

DVD. Cavalli : Elena (1659). Alarcon, Aix 2013 (Ricercar)

DVD. Cavalli : Elena (1659). Alarcon, Aix 2013. Peu à peu, l'immense génie du vénitien Francesco Cavalli (1602-1676), premier disciple de Monteverdi à Venise (et certainement avec Cesti, son meilleur élève), se dévoile à mesure que la recherche exhume ses opéras. Le premier défricheur fut en ce domaine René Jacobs dont plusieurs enregistrements à présent pionniers, demeurent clés (*Xerse*, *Giasone*, surtout *La Calisto* cette dernière, portée à la scène avec Maria Bayo dans la mise en scène du génial et regretté Herbert Wernicke ...). Voici le temps d' **Elena** (sommet lyrique, surtout comico satirique de 1659) dont l'histoire légendaire croise la figure initiatrice ici de la discorde. Dès le prologue, en geisha perverse et sadique en diable, l'allégorie distille son venin conquérant ; de fait, les héros auront bien du mal à se défaire d'une intrigue semé de chassés croisés et de quiproquos déconcertants... propres à éprouver leurs sentiments. Les vénitiens n'ont jamais hésité à détourner la mythologie pour aborder les thèmes qui leur sont chers : l'opéra a cette vocation de dénonciation... sous son masque poétique et langoureux, il est bien question d'épingler la folie ordinaire des hommes, aveuglés par les flèches du désir... ainsi, c'est dans *Elena*, un cycle de travestissements et de troubles identitaires (d'autant plus renforcés que le goût d'alors favorise les castrats : voir ici le rôle de Ménélas qui en se travestissant en cours d'action, incarne au mieux cette esthétique de l'ambivalence), de quiproquos érotiques (ce même Ménélas efféminé devenu Elisa séduit immédiatement Pirithöus et surtout le roi de Sparte Tyndare), d'illusion enivrante et



de guerre amoureuse (ainsi Thésée et son acolyte Pirithoüs sont experts en rapt, enlèvements, duplicité en tous genres, protégés et encouragés en cela par Neptune)...

Passions humaines, grand désordre du monde

Ailleurs, [Francesco Cavalli](#) imagine une fin différente (heureuse) pour sa propre Didone. Dans Elena, le compositeur et son librettiste tendent le miroir vers leurs contemporains ; ils dénoncent de la société, avec force âpreté, tout ce que l'homme est capable en dissimulation, tromperie (édifiée comme il est dit par Ménélas en « vertu »).



Ici, les amours d'Hélène et de Ménélas sont sensiblement contrariées (sous la pression de Pallas, Junon indisposées) : la belle convoitée est aimée de Thésée, mais aussi de Ménésthee le fils de Créon, et naturellement de Ménélas : chacun veut s'emparer de la sirène et c'est évidemment Ménélas le plus imaginatif : se travestir en femme (Elisa) pour approcher Hélène lors de ses entraînements sportifs, mieux la courtiser. L'opéra vénitien excelle depuis Monteverdi dans l'expression des passions humaines, dans les vertiges de l'amour et le labyrinthe obsédant/destructeur du désir.



La production aixoise 2013, en effectif instrumental réduit (comme c'était le cas dans les théâtres vénitiens du Seicento – XVIIème) rend bien compte de la verve satirique de l'opéra cavallien, d'autant que la fosse jamais tonitruante, laisse se déployer l'arête du texte à la fois savoureux et mordant (le trait le plus révélateur, prononcé par les deux corsaires d'amour, Thésée et Pirithoüs est : « les femmes ne donnent que si on les force » : maxime incroyable mais si

