebasse et d'une batterie, elle expose et transforme avec une beauté parfois gracieuse des compositions de Ravel, Bach, Brassens et Fritz Kreisler, auxquelles elle mêle cinq compositions personnelles enchanteresses, dont l'une s'intitule, confirmant la hauteur de son inspiration, *Schumann et Wozzeck*. Si l'on veut bien laisser de côté quelques instants un préjugé infondé sur les ressources du bandonéon, on peut savourer cet album et, c'est le cas de le dire, se prêter au « Jeu ».

JEAN-PIERRE JACKSON

«Jeu» — KLARTHE KRJ048. 51 MIN

JAY JAY JOHNSON



Il y a cent ans naissait Jay Jay Johnson. Il y eut de bons trombonistes avant lui : Kid Ory, Dickie Wells, Juan Tizol ou Jack Teagarden. Mais il fut celui qui assimila les conquêtes harmoniques et rythmiques du be-bop et les transposa sur son instrument. Cela lui permit de se produire

avec le gotha du jazz et d'influencer tous ceux qui vinrent après lui. Doté d'une technique irréprochable, d'une articulation précise d'où tout effet de *growl* ou de glissando est absent, il faut le créateur du langage moderne du trombone. En deux CD, l'un le présente en leader, l'autre en *sideman*, ce coffret bienvenu offre un panorama représentatif des enregistrements réalisés entre 1945 et 1961, principalement pour Blue Note et Columbia. Parfois considéré comme un instrument ingrat, le trombone trouve ici des lettres de noblesse que le temps n'effacera pas.

JEAN-PIERRE JACKSON

«The Quintessence 1945-1961» — FRÉMEAUX FA 3072 (2 CD). 2 H 26 MIN

YOANN LOUSTALOT ★★★★★



Ce treizième album du trompettiste Yoann Loustalot présente une formation singulière, comprenant, outre la trompette et le bugle du leader, un piano, un violon, un alto, un violoncelle et une contrebasse. Mais il ne s'agit point d'un trio ou quatuor à cordes. Chaque

instrument possède sa voix propre et si la tradition classique n'est pas évoquée, une respiration sereine et parfois plus haletante souffle au long des plages (le disque vinyle offre cinq plages supplémentaires). Singulier, attachant, d'une musicalité originale mais pleinement aboutie grâce à une mise en place impeccable et une prise de son en tous points remarquable, cet « oiseau rare » se laisse vite apprivoiser et chante avec autorité et une inventivité de bon aloi.

JEAN-PIERRE JACKSON

«Oiseau rare» — BRUIT CHIC VP239 BC016. 1 H 02 MIN

LA DISCOTHÈQUE IDÉALE

142

Jazz au cinéma



Bien que certaines réussites éclatantes aient démontré à l'envi les correspondances profondes entre le jazz et le cinéma, elles n'ont hélas fait à ce jour l'objet d'aucun inventaire ni d'aucune étude exhaustifs. En voici un superbe exemple.

Terence Blanchard a signé la musique des films *Jungle Fever* et *Malcolm X* de Spike Lee, ainsi que celle de *Clockers*. Il est ainsi l'homme de la situation. Entouré de son vieux complice Donald Harrison, d'une rythmique redoutable de *drive* et de précision, de l'excellent Steve Turre au trombone et du très grand saxophoniste Joe Henderson, il prête la sonorité élégante, feutrée et impeccable de sa trompette à des arrangements personnels de quelques musiques de films. Dire qu'*Autopsie d'un meurtre*, *Taxi Driver*, *Un tramway nommé désir*, *L'homme au bras d'or* ou *Chinatown* y trouvent une nouvelle jeunesse, des luxuriances, voire une certaine grandeur, est déjà beaucoup. Mais l'excellence et la netteté de l'interprétation, le soin jaloux apporté à la combinaison des timbres, au chic des phrasés, ne seraient pourtant rien sans la magnificence et l'originalité raffinée des arrangements de Blanchard. Surprenant mais d'une absolue justesse de goût, jouant tout autant de l'austérité que d'une exubérance parfois quasi khatchaturienne, utilisant aussi bien les ressources instrumentales et les timbres de ses compagnons que l'effet de masse de l'orchestre qui leur sert d'écrin, Blanchard nous rappelle qu'il fut directeur musical chez Art Blakey de 1982 à 1986 et nous apprend qu'il est resté un des meilleurs arrangeurs d'aujourd'hui.

JEAN-PIERRE JACKSON

«Jazz in Film» — Terence Blanchard
— UN DISQUE SONY CLASSICAL PARU EN 1998





Indispensables, les 10 CHOCS du mois

À retrouver à prix vert dans les



Vienne a trouvé son Graal

Bande-son du spectacle magnétique de Serebrennikov, ce *Parsifal* uniformément splendide nous fait déposer les armes.

On pensait le Graal perdu depuis Barenboim (Teldec, 1989-1990). Ce qui compléta la discographie depuis n'était pas de ces immensités qui la jalonnèrent,

des lenteurs émues de Knappertsbusch aux apports opposés de Boulez, Solti et Karajan, faute de distributions d'exception plus que de chefs.

Capté au Staatsoper de Vienne, au temps du second confinement (et visible sur Arte), ce *Parsifal* restera celui de l'époque. Du spectacle de Serebrennikov (*Parsifal* en prison), aussi captivant que contestable, Sony Classical ne publie que la bande-son : splendeur ! Philippe Jordan prend toujours son temps pour mûrir : après Bayreuth 2012, moyen, et Paris, sa leçon est désormais d'une beauté plastique aboutie. Vienne n'y est pas pour rien, qu'il sculpte et caresse avec volupté. Et cela respire aussi. Lumière et dynamique aidant, il allège le drame, tout en en contant les péripéties et les enjeux. Pas de révolution sonore, mais une plénitude, et un naturel qui renvoie à son père, Armin (Erato, 1981). Jonas Kaufmann n'a plus la jeunesse radieuse du

Met en 2013, avec Gatti à la baguette (DVD Sony Classical), mais quel artiste encore ! Le timbre, comme toujours barytonnant, convient parfaitement au rôle qui ne demande que peu d'éclats, ici parfaitement négociés, avec un art des nuances, des couleurs, des demi-teintes, un sens des mots, d'un théâtre intériorisé, qui éblouissent. Georg Zeppenfeld, timbre clair, jeunesse, narration captivante, humanité compatissante, est merveille de présence et de chant. Ludovic Tézier, un rien retenu dans la forêt, est déchirant au temple, et la voix est désormais idéalement apte, couleurs et profondeurs, élégance et raffinement, à la plus haute déclamation wagnérienne. Wolfgang Koch reste un Klingsor sonore, sinon éructant et l'affrontement violent avec Kundry est de poids. Elina Garanča, racée, pulpeuse, lascive, maman touchante et putain sans vergogne, y est exceptionnelle d'intensité, comme de domination

de ses ascenseurs vocaux. Duo avec Parsifal magnétique. Si Tituel fait vieux (c'est normal), les Filles-fleurs et les chœurs sont somptueux, et l'enregistrement les magnifie autant que les moires de l'orchestre, divines.

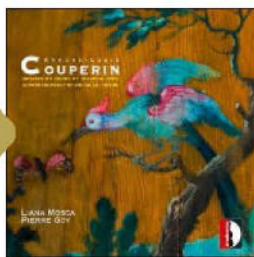
On a connu plus incarné théâtralement, plus ému surtout (la production n'y tenait pas), mais rarement aussi uniformément splendide. De quoi rendre les armes.

PIERRE FLINOIS

RICHARD WAGNER (1813-1883)

Parsifal — Jonas Kaufmann (Parsifal), Ludovic Tézier (Amfortas), Elina Garanča (Kundry), Georg Zeppenfeld (Gurnemanz), Wolfgang Koch (Klingsor), Chœurs et Orchestre de l'Opéra d'État de Vienne, dir. Philippe Jordan
— SONY CLASSICAL 0194399477427 (4 CD). 2021. 4 H 02 MIN

CD CLASSICA page 5



Clavecin ad libitum

Sur deux instruments exceptionnels, la violoniste Liana Mosca et le claviériste Pierre Goy exploitent admirablement les résonances des pièces d'Armand-Louis Couperin.

Armand-Louis Couperin cultivait l'art du portrait dans ses pièces de clavecin à l'instar de son cousin François mais il se montrait plus novateur dans ses pièces de clavecin avec accompagnement de violon, parues en 1765. Si Mondonville, Rameau et Duphy ont déjà expérimenté cette forme nouvelle où le violon commente et souligne le discours du clavecin, Couperin va plus loin et incorpore des éléments italiens tout en exploitant pleinement les ressources dynamiques

des deux instruments. On ne peut s'empêcher de se demander si Couperin a eu connaissance des premières sonates de Mozart, composées un an avant lors de son séjour à Versailles, car les similitudes de caractère et d'écriture sont frappantes. Les références au passé restent par ailleurs bien présentes dans cet opus composé de six sonates : les menuets et l'*Allegro* de la *Sonate n° 2* semblent respectivement se souvenir des *Pièces de clavecin en concert* et de *La Lapoplinière* de Rameau.