emblématique de ce théâtre rugueux, violent, sauvage). Il n'est ni question ici des ballets enchanteurs ni du sensualisme triomphant d'*Ercole Amante* (composé après Elena, **pour la Cour de France et les noces de Louis XIV**), ni de farce noire et tragique à la façon de La Calisto : le registre souverain d'Elena reste constamment la vitalité satirique et le délire comique : sous couvert d'une fable mythologique, Cavalli souligne la nature dérégulée de l'âme humaine prise dans les rêts de l'amour ravageur (un thème déjà traité par les sceptiques Monteverdi et Busenello dans Le Couronnement de Poppée, 1642). Mais alors que l'opéra du maître Claudio, saisit et frappe par sa causticité désespérée, sa lyre tragique et sombre, voire terrifiante (en exposant sans maquillage la perversité d'une jeune couple impérial Néron/Poppée, totalement dédiés à leur passion dévorante/conquérante), Cavalli dans Elena, se fait le champion de la veine comique et bouffe (il n'oublie pas d'ailleurs de compenser les rôles principaux des princes, rois et dieux grâce au caractère délirant du bouffon, Iro/Irus, serviteur du roi Tyndare (jeu superlatif d'Emiliano G-Toro) : un concentré de bon sens frappé d'une claivoyance à toute épreuve : c'est le continuateur des rôles à l'esprit pragmatique des Nourrices chez Monteverdi)...

Voix en or, fosse atténuée



La production aixoise éblouit par l'assise et le relief de chaque chanteur acteur. Elle est servie par des protagonistes au jeu complet dont les qualités vocales sont doublées de réelles aptitudes dramatiques. Palmes d'honneur au couple des amants victorieux :

Hélène et Ménélas (respectivement **Emöke Baráth** et **Valer Barna-Sabadus**) ; comme à la soprano **Mariana Flores** au timbre irradiant et à la projection toujours aussi percutante

d'autant plus éclatante dans ce théâtre où brille l'esprit facétieux (son Erginda – la suivante d'Elena, pétille d'appétence, de désir, de vitalité scénique). La mise en scène est simple et lisible, soulignant que l'opéra baroque vénitien est d'abord et surtout du théâtre (*dramma in musica* : le drame avant la musique) renforce la modernité et la puissante liberté d'un théâtre lyrique qui légitimement fut le temple et le berceau de l'opéra public, en Europe, dès 1637.

Le geste du chef Leonardo Garcia Alarcon est fidèle à son style : animé, parfois agité, un rien systématique (y compris dans la latinisation de l'instrumentarium, quand la guitare devient envahissante pour le premier récitatif de Ménélas...). Trop linéaire dans l'expression des passions contrastées, trop attendu dans la caractérisation instrumentale des personnages et de leur situation progressive : certes nerveux et engagé dans les passages de pur comique ; mais absent étrangement dans les rares mais irrésistibles moments d'abandon comme de langueur amoureuse ou de désespoir sombre. Ainsi quand le roi de Sparte Tyndare tombe amoureux de Menélas efféminé (Elisa, vendue comme Amazone prête à enseigner à la princesse Hélène, le secret de la lutte à la palestre) : soudain surgit dans le cœur royal, le sentiment dévorant d'un pur amour imprévu : on aurait souhaité davantage de profondeur et de trouble à cet instant. Même direction un peu tiède pour les duos finaux entre Ménélas et Hélène... Même pointe de frustration pour les airs d'Hippolyte, amante délaissée par Thésée (qui lui préfère la belle spartiate Hélène) : interprète subtil, Solenn' Lavanant fait merveille par son verbe grave et articulée. La magie de l'ouvrage vient de ce passage du labyrinthe des cœurs épris (gravitant autour d'Hélène véritablement assiégée par une foule de prétendants) à sa résolution quand s'accomplit l'attraction irréversible unique entre Hélène et Ménélas. La réalisation des couples (Thésée revenu à lui revient finalement vers Hippolyte) permet l'issue heureuse de la partition selon un schéma fixé par Monteverdi dans Poppée. Entre gravité et justesse, délire et cynisme, ce jeu des

contrastes fonde essentiellement la tension de l'opéra cavallien. De ce point de vue, Elena est moins aboutie que [l'assoluto Ulisse de Gioseffo Zamponi \(précédemment édité chez Ricercar, « CLIC » de classiquenews de mars 2014\)](#). Outre cette infime réserve, ce nouveau dvd Cavalli mérite le meilleur accueil. Pour un traitement plus complexe et troublant des passions cavalliennes, le mélomane curieux se reportera sur la Didone version William Christie, enchantement total d'un théâtre comique, et langoureux traversés d'éclairs tragiques, d'une exceptionnelle sensibilité sensuelle (également disponible en dvd).



DVD. [Francesco Cavalli](#) : Elena (1659). Jean-Yves Ruf, mise en scène. L. G. Alarcon, direction musicale. Emöke Baráth (Elena, Venere), Valer Barna-Sabadus (Menelao), Fernando Guimarães (Teseo), Rodrigo Ferreira (Ippolita, Pallade: Solenn' Lavanant Linke Peritoo), Emiliano Gonzalez Toro (Iro), Anna Reinhold (Tindaro, Nettuno), Mariana Flores (Erginda, Giunone, Castore), Majdouline Zerari (Eurite, La Verita), Brendan Tuohy (Diomede, Creonte), Christopher Lowrey (Euripilo, La Discordia, Polluce), Job Tomé (Antiloco). Cappella Mediterranea. Livre 2 dvd Ricercar RIC346. Enregistré au Théâtre du Jeu de Paume à Aix en Provence en juillet 2013.

Lire notre [dossier Francesco Cavalli, un portrait, de Naples, Paris à Venise ...](#)

agenda : et si vous passez cet été par la Sarthe, ne manquez [mercredi 27 août 2014](#), la reprise de la production d'Elena par Alarcon, dans le cadre du [festival baroque de Sablé \(L'Entracte, Sablé sur Sarthe à 20h30\)](#)

CD. Dvorak : Symphonies et concertos (Jiri Belohlavek, 2012-2013, Decca)

CD. Dvorak : Symphonies et concertos (Jiri Belohlavek, 2012-2013, Decca). Né à Prague en 1946, Jiri Berohlavek fut assistant de Celibidache (1968) et se distingua lors des Concours des jeunes chef tchèques (1970) puis Herbert von Karajan (1971). Il devient directeur musical du Prague Symphony orchestra (1977) puis en 1990, directeur musical de la Philharmonie Tchèque. En 1994, il fonde la Prague Philharmonia et réalise ses nombreux engagements comme chef invité en particulier au sein de l'Orchestre symphonique de la BBC (en particulier pour les Prom's, 2006-2012). Chef lyrique (Russalka de Dvorak récemment dirigé à l'Opéra de Vienne en 2014), Belohlavek sait marquer les esprit par son sens de l'architecture, la grande fluidité de son geste et des tempi volontiers ralentis, avec un sens délectable de la sonorité, à la fois vive, expressive, très détaillée, toujours opulente et généreuse. Ses phrasés originaux révèle une imagination fertile au service de l'activité instrumentale où jaillit l'éclat des bois et des cordes.



Le coffret Decca réunit un cycle d'enregistrements réalisés entre 2012 et 2013, témoin de la dernière manière du chef lyrique et symphonique, familier depuis toujours des compositeurs tchèques dont évidemment Dvorak, mais aussi Janacek. Les caractères de sa vision équilibrée, parfois carrée et solennelle, mais riche en détails et articulation se manifestent surtout dans **les Symphonies opus 88 et opus 95 soit les n°8 de 1889 et n°9 (du Nouveau Monde)** : la direction sait ciseler de façon très vivante les motifs écrits,

détaillant, rendant perceptibles d'infimes détails de timbre, le tout dans un cadre parfaitement structuré, – les détracteurs diront un rien emplombé parfois, trop atténué, d'une retenue qui confine à une distanciation désengagée. C'est écarter l'indiscutable sensibilité du maestro dans la résolution des dialogues des pupitres des bois particulièrement, le chant toujours très investi et de façon organique des seules cordes, la caractérisation rythmique (grazioso de la 8 ; clarté et vivacité du furiant en phrases décalées du Scherzo de la n°6), l'élégante personnalité de ses carrures chorégraphiques qui affirment le tempérament dansant de ses finals (allegro ma non troppo de la même 8 : où rayonne aussi l'éloquence généreuse des cuivres).