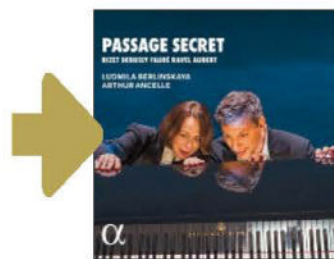
Cette lecture profite des sonorités particulièrement riches de deux instruments exceptionnels, un clavecin d'école lyonnaise de 1777 signé Stirnemann et un violon du luthier parisien Louis Guersan de 1760, dont les musiciens utilisent les ressources avec un art infini. Liana Mosca affiche une beauté de timbre, une intonation immaculée et une variété d'archet qui détaille à ravir une écriture éloquente et délicate. La gestion de l'agogique et du rubato parvient à créer des illusions de dynamique très convaincantes et une plasticité expressive rare au disque dans ce type de répertoire. On se laisse conduire dans les sombres allées préromantiques d'un *Andante* en *fa* mineur aux nombreuses surprises et on admire les brillantes volutes assorties d'impeccables doubles cordes dans l'*Aria con variazzone*. Partout le ton, admirablement simple et coulant, s'accompagne d'une diction aisée et fluide. Pierre Goy fait plaisamment valoir la nouveauté du jeu en octaves dans le style gracieux (*Sonate n° 6*) ou dans la noble fierté (*Sonate n° 5*). Son toucher expressif et précis ne vient jamais saturer l'instrument mais en exploite admirablement les résonances. Liana Mosca accorde sa palette de nuances avec soin sans toutefois se contraindre. Le duo a su trouver un terrain d'entente particulièrement bien étudié dont la pertinence stylistique et le naturel dépassent sans peine les rares propositions de la discographie.

PHILIPPE RAMIN

ARMAND-LOUIS COUPERIN (1727-1789)

Sonates en pièces de clavecin avec accompagnement de violon ad libitum
— Liana Mosca (violin), Pierre Goy (clavecin)
— STRADIVARIUS STR 37270. 2019. 1 H 19 MIN

CD CLASSICA pages 8 à 10



Sortilèges à quatre mains

Ludmila Berlinskaïa et Arthur Ancelle nous invitent à un voyage musical, naviguant entre le monde de l'enfance et celui de l'âge adulte.

Complices dans la vie, Ludmila Berlinskaïa et Arthur Ancelle forment un duo fusionnel dont on a pu apprécier déjà les réalisations discographiques dans des répertoires pour deux pianos sortant des sentiers battus autour de Tsfasman, Bax, Bowen, Bennett, Chaminade, Koechlin, Hahn, pour le label Melodiya. Ce nouveau programme, capté salle Colonne, à Paris, est exclusivement consacré à la musique française pour piano à quatre mains. Il peut paraître plus classique par le choix d'œuvres connues de Bizet, Debussy, Fauré et Ravel ; cependant, le cycle *Feuille d'images* de Louis Aubert (1930), d'une originalité harmonique prégnante, apporte ici un sang neuf tout à fait saisissant par la qualité de l'inspiration et le raffinement de l'écriture proches de l'imaginaire enfantin (*Danse de l'ours en peluche*).

Dans les autres partitions, les deux musiciens font constamment preuve d'un sens du partage tant au niveau de l'équilibre des voix que de la perfection de leur jeu. La vivacité de ton et l'espièglerie non dénuée d'humour (*Jeux d'enfants* de Bizet), la fluidité aérienne (*Petite Suite* de Debussy), l'homogénéité de timbres, la tendresse poétique et la volupté (*Ma Mère l'Oye* de Ravel et *Dolly* de Fauré) témoignent d'une imagination sans cesse en éveil. La liberté et la souplesse dont le duo fait preuve participent d'une expérience vécue et humaine hors de l'association occasionnelle ou purement factuelle de deux solistes de renom. Dans un programme

quasi similaire, Claire Désert et Emmanuel Strosser font également flèche de tout bois sans atteindre le même souffle (Mirare, 2012), et les sœurs Labèque (Philips, 1987) paraissent plus superficielles en dépit de leur engagement. On pourra puiser dans quelques incunables : la gravure à la pointe sèche de Robert et Gaby Casadesus dans Debussy et Ravel (Sony Classical, 1951), ou pour *Ma Mère l'Oye*, savourer la fantaisie décalée de Samson François et Pierre Barbizet (EMI, 1994), la générosité sonore de Martha Argerich et Nelson Freire (Deutsche Grammophon, 1994) ou Alexander Mogilevsky en public au Festival de Lugano (EMI, 2007), voire la jeunesse radicale de Zoltán Kocsis et Dezső Ránki (Hungaroton, 1995). Toutefois, l'inventivité qui prévaut tout au long de ce voyage musical à cheval entre le monde des enfants et celui des adultes constitue sans cesse une source d'émerveillement. Ludique à souhait !

MICHEL LE NAOUR

« PASSAGE SECRET »

Œuvres de Bizet, Debussy, Fauré, Ravel et Aubert — Ludmila Berlinskaïa et Arthur Ancelle (piano) — ALPHA CLASSICS 1024. 2022. 1 H 13 MIN
CD CLASSICA plages 6 et 7



Le mystère Schumann

Ce merveilleux duo nous fait saisir la pensée complexe du compositeur traduite au hautbois.

Une seule mais juste intention peut suffire à dévoiler une pensée musicale et la trame qui sous-tend une œuvre. Le climat créé ici dès les premières notes d'*Abenlied*

résume à lui seul le caractère exceptionnel de cet enregistrement de pièces de Schumann en version originale (op. 94), transcrites pour piano et hautbois (op. 70 pour cor, op. 85 pour piano, op. 102 pour violoncelle) ou hautbois d'amour (op. 73 pour clarinette). Philippe Tondre fait partie de ces rares musiciens dont l'intuition subtile et la compréhension des œuvres se dissolvent l'une au contact de l'autre pour laisser parler le compositeur. Sa maîtrise du hautbois, dont il tire les couleurs les plus pénétrantes, laisse pantois. En parfaite osmose avec sa partenaire, il nous invite à pénétrer au cœur de l'intimité schumannienne et de son mystère. Comment traduire au hautbois la pensée complexe d'un compositeur qui n'a écrit pour cet instrument que les trois présentes *Romances* ? Ici s'opère la magie de ces quarante-sept minutes portées par deux interprètes au sommet de leur art. Malgré les références signées Heinz Holliger et Alfred Brendel, Alexei Ogrintchouk ou Albrecht Mayer, cette version s'impose aux meilleures places. Philippe Tondre, que l'orchestre de Philadelphie peut s'enorgueillir, après celui de la Radio de Stuttgart, de compter parmi ses solistes, est un héritier manifeste de la brillante lignée des vents français illustrée, notamment à Philadelphie, par Marcel Tabuteau au siècle dernier. Combien a-t-il été sage de ne pas se précipiter, comme tant d'autres, pour enregistrer dès la première occasion venue, mais d'attendre la trentaine et la maturité avant de prendre pour la première fois en soliste le chemin des studios, sans toutefois laisser filer le temps et ses promesses ! Danae Dörken, avait déjà témoigné de sa connivence avec la musique de Schumann (*Fantaisies*, op. 15 « Wanderer » et op. 17, Ars Produktion, 2013). Dans ce programme enchanteur et d'une désarmante limpidité, ce merveilleux duo confie avec pudeur les clés de sa profonde compréhension musicale.

PASCAL GRESSET

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

« Contrasts ». *Adagio et Allegro*, op. 70. *Fantasiestücke*, op. 73. *Abenlied*, op. 85 n° 12. *Trois Romances*, op. 94. *Cinq pièces de caractère populaire*, op. 102 — Philippe Tondre (hautbois), Danae Dörken (piano) — KLARTHE
KLA 157. 2020. 47 MIN

CD CLASSICA page 3



Caprices solaires

Dans son intégrale des œuvres pour piano seul de Fauré, Lucas Debargue signe le triomphe de la ligne claire.



L'amateur de piano fauréen dispose aujourd'hui de plusieurs intégrales de qualité. Sans remonter à Germaine Thyssens-Valentin (Testament) ni même à Jean Doyen ou Jean Hubeau (Erato), nous conservons précieusement la très classique intégrale de Jean-Philippe Collard (EMI), la merveilleuse version Pennetier (Mirare), et deux outsiders de charme avec Paul Crossley (CRD) et Kathryn Stott (Hyperion). Lucas Debargue arrive donc dans un riche environnement où il va devoir innover pour s'imposer. Et de fait, il impose de nouveaux critères. On savait depuis longtemps que Fauré n'était pas un décadent vapoureux et Lucas Debargue le confirme avec énergie. Souvent plus rapide que la moyenne de ses concurrents, il joue avec la plus grande clarté. Son Fauré est incontestablement solaire. Ici, c'est le triomphe de la ligne claire, des plans sonores bien dégagés et des architectures fermement bâties. L'emploi du mythique piano Opus 102 de Stephen Paulello sert évidemment son projet. Il ne faudrait cependant pas se limiter à cette première impression car au-delà de cette lecture, la subtilité de la musique de Fauré n'est pas négligée. Que ce soit par la fluidité soyeuse des sonorités, par le phrasé toujours juste et inventif mais très fidèle à la lettre de la musique, par sa chaleur expressive (dans les *Nocturnes* par exemple), il nous offre une lecture très complète et bien comprise du piano fauréen, qui paraît ici plus clair qu'obscur mais toujours juste. Rarement les *Valses-Caprices* auront aussi bien mérité leur titre : ce sont de véritables caprices

pleins de bonne humeur que l'on y entend. Les *Impromptus* chantent avec spontanéité. La *Ballade*, assez différente de tout ce qui existe, semble retrouver l'épopée romantique de celles de Chopin et Liszt. Mais, me direz-vous, comment aborde-t-il les grands textes de la maturité? *Thème et Variations*, la *Barcarolle* n°5, les *Nocturnes* n°s 6 et 7? Et comment se débrouille-t-il de quelques pages plus difficiles comme les *Barcarolles* ou les *Nocturnes* conçus autour de 1910? Comme du reste, en ne sacrifiant rien du naturel, en avançant, en exposant simplement les textes, sans lourdeur, sans s'interposer, de sorte qu'il laisse naturellement s'exprimer toute la sensibilité faurénienne. Une intégrale qui n'abolit pas les meilleures références passées mais dont l'originalité et la profonde honnêteté marqueront.

JACQUES BONNAURE

GABRIEL FAURÉ (1845-1924)

Intégrale des œuvres pour piano seul
— Lucas Debargue (piano) — SONY CLASSICAL

19658849882 (4 CD). 2021-2022. 4 H 37 MIN

CD CLASSICA page 11



Mendelssohn au septième ciel

Servi par une distribution divine,
Elias, chef-d'œuvre du compositeur,
atteint des sommets.

Ce concert du 4 juillet 1984 à l'Opéra de Munich marquait l'ouverture du festival lyrique annuel. En raison des errances de la maison de disques originale, la bande serait restée sous le boisseau si le label bava- rois n'avait eu l'initiative de la publier pour fêter le centenaire de la naissance de Wolf-

gang Sawallisch (1923-2013), lequel avait gravé une version studio d'*Elias* à la tête du Gewandhaus de Leipzig en 1968 (avec Theo Adam, Philips). C'est en anglais que Dietrich Fischer-Dieskau, la même année, fit ses débuts dans le rôle-titre aux côtés de Rafael Frühbeck de Burgos (EMI).

Si la voix n'a plus la même épaisseur, l'art du *liedersänger* supplée le manque de soudure des registres et l'amenuisement du timbre par le cisèlement des mots et l'introspection psychologique de personnage, en proie au doute et à la colère. Voudrait-il nous faire regretter son cantabile de violoncelle d'an- tan qu'avec une telle intelligence du texte il ne le pourrait (désarmant « Es ist Genug »)? À nous d'accepter le petit hiatus entre cette vocalité trouble, voire torturée, qui tire la partition vers le xx^e siècle, et la direction très classique du chef, qui n'oublie pas ce qu'elle doit au XVIII^e siècle. N'est-ce pas là toute la manière de ce probe *Kapellmeister*, au meilleur sens du terme, dont *Les Maîtres chanteurs* (EMI, 1993) comptent parmi les plus filigranés de la discographie? Sawallisch peut tout demander à « ses » forces bava- roises: un allègement des textures aussitôt suivi d'un déluge orchestral qui dynamisent la succession des différents numéros. La captation, globale et naturelle, rend justice à l'engagement du Chor des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf (fondé en 1818) que Mendelssohn dirigea (« Händelssohn », persifflait Wagner). Tout juste regrettera-t-on la distribution – hélas courante – du trio des Anges à un chœur d'enfants, là où le compositeur prescrit deux sopranos et un alto, au rendu plus pur. Ce document ne serait pas aussi attachant si le reste de la distribution n'atteignait les sommets, des aigus liquides de Margaret Price aux déchirantes raucités de Brigitte Fassbaender en passant par la ferveur communicative de Peter Schreier. Qu'*Elias* soit un chef-d'œuvre, faut-il seulement le redire?

JÉRÉMIE BIGORIE

FELIX MENDELSSOHN (1809-1847)

Elias — Margaret Price (soprano), Brigitte Fassbaender (alto), Peter Schreier (ténor), Dietrich Fischer-Dieskau (baryton), Kurt Moll (basse), Chœur du Städtischen Musikverein de Düsseldorf, Orchestre de l'Opéra d'État de Bavière, dir. Wolfgang Sawallisch — BAYERISCHE STAATSOOPER RECORDINGS BSOREC0003 (2 CD). 1984. 2 H 06 MIN

CD CLASSICA page 2



2024 en vertiges

Le Concert du Nouvel An de l'Orchestre philharmonique de Vienne a accueilli cette année Christian Thielemann dans un programme riche de neuf inédits.

E t de deux! Après son premier Concert du Nouvel An de 2019, inscrit dans une lignée karajanese aujourd'hui unique (CHOC, CLASSICA n° 211), Christian Thielemann confirme ses affinités avec la musique viennoise et échappe à la routine. Pour ce faire, il se base à nouveau sur un travail en profondeur des textures, des formules d'accompagnement et sur la radiance des violons de l'Orchestre philharmonique de Vienne. Dès les premières mesures de la *Marche de l'archiduc Albrecht*, noblesse, grandeur et dignité – le travail millimétré sur la caisse claire – sont de rigueur dans un art orchestral où rien n'est laissé au hasard. Thielemann ne cherche jamais à nous faire prendre les vessies pour des lanternes, et ne joue ni sur une virtuosité électrique ni sur des pointes que d'autres avaient bien plus à leur arc. Pourtant, la polka *Ohne Bremse* (« Sans frein ») qui clôt la première partie est fouettée à souhait, tout comme la *Jokey-Polka* donnée en bis, en rien sous-vitaminée avec ses claquements merveilleusement assénés. On constate aussi que le Danois Hans Christian Lumbye s'invite de plus en plus régulièrement à Vienne, ce dont on ne peut que se réjouir dans l'aussi courte qu'irrésistible polka *Bonne Année!*. Le chef allemand tire tout particulièrement son épingle du jeu – rubato hyper travaillé, effets de masse, vibrato des cordes très modulé, couleurs mordorées de la harpe – dans les grandes valse de compositeurs ayant franchi la barre du xx^e siècle, plus proches de Lehar que de la dynastie Strauss, comme *Für die ganze Welt* (« Pour le monde entier ») de

Joseph Hellmesberger fils ou les glorieux *Wiener Bürger* (« Citoyens viennois ») de Carl Michael Ziehrer, sans doute le sommet du concert.

L'édition 2024 aura été également l'occasion de la première programmation d'une pièce de Bruckner, en l'occurrence un *Quadrille* de jeunesse donné dans l'orchestration de Wolfgang Dörner, petite merveille d'humour et de rusticité. Seule l'ouverture de *Waldmeister*, trop sérieuse, reste en deçà des fulgurances d'Abbado 1991 (Deutsche Grammophon). Mais de vertige on ne manquera pas non plus dans un *Beau Danube bleu* aux violoncelles bourdonnant avec bonheur, où s'invite un long silence juste avant la dernière reprise du plus célèbre thème de valse de l'histoire de la musique. Et Thielemann, dans un programme parfait, riche de neuf inédits, renouvelle les applaudissements du public dans une *Marche de Radetzky* d'une autorité tout impériale. YANNICK MILLON

CONCERT DU NOUVEL AN 2024

Œuvres de Josef, Eduard, Johann Strauss I & II, Hellmesberger II, Ziehrer, Bruckner et Lumbye — Orchestre philharmonique de Vienne, dir. Christian Thielemann

— SONY CLASSICAL 19658858932 (2 CD). 2024. 1H 39 MIN

CD CLASSICA page 4



Par-delà les contraires

Explorant le spectre sonore, la musique de Tristan Murail franchit les frontières et s'enfonce dans l'inconnu et l'inouï.

Tristan Murail poursuit encore et toujours ses explorations du spectre sonore à travers d'ambitieuses formes où le fruit de décennies de recherches lui a

permis de s'affranchir des difficultés pour rendre perceptible acoustiquement sa musique inouïe. Cette matière séduisante, d'une vivacité organique de tous les instants, le National, avec Alexandre Bloch à sa tête, l'a parfaitement saisie en 2022 à l'occasion du Festival Présences, consacré au cofondateur de la musique spectrale en jouant avec une énergie captivante *Le Partage des eaux*, initialement créée à Radio France en 1997. À partir d'une étude des sons complexes d'une vague se brisant sur la grève et du bruit du ressac, Tristan Murail élabore un poème symphonique abstrait d'une grâce altière, déployant une masse orchestrale très ciselée qui métaphorise la mécanique pendulaire des marées d'une manière onirique rendant ce mouvement extatique. Sa science des strates sonores mise au service de son imaginaire, le compositeur arrive à construire un univers fantastique par de puissants mouvements d'orchestre. De profuses trames sonores s'enfoncent ainsi pli selon pli dans l'inconnu, incantations virulentes et efflorescences soyeuses se succédant, fruits d'une poésie musicale qui repose sur la « synthèse sonore », concept phare des spectraux à l'œuvre aussi chez Hugues Dufourt qui s'exprime ici par un raffinement du timbre orchestral. À la tendance Debussy-Ravel que souvent on lui accole, Murail affirme avoir davantage regardé dans cette pièce du côté de Richard Strauss.

Pour *Terre d'ombre*, enregistré par le Philharmonique de Radio France en 2006 avec un Peter Eötvös abrasif à la baguette, on pourrait entendre la quadrature du cercle, soit une influence conjuguée et peut-être inconsciente de la virtuosité orchestrale de Dutilleux avec la luxuriance du honni Boulez période *Répons* et *...explorante-fixe...* Après de sombres tutti introductifs, des égrènements interrogatifs éclaircissent le paysage, le piano densifiant un processus de transformation du geste, mutation perpétuelle d'un motif proliférant. Amplifiée par la résonance de l'électronique, la pénétration du noyau central de l'œuvre, strate après strate par un orchestre investissant différents cercles concentriques expose différentes perspectives d'un réseau orchestral raffiné, serti de multiples lignes mélodiques.

Cette alliance des contraires, du sombre et de l'obscur avec la lumière et la finesse, fait toute la densité extatique de cette *Terre d'ombre* moite et ardente comme une poussée de fièvre dans la jungle.

ROMARIC GERGORIN

TRISTAN MURAIL (NÉ EN 1947)

Le Partage des eaux. Terre d'ombre
— Orchestre national de France, dir. Alexandre Bloch, Orchestre philharmonique de Radio France, dir. Peter Eötvös — RADIO FRANCE FRF071.

2006-2022. 45 MIN



Absolument Mulsant

Sous l'impulsion du Quatuor Debussy, la compositrice relève le défi d'enregistrer ses six quatuors à cordes avec cinq ensembles.

Une intégrale des quatuors à cordes de Florentine Mulsant ? Voilà qui manquait cruellement à la discographie ! Certes les Sine Qua None avaient enregistré le *Quatuor n°3* en 2018 pour le label Skarbo, mais les autres œuvres du cycle n'avaient jusque-là jamais été gravées au disque. Voilà ce manque aujourd'hui comblé sous l'impulsion du Quatuor Debussy et de la compositrice, qui se sont lancés dans un pari un peu fou : celui d'enregistrer les six quatuors à cordes avec cinq ensembles différents. Les quatuors *Una Corda*, *Varèse*, *Yako* et *Akilone* ont ainsi rejoint le projet.

Dédiés aux Debussy, les *Quatuors n°s 2 et 6* introduisent chaque disque de ce double album. Les Debussy exaltent les atmosphères nocturnes du *Quatuor n°2* – il faut écouter les sonorités diaphanes,

transparentes, presque surnaturelles du *Troisième mouvement*, merveilleusement captées par les micros de Jean-Marc Laisné! Dès les premières secondes du *Quatuor n°6*, le ton est donné: les arêtes anguleuses et expressionnistes qui se dessinent sous les archets plongent dans un monde de doutes, laissant affleurer en permanence un soupçon d'angoisse qui apporte beaucoup de profondeur au discours. D'une extrême difficulté dans sa brièveté, dans ses ruptures de rythmes et d'atmosphères, le *Quatuor n°1* est quant à lui superbement interprété par le Quatuor Una Corda: dans le *Troisième Mouvement*, les mélodies miroitantes et obsessionnelles des violons flottent au-dessus des pizzicati inquiétants de l'alto et du violoncelle. Quel univers!

Le lyrisme du Quatuor Varèse fait merveille dans le *Quatuor n°3*, œuvre nourrie de tension et à la fois de légèreté, par exemple dans le *Deuxième Mouvement*, où les interprètes piquent leur danse d'une pointe d'humour noir. Dans la même veine, le Quatuor Yako illustre le *Quatuor n°5* avec un lyrisme irrésistible, jusque dans les mouvements lents: la cantilène du *Premier Mouvement* captive d'emblée, qui traverse les pupitres avec souplesse. La densité des Varèse et des Yako répond au raffinement du Quatuor Akilone, interprète du *Quatuor n°4* (remarquons avec quelle intelligence le choix de l'attribution

de chaque œuvre à chaque ensemble a été effectué par Christophe Collette, premier violon du Quatuor Debussy et codirecteur artistique de l'album). L'approche épurée des Akilone exprime toute la délicatesse de l'écriture du *Quatuor n°4*, notamment dans le *Deuxième Mouvement*, sur lequel l'ensemble étend son voile de mystère avec beaucoup de finesse.

FABIENNE BOUVET

FLORENTINE MULSANT (NÉE EN 1962)

Intégrale des quatuors à cordes — Quatuor Debussy, Quatuor Varèse, Quatuor Una Corda, Quatuor Yako et Quatuor Akilone — AR RE-SE

AR2023-1. 2023. 1 H 34 MIN



Piano prométhéen

Florian Noack vole pour nous les secrets de la transcription dont il nous livre les sortilèges sur son clavier.

Florian Noack n'enregistre jamais pour ne rien dire. Ce pianiste belge né en 1990 sert les œuvres rares comme le grand répertoire avec une perfection instrumentale, une rigueur d'analyse et une liberté créatrice qui ne confondent jamais l'expression avec la sentimentalité, la fulgurance avec l'égotisme du fanfaron. Il est curieux de pièces nouvelles qu'il sert, à côté du grand répertoire auquel il ne se soustrait pas en public, ose des rapprochements discographiques rafraîchissants entre compositeurs, époques et esthétiques. Son «Album d'un voyageur» nous promenait ainsi à travers des danses de Percy Grainger, à Grieg en passant par Brahms, Rachmaninov, Komitas, Paul Ladmirault, Schubert, Janáček, Joaquín Nin,

Szymanowski et Giuseppe Martucci (La Dolce Volta, 2018). Le musicien peut aussi mettre en valeur des parentés souterraines, comme celles qui rapprochent le Russe Nicolaï Medtner de Brahms (Artalinea). Et quand Noack sort le grand jeu, c'est pour une intégrale des *Études transcendantes* de Sergueï Liapounov qu'il anime avec l'aisance qui seule permet de rendre toutes les facettes de pièces aussi virtuoses qu'éloquantes et inventives (La Dolce Volta, 2020). Voici donc son nouvel opus qui plus est très bien enregistré: tout un album de transcriptions qui s'ouvre par sa déjà célèbre version pour dix doigts du *Concerto pour quatre clavecins* que Bach a lui-même transcrit du *Concerto pour quatre violons* de Vivaldi. Déjà célèbre parce qu'elle est sur Youtube depuis des années et qu'elle est irrésistible, d'une verve électrisante et joyeuse qui met de très bonne humeur pour écouter ensuite sa transcription du *Walpurgis* de Mendelssohn: tout y passe l'orchestre, le chœur, les parties vocales solistes condensées en une étourdissante pièce de onze minutes dont l'éloquence ne doit rien à l'esbroufe et tout à la compréhension profonde de ce chef-d'œuvre que nous avait révélé Kurt Masur à Leipzig (Eterna). Vient ensuite son arrangement condensé de *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov qu'il soulève de mer avec tant d'aisance et de flamme que l'on en oublie l'original. Et ce n'est pas fini: surprise avec la mutine et si gracieuse *Symphonie «classique»* de Prokofiev qu'on écoute bouche bée et réécoute immédiatement, conquis par l'élan, l'aisance, l'éloquence, la simplicité de Noack. Puis passent une étourdissante paraphrase sur des valse de Johann Strauss, celle (trop) célèbre de Chostakovitch, trois danses de la Renaissance, et l'on prend congé sur une chanson tirée du *Livre de la jungle* de Walt Disney dont le swing est irrésistible! ALAIN LOMPECH

«I WANNA BE LIKE YOU: THE PIANO TRANSCRIPTIONS»

Œuvres de Bach, Mendelssohn, Rimski-Korsakov, R. Strauss, Susato, Prokofiev, Chostakovitch et Sherman Brothers — Florian Noack (piano) — LA DOLCE VOLTA LDV 121.
2023. 1 H 12 MIN

CD CLASSICA page 1

CLASSICA
Découvrez les extraits
des disques du mois

ou

**Bach, Mendelssohn,
Schumann, J. Strauss II,
Wagner, Bizet,
A.-L. Couperin, Fauré**

En novembre, **Denis Podalydès** a lu son livre *Voix off* avec Shani di Luka. Le sociétaire de la Comédie française revient chez Jeanine Roze pour lire Kertész avec Pierre-Laurent Aimard.

Quelle fut votre première émotion musicale ?

La première était un chœur d'une messe de Mozart sur un 45 tours écouté avec mon frère [Bruno Podalydès], impossible de savoir laquelle, je n'ai jamais pu l'identifier – était-ce même de Mozart ? Seul le choc demeure. Une chose inouïe, infinie, impossible à faire entrer dans toute la conscience. La première émotion nommable, ce fut *Don Giovanni*, « A cenar teco », entendu un soir de Noël, ma grand-mère m'ayant offert le coffret. Effet du même genre que le précédent.

Et la plus récente ?

Faust de Gounod, à la sixième audition (version de 1859, par Christophe Rousset). Soudain le « Rien ! » initial de Faust (Benjamin Bernheim) m'a bouleversé.

Quelle place la musique occupe-t-elle dans votre vie ?

Une place de travail. Quand je prépare la mise en scène d'un opéra ou d'une pièce, elle est au centre. Je n'écoute sinon de musique que par à-coups, par bouffée, porté par une réminiscence, le besoin de rechercher un titre qui m'échappe, ou citée par tel ou telle.



Quels sont vos compositeurs préférés ?

Stravinsky, parce qu'il m'a totalement inspiré la mise en scène de *Cyrano*. Ravel, pour les mêmes raisons.

Quels sont les compositeurs qui ne vous attirent pas ?

Me sentant très ignorant, j'ai scrupule à en nommer, car je pense ne pas les connaître assez. Et pas tant des compositeurs que des compositions, par exemple, les symphonies romantiques (Schumann, Mendelssohn...).

Quelle est l'œuvre que vous placez au-dessus de tout ?

Les derniers quatuors de Beethoven.

Quel est (sont) votre (vos) interprète(s) de musique favori(s) ? Pourquoi ?

J'aime le violoncelliste Christophe Coin. Je le connais bien, j'ai travaillé avec lui, je reconnais son toucher. J'ai écouté une fois, à la dérobée, au Théâtre des Champs-Élysées, – elle répétait un peu avant un concert – Martha Argerich (j'étais dans les murs pour un opéra). Je suis resté figé, bouche bée, scotché.

Quel est votre opéra préféré ?

Celui que je connais le mieux : *Don Giovanni*. Celui qui m'est le plus cher : *Fortunio* de Messager, que Louis Langrée m'a révélé.

Jouez-vous ou avez-vous joué d'un instrument ? Si non, de quel instrument aimeriez-vous jouer ?

Vague tentative à la flûte traversière. Échec ridicule. J'aurais aimé jouer du piano, ou faire du chant lyrique, mais aucune velléité véritable.

Comment avez-vous découvert la musique classique ?

Les disques préférés de ma grand-mère, empilés à côté de son tourne-disque, Deutsche Grammophon, Erato... Je lisais d'abord ces mots... J'ai découvert Mozart en premier (*Don Giovanni*, *La Flûte enchantée*), puis Beethoven par les morceaux canoniques (*Hymne à la joie*, *Cinquième*), car elle voulait m'initier en commençant par la base.

Dans votre famille, qui vous a initié à la musique ?

Ma grand-mère.

Vous écrivez un livret d'opéra. Quel compositeur (mort ou vivant) pour le mettre en musique ?

Kaija Saariaho.

Avez-vous rencontré des musiciens ? Que vous ont-ils apporté ?

Oui, Coin, Langrée, et d'autres, comme William Christie, des chanteurs rencontrés en mettant en scène des opéras, Joseph Kaiser, Philippe Talbot, Jean-Sébastien Bou, Anne-Catherine Gillet, Élodie Fonnard, récemment Tassis Christoyannis. Ils m'apportent le concret de la musique, l'envers du décor, l'élaboration. C'est par eux que j'ai pu accéder à la beauté musicale.

Quels sont les trois disques que vous emporteriez sur une île déserte ?

► *Faust* par Christophe Rousset, parce que je dois absolument y travailler, et sur l'île déserte, d'une part, j'aurai du temps, d'autre part, ce sera signe d'optimisme (on viendra bientôt me chercher).

► J'emporterai aussi un disque pour danser, peut-être Lully (*Atys*).

► Et enfin, une belle version des derniers quatuors de Beethoven pour les moments de mélancolie poussés à leur paroxysme.

Qui pour jouer à vos funérailles ?

Christophe Coin.

Quelle définition pour la musique ?

Je n'en ai pas. Hors les mots. Ou des vers. La musique souvent me prend...

Quelle musique pour être joyeux ?

Lully, *Le Bourgeois gentilhomme*.

Quelle musique pour entrer au plus profond de sa tristesse ?

Les derniers quatuors et le *Sextuor à cordes n°1* de Brahms, qui m'a fait toucher la mélancolie de plein fouet quand je l'ai découvert autour de 1988-1990.

Quelle musique pour tout remettre en place, dans sa tête et dans son cœur ?

Une marche. J'écoutais jadis la marche en *ut* dans *Les Noces de Figaro*. J'entraîs de plain-pied dans ma journée grâce à elle.

Quelle musique pour célébrer Dieu ?

Regina Coeli de Lully.

Comment pourriez-vous définir l'effet de la musique sur la sensibilité humaine ?

Pas de mot. Suscite immédiatement l'empathie. Irruption immédiate de la forme la plus incarnée, la plus matérielle du divin.

Quel est l'écrivain qui vous semble le plus musical ?

Mallarmé, Proust. Le poème de Baudelaire « Harmonie du soir » (« Voici venir les temps où vibrant sur sa tige [...] »).

Quel est le peintre dont vous entendez la musique ?

Soulages, parce que je n'ai pas d'autre moyen pour l'appréhender.

Quel est le bâtiment ou monument qui pourrait selon vous correspondre à l'expression de Goethe « musique pétrifiée » ?

Le palais du Trocadéro (mais j'ai fini par l'aimer). Celui qui suscite toujours mon ironie : le palais du roi Victor-Emmanuel à Rome.

Quel est le lieu naturel qui vous semble comme une symphonie ?

Je vois forcément un lieu grandiose, et ça m'intimide ou m'ennuie un peu... Ou alors le lac de Garde, vu du sommet de la montagne, au-dessus de Gargnano.

Qu'entendez-vous dans le silence ?

La voix qui s'est tue.

Quelle musique pour accompagner votre mort ?

Peut-être mes proches chercheront-ils dans ce questionnaire ? Je voudrais que ce soit quelque chose de pas trop funèbre... la marche en *ut* ?

Quel compositeur pour ressusciter les morts ?

Il faut les laisser dormir en paix.

Quelle œuvre pour célébrer la vie ?

La Marseillaise avant un beau match de football.

Avec qui partager vos musiques préférées ?

Ma femme.

À venir

Le 28 avril

Lecture d'*Être sans destin* d'Imre Kertész (prix Nobel de littérature) — Avec Pierre-Laurent Aimard (Ligeti et Kurtág)

— THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES



La Zone d'intérêt de Jonathan Glazer – 2024

La musique de Mica Levi est aussi terrifiante que réduite à la portion congrue, aux deux extrémités du film. Sur un écran noir, un accord tournant sur lui-même donne d'abord l'impression de tomber dans un puits sans fond. Malaise pourtant sans comparaison avec le générique de fin et ses fragments de gammes avortées par des chœurs aux voix distordues, écho du cauchemar des déportés qui hante pendant de longues minutes. Des atrocités d'Auschwitz, Jonathan Glazer ne montre pourtant rien sinon la vapeur des trains et les flammes nocturnes sortant des fours crématoires. En contrepoint du bonheur cynique des Höss, l'environnement concentrationnaire est suggéré par la seule atmosphère sonore, qui a valu au *sound designer* Johnnie Burn un prix à Cannes 2023. Il s'ajoute aux deux autres récompenses accordées au film : Grand Prix et du Prix de la critique internationale.

SYNOPSIS

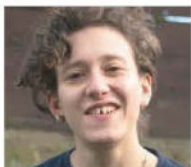
Rudolf Höss, son épouse Hedwig et leurs cinq enfants coulent des jours heureux dans un pavillon cossu avec un immense jardin, une piscine et une flopée de domestiques.

Un véritable petit paradis dont le couple a toujours rêvé, n'était le haut mur à barbelés qui délimite leur propriété donnant directement sur le camp d'Auschwitz dirigé par le père de famille, bientôt chargé d'organiser la déportation de plus de sept cent mille Juifs hongrois.



COURTESY OF A24

S. LEGERE



COMPOSITEUR

Micachu

Artiste pop, violoniste, chanteuse et compositrice née en 1987 en Angleterre, Mica Levi est plus connue sous le surnom de

Micachu. L'Orchestre philharmonique de Londres lui commande une création en 2008, puis elle devient artiste en résidence au Southbank Centre. Jonathan Glazer lui confie en 2013 la bande originale expérimentale d'*Under the Skin* pour laquelle elle reçoit le prix du meilleur compositeur aux European Films Awards.

SDP



RÉALISATEUR

Jonathan Glazer

Venu de la publicité et du clip, cinéaste de l'économie, de l'ascèse, de la lumière naturelle et du hors-champ, auteur de quatre longs-métrages, le réalisateur britannique Jonathan Glazer, 59 ans, s'est fait remarquer il y a dix ans avec l'hypnotique *Under the Skin*, où Scarlett Johansson incarnait une extraterrestre mangeuse d'hommes.



Notre sélection radio, télévision et web

PAR AUDE GIGER

RADIO

France Musique

4/04 À 20 H 00

Concert autour de l'œuvre de Philippe Sarde. Musiques de *Nelly et Monsieur Arnaud*, *Les Choses de la vie*, *César et Rosalie*, *Fort Saganne*, *Tess*, *Coup de torchon*, *Flic ou voyou*, *La Grande bouffe*, *Le Choix des armes*, *La Guerre du feu...*, par F. Said, Orch. national de France, dir. M.-A. Chen. En direct de la Maison de la Radio et de la Musique.

9/04 À 20 H 00

Ave Verum Corpus et *Requiem* (transcriptions F. Roth pour ensemble à vents et contrebasse, commandes de Radio France – créations mondiales) de Mozart, par J. Kim, E. Salmon, P. Bourgeois, C. W. Lim, dir. L. Sow. En direct de la Maison de la Radio et de la Musique.

16 ET 17/04 À 20 H 00

Le Clavier bien tempéré, Livres I et II de Bach, par A. Korobeinikov. En direct de la Maison de la Radio et de la Musique.

19/04 À 20 H 00

Divertimento en ré majeur de Mozart, *Concerto pour violoncelle n° 1* de Haydn, *Concertino pour flûte et orchestre* de Chaminade et *Symphonie n° 1 «Le Printemps»* de Schumann, par A. Siranossian, C. Le Boulanger, dir. D. Reiland. En direct de l'Arsenal de Metz.

25/04 À 20 H 00

D'un matin de printemps et *D'un soir triste* de Boulanger, *Concerto pour piano n° 5* de Saint-Saëns et *La Mer* de Debussy, par S.-J. Cho, Orchestre national de France, dir. C. Măcelaru. En direct de la Maison de la Radio et de la Musique.

26/04 À 20 H 00

Psaume 24 de Boulanger, *Sutartinė* de Gražinis, *Psaume 150* et *Symphonie n° 6* de Bruckner, par M. E. Williams, Chœur de Radio France, dir. L. Sow, Orch. philharmonique de Radio France, dir. M. Gražinytė-Tyla. En direct de la Maison de la Radio et de la Musique.

À LA TÉLÉVISION

ARTE

14/04 À 18 H 40

España et *Bourrée fantasque* de Chabrier, *Rhapsodie sur un thème de Paganini* de Rachmaninov, *Symphonie fantastique* (extrait) de Berlioz, *Rhapsodie pour clarinette* de Debussy, *Orphée aux enfers* (extrait) d'Offenbach, *Havanaise pour violon et orchestre* et *Samson et Dalila* (extrait) de Saint-Saëns, par S.-J. Cho, S. Nemtanu, C. Ferreira, Orch. national de France, dir. C. Măcelaru. Enreg. à la Maison de la Radio et de la Musique en 2021.

21/04 À 18 H 30

Prélude à L'Après-midi d'un faune de Debussy, *Concerto en sol* et *Concerto pour la main gauche* de Ravel, *Le Mandarin merveilleux* (Suite) de Bartók, par Y. Wang, Orchestre de Paris, dir. K. Mäkelä. Enreg. à la Philharmonie de Paris en 2023.

MEZZO

7/04 À 22 H 20

Prélude à L'Après-midi d'un faune de Debussy, *Namouna* (Suite n° 1) de Lalo, *Bacchus et Ariane* (Suite n° 2) de Roussel, *Scènes alsaciennes* (Suite) de Massenet, *L'Apprenti sorcier* de Dukas et *La Valse* de Ravel, par Les Siècles, dir. F.-X. Roth. Enreg. au Théâtre des Champs-Élysées en 2023.

13/04 À 20 H 30

La Traviata de Verdi, par K. Mkhitarian, P. Breslik, L. Vila, Orch. et Chœur du Grand théâtre du Liceu de Barcelone, dir. Speranza Scappucci. Enreg. à Barcelone en 2020.

28/04 À 20 H 30

Swansong de Pärt, *Concerto pour violon* de Sibelius et *Symphonie n° 9* de Beethoven, par S. Shoji, C. Reiss, B. Fink, M. Newlin, M. Petrenko, Chœur Bach de Munich, Chœur israélien Gary Bertini, Orch. philharmonique d'Israël, dir. L. Shani. Enreg. à Tel Aviv en 2022.

SUR LE WEB

www.arte.tv

María de Buenos Aires de Piazzolla, par M. Vettore, B. Sayad, R. Camarinha, I. Cuello, Orch. de la Haute école de musique de Genève, dir. F. Agudin. Enreg. au Grand Théâtre de Genève en 2023.

La Fiancée vendue de Smetana, par K. Kněžíková, D. Součková, R. Samek, J. Sulženko, J. Moravec, J. Hájek, L. Hájková, R. Vocal, Y. Škvárová, Orch. du Théâtre national de Prague, dir. J. Kyzlink et D. Švec. Enreg. à Prague en 2023.

www.operavision.eu

Il Giustino de Vivaldi, par R. Pe, S. Asplund, Y. Mynenko, J. Wallroth, J. Sancho, F. Fiorio, L. Andreassen, J. Shin, E. Skorup, Orch. du théâtre de Drottningholm, dir. G. Petrou. Enreg. à Drottningholm en 2022.

La Chauve-Souris de Strauss, par D. Dorotić, V. Fijačko Kobić, M. Kuhar Šoša, L. Puškarić, R. Radovan, E. Rukavina, Orch. du Théâtre national Croate de Zagreb, dir. S. Dinić. Enreg. à Zagreb en 2024.



La Hi-Fi du mois, sélection de CLASSICA

PAR PHILIPPE RAMIN

**AMPLIFICATEUR**

★★★★★ Pier Audio MS 380 SE

Depuis quelques années, les enceintes acoustiques Pier Audio séduisent les mélomanes familiers des salles de concert par le naturel de leur proposition sonore et l'emploi d'ingénieuses solutions techniques. En témoignent les **CHOC** décernés aux modèles Filante 13 et Filante 17 Tubular. La marque française propose également une gamme d'électroniques, essentiellement à tubes mais également hybrides, c'est-à-dire associant tubes et transistors. L'amplificateur compact MS 380 SE comprend ainsi une section préamplificateur équipée de tubes 5654 RT. Ce modèle échappe à l'esthétique rétro des autres modèles de la marque, c'est un bon point. Plus profond que large, à la manière des Nytech des années 1980, l'appareil se glisse dans un élégant coffret dont la façade en aluminium brossé noir ou or accueille en son centre un potentiomètre motorisé et sur le côté droit une série de leds lumineuses destinées à identifier les sources. Quatre entrées ligne et une entrée Bluetooth sont disponibles au dos de l'appareil. Celle-ci est compatible avec les formats AAC, APTX, SBC et MP3. On peut apercevoir le rougeolement des tubes par deux petites ouvertures situées sur le dessus du coffret, détail sympathique et bienvenu.

Prix : 800 €
Puissance : 2 x 50 Watts
Entrées analogiques : 4
Sortie casque : non
Bluetooth : oui
Dimensions (L x H x P) : 27,5 x 11 x 42 cm
Poids : 10,5 kg
Origine : France

 www.pier-audio.com

ÉCOUTE

Comme tout appareil sérieusement conçu et réalisé, le MS 380 SE sait convaincre sans tapage ni colorations flatteuses. Il sait également tirer le meilleur parti d'enceintes ambitieuses, telles les PMC Prodigy 5 et Dynaudio Special Forty, et propose une écoute neutre, une réserve pleine de modestie. Le timbre de la voix de

Matthias Goerne est fidèle et légèrement mat, le clavecin italien de Francesco Corti plus raffiné que dense, le violon de Théotime Langlois de Swarte, très crédible, laisse deviner les places d'archet mais ses dimensions sont plus réduites que de coutume. Le piano d'Earl Wild se détache nettement d'un orchestre largement latéralisé (*Concerto en fa* de Gershwin) et révèle sans les souligner les colorations séduisantes d'une prise de son ancienne. Sans se montrer exceptionnel sur le plan de la transparence ni spectaculaire sur le plan dynamique, cet amplificateur réussit à construire une scène sonore et à différencier aisément les acoustiques. On aura soin de lui associer des enceintes réactives et peu gourmandes pour constituer un système neutre et de haute qualité musicale.

**ENCEINTE ACOUSTIQUE**

Triangle Borea BR10

Destinée à se hisser au sommet de la gamme Borea, la nouvelle colonne BR10 de Triangle aligne quatre haut-parleurs. Elle comprend ainsi un tweeter EFS de 25 mm et un haut-parleur de médium de 16 cm de diamètre à membrane en pulpe de cellulose naturelle. Les complètent deux nouveaux haut-parleurs de 21 cm dont la membrane en fibre de verre couplée à une motorisation puissante est censée assurer un grave rapide et tenu. Un système de filtrage séparé associé à un double bornier permet

alors le bicâblage et la biamplication, solutions souvent garantes d'une meilleure stabilisation de l'image stéréophonique et de la maîtrise de la dynamique. Triangle recommande d'installer cette enceinte dans une pièce d'une surface supérieure à 30 m².

Prix : 1 499 € la paire
Dimensions avec socle (H x L x P) : 114,5 x 30 x 43,5 cm

Poids : 27,7 kg
Finition : noir, chêne clair, noyer et blanc

 www.trianglehifi.fr

Pianiste



**RETROUVEZ
TOUS LES NUMÉROS !**

Rendez-vous
vite sur
www.boutique.pianiste.fr





ENCEINTE ACOUSTIQUE

★★★★★ PMC Prodigy 5

La PMC Prodigy 5 se présente sous la forme d'une petite colonne aux proportions très élégantes sobrement habillée d'un revêtement noir mat. Dénudées de tout ornement inutile, ces enceintes se fondront aisément dans tout décor. Basée sur le principe d'une ligne de transmission s'ouvrant sur un double évent laminaire l'enceinte embarque un woofer de 13,3 cm avec un cône en fibres naturelles et un tweeter à dôme de 2,70 cm. Le principe de la « ligne de transmission » remonte aux années 1930 et permet d'obtenir des basses mieux contrôlées et plus pures qu'avec un classique bass reflex, cependant la mise au point de cette technologie est assez délicate. Un classique bornier double de 4 mm accepte les fiches bananes.

Prix : 2 490 € la paire

Sensibilité : 87,3 dB

Impédance : 8 Ohms

Dimensions (H x L x P) :

90,5 x 16,5 x 23,7 cm

Poids : 10 kg

Origine : Royaume-Uni

► dea-distribution.com

ÉCOUTE

Très convaincant, l'équilibre tonal s'accompagne d'une sensation de solidité et de poids inhabituelle pour un format si réduit. La restitution franche et alerte plonge l'auditeur dans une esthétique sonore qui concilie précision et autorité. Fragile et tendre, la voix d'Helen Merrill se détache de façon spectaculaire de son halo réverbérant dans *I Got It Bad* : les notes les plus graves des claviers électroniques

de Gordon Beck y sont transcrites avec une profondeur étonnante, la neutralité-générale évoque une écoute monitoring légèrement tempérée en vue d'une écoute domestique. Le clavecin solo de Francesco Corti allie finesse et aplomb. Si une petite redondance du haut-grave apporte un surcroît de sensualité, l'orchestre de Mortensen dans Muffat pâtit légèrement de cette tendance à l'embonpoint. Au fil des écoutes, on cerne la nature d'un grave propre et timbré qui déborde parfois sur le médium et impose son allure propre au reste du message sonore, cependant la voix légèrement reculée du baryton Matthias Goerne s'épanouit dans un espace crédible, le piano solide et élégant de Daniil Trifonov possède une rapidité d'émission et une structure harmonique convaincantes. Légère déception sur le splendide *Edith and the Kingpin* d'Herbie Hancock : on perçoit quelques difficultés à transcrire un timing totalement cohérent et la transcription du grave sacrifie la cohérence musicale au profit d'une homogénéité simplificatrice. C'est dans les registres supérieurs que la Prodigy 5 convainc totalement. Ainsi le violon baroque de Théotime Langlois de Swarte dispense une palette de couleurs très naturelle et des textures dépourvues d'âpreté. Capable de transcrire fidèlement les plus fines nuances de timbre et des écarts dynamiques étonnants, la PMC Prodigy 5 sera sensible à son environnement. On choisira également avec soin une amplification capable de tirer parti d'un registre grave prometteur mais parfois capricieux.

LA PRISE DE SON DU MOIS



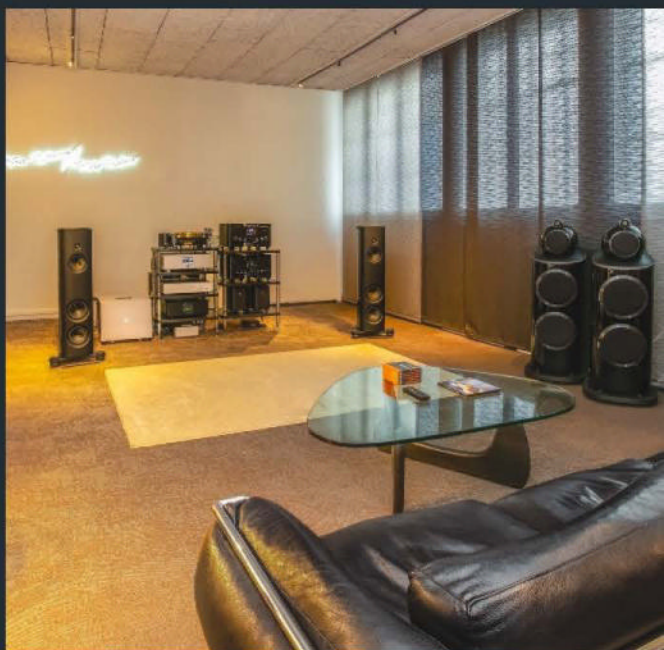
« Passage secret ». Œuvres de Bizet, Debussy, Fauré, Ravel et Aubert — Ludmila Berlinskaïa et Arthur Ancelle (piano) — ALPHA CLASSICS 1024

Les quatre mains courent sur le clavier pour faire sonner *Trompette et tambour* (Bizet), défilé un *Cortège* (Debussy) ou rêver l'Asie de *Laideronnette, impératrice des pagodes* (Ravel). Avec sa générosité et sa délicatesse habituelles, Hugues Deschaux a su capter la richesse chromatique de cet

orchestre à vingt doigts. Des basses, amples mais jamais envahissantes, aux aigus, lumineux et diaprés, se déploie un large éventail de nuances. Une très légère réverbération auréole le piano, bien placé dans l'espace, et apporte un surcroît de tendresse à ces jeux d'enfant.

PHILIPPE VENTURINI

L'auditorium haute-fidélité de référence depuis 1976



5 SALONS D'ÉCOUTE SUR 3 NIVEAUX.
DES PRODUITS SÉLECTIONNÉS DANS CHAQUE GAMME DE PRIX.
INSTALLATION ET RÉGLAGE À DOMICILE.

Une Neuvième sur mesure

CLASSICA vous propose une version unique de la *Symphonie n° 9* de Beethoven, constituée de quatre des meilleures interprétations*, une par mouvement.

PAR YANNICK MILLON

A tout seigneur tout honneur. Nous commencerons donc notre voyage discographique, guidés par le grand prêtre absolu de l'œuvre, Wilhelm Furtwängler (1886-1954), à travers son tout dernier témoignage, capté par chance au Kunsthau de Lucerne le 22 août 1954 par les micros de la radio suisse. À la fois *Zum letzten Mal* (« pour la dernière fois ») et *Zum letzten Mahl* (« pour le dernier repas », la Cène de la tradition wagnérienne de *Parsifal*), le chef allemand, qui devait mourir trois mois plus tard à Baden-Baden, a considérablement apaisé son discours. Il tisse un voile infini surplombant les 18'38 de son premier mouvement étale, débarrassé des tensions des versions de guerre et des contingences terrestres au profit d'une vision crépusculaire, qui abolit les frontières de l'espace et du temps. L'Orchestre Philharmonia, avec qui Furtwängler avait enregistré deux ans plus tôt *Tristan et Isolde*, fait chanter éperdument ses bois dans un continuum sonore porté par des cordes transcendantes. Audite a utilisé les bandes radio d'origine pour offrir une prise de son très claire et détaillée, garante des meilleures conditions d'écoute.

C'est en décembre 1965, dans la Sofiensaal, que Hans Schmidt-Isserstedt (1900-1973) enregistre sa *Neuvième*, deuxième étape, après l'« *Héroïque* », de la première intégrale de l'Orchestre philharmonique de Vienne, achevée en 1969. Ce grand chef, souvent oublié alors qu'il fut l'un des meilleurs représentants de la noble tradition germanique, un peu sévère, distille tout son art dans un *Scherzo* extrêmement articulé. Le tempo ne bronche jamais face à des musiciens viennois qui font montre d'une précision inhabituelle. Marquée par un timbalier qui se montre éloquent sans tirer

la couverture à lui, cette lecture incontestable avait remporté notre Écoute en aveugle de 2018 (CLASSICA n° 208).

En préparant la dite écoute, consacrée exclusivement à des versions stéréophoniques, nous n'avions alors pas retenu l'enregistrement de Carl Schuricht (1880-1967), en raison d'imprécisions éditoriales. Si l'intégrale du chef allemand a effectivement été réalisée en monophonie, entre 1957 et 1958, salle Wagram, la *Neuvième* a bénéficié de la stéréophonie.

Dans un *Adagio molto e cantabile* très posé, en 16'13, l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, qui avait révélé Beethoven aux Français au XIX^e siècle et devint l'Orchestre de Paris en 1967, éclaire le monde du compositeur de l'intérieur grâce à une facture instrumentale particulièrement lumineuse des bois en cette fin des années 1950. S'y distinguent également des particularismes étonnants comme ce cor au léger vibrato qui distille un lyrisme simple, sans effusion, conforme au style du chef, dénué de pathos, laissant chanter l'orchestre avec une très belle ligne, constamment tenue.

On terminera notre *Neuvième* en pièces détachées par l'enregistrement de Ferenc Fricsay (1914-1963) réalisé fin 1957 et début 1958 à la tête de l'Orchestre philharmonique de Berlin. Après avoir proposé trois premiers mouvements d'une magnifique densité, coulés dans une tradition assez assise, le chef hongrois opère la révolution dramaturgique de l'œuvre aux portes du finale, porté par un sentiment de fraternité issu en droite ligne de l'univers mozartien, avec chœurs et solistes (excellents : Seefried, Forrester, Haefliger, Fischer-Dieskau) qui privilégient toujours la lumière, la vivacité et la légèreté aux effets de masse. Apollon l'emporte sur Dionysos **II**

► **Wilhelm Furtwängler :** enregistré le 22 août 1954 à Lucerne. Audite.

► **Hans Schmidt-Isserstedt :** enregistré du 8 au 12 décembre 1965 à Vienne. Decca.

► **Carl Schuricht :** enregistré du 27 au 29 et le 31 mai 1958 à Paris. EMI.

► **Ferenc Fricsay :** enregistré du 28 décembre 1957 au 2 janvier 1958 à Berlin. Deutsche Grammophon.

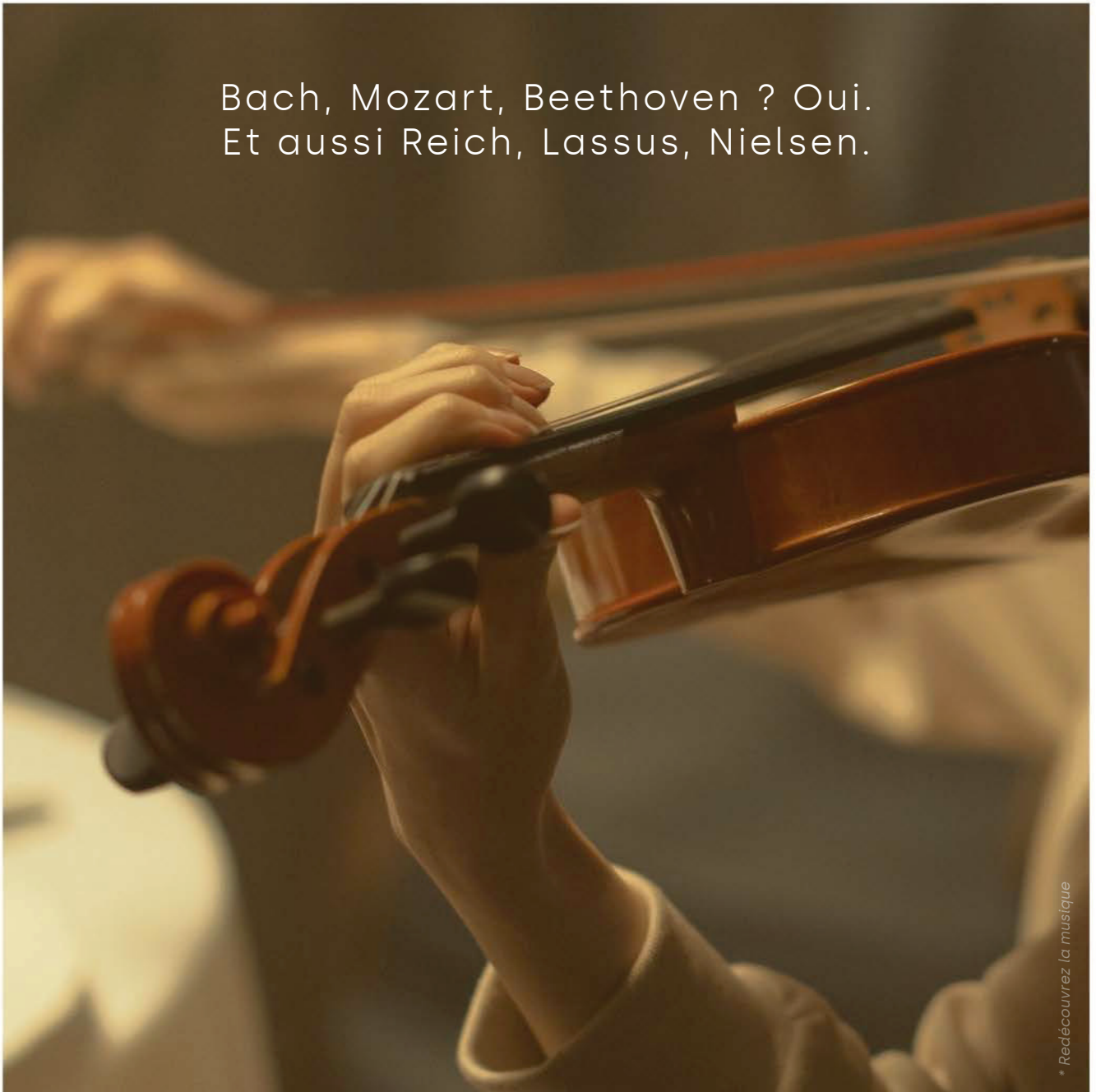


CD offert avec le numéro de CLASSICA

*Pour des questions de droits, nous n'avons pas pu y intégrer celle de Karajan 1947, étape pourtant essentielle de l'histoire du disque.



Bach, Mozart, Beethoven ? Oui.
Et aussi Reich, Lassus, Nielsen.



* Redécouvrez la musique

*Streaming et téléchargement musical haute qualité.
La qualité sonore la plus authentique.
Un contenu éditorial complet et exclusif.
Une communauté de passionnés de musique.*



**THEATRE
DES
CHAMPS-ELYSEES**

15 AVENUE MONTAIGNE
— PARIS —

2024-2025

UNE SAISON EBLOUISSANTE S'OFFRE A VOUS...

OPERA | VOIX | DANSE | ORCHESTRE | RECITAL | HUMOUR | CONCERTS DU DIMANCHE MATIN

theatrechampselysees.fr | 01 49 52 50 50



La Caisse des Dépôts soutient
l'ensemble de la programmation
du Théâtre des Champs-Élysées

LE FIGARO

france  