Dvorakien de grande classe

La 9ème en son début brumeux, volontiers nostalgique fait valoir les mêmes qualités : relief instrumental et retenue introspective qui contraste avec l'appel des cuivres d'une évidente majesté : autant de vagues alternées et opposées agencées en un bain palpitant où s'impose surtout, essentiellement le chant des bois, la danse des cordes, la majesté des cuivres, la solennité d'un cadre idéalement structuré. Jiri Belohlavek fait tout entendre avec une grande élégance de ton, un naturel organique qui en reliant tous les épisodes assure la grande cohérence de l'ensemble. Le largo développe la prière du hautbois sur une extension optimale du tapis des cordes et des bois... L'activité des instruments et la clarté des plans sonores enrichissent comme peu la noblesse de l'épisode axial (le plus développé de la symphonie, soit plus de 12 mn), où Belohlavek fait couler un pur climat d'enchantement – osons dire Parsifalien. La sensibilité pudique et intérieur du maestro pragois est saisissante ici. Même galop de grande classe (articulation et clarté des dialogues de timbres : cordes / cuivres – puis cordes / harmonie dominé par la flûte) dans l'excellent et trépidant Scherzo. Toute la science millimétrée du maestro se déploie

dans l'ample portique de l'Allegro finale, d'une exaltation superlative, gorgé de saine clarté et aussi d'ampleur sereine, de leurs diverses et profondes, humainement investie qui laisse envisager de multiples clés d'approche et de compréhension : cette richesse sonore, respectueuse pourtant du flux organique qu'il rend toujours très clair, porte définitivement la marque du chef : attentif, hypersensible, mesuré, clairvoyant, d'une suractivité à l'équilibre souverain. A chaque mesure reste perceptible la pensée et la vision qui les soustend. L'approche est scrupuleuse autant que personnelle : voilà qui rend chaque symphonie et les deux - plus connues et spécifiquement ambitieuses- littéralement passionnantes.

On ne peut que constater la maturité du chef et sa largeur de vue dans un cycle symphonique porté avec passion, scrupule, amour. Le cycle symphonique dans son ensemble est magistralement rétabli : deux premières symphonies composée à 24 ans (1865) sous influence schumannienn entre autres, avec quelques couleurs empruntées à Janacek et Richard Strauss (n°2). Le wagnérisme assumé de la n°3 (1873) avec citation à peine masqué de son opéra favori d'alors, Tannhäuser est parfaitement compris. Le chef porte tout autant les n°5, surtout la complexité dansante de la 6è, composée en 1880 (hommage à son soutien principal à Vienne Brahms dont il cite la 2ème Symphonie au début du Finale), sans omettre l'éloquence sombre et grave de la 7ème écrite en 1885 pour la Société Philharmonique de Londres.



Le coffret complète le legs symphonique de Dvorak, soulignant la grande imagination sur le plan des timbres et des couleurs, portés par une orchestration à la fois coulante, (organique) et riche en détails (finement caractérisée sous la direction affûtée du chef) : Concerto pour piano écrit en 1876 (contemporain de l'inauguration du premier Ring à Bayreuth, mais surtout dans l'écriture de l'oeuvre de Dvorak de sa 5^e Symphonie, du Stabat Mater (miroir des tragédies intimes, celles du père endeuillé) ; Concerto pour violon de 1879 (au lyrisme tchèque nettement explicité) dédié à l'ami de Brahms, le violoniste Joseph Joachim (quoique celui ci refusa toujours de jouer une œuvre trop moderne). Le Concerto pour violoncelle remonte à la dernière année du séjour américain (écrit à l'hiver 1894-1895). Créé en 1896, Dvorak l'enrichit de thème chéri par sa belle sœur Josefina (dont il avait été amoureux quelques trente ans auparavant), mélodie tendre en guise de prière pour un rétablissement espéré qui ne se réalisera pas : l'aimée malade s'éteint quand Dvorak rejoint sa chère auréolée de gloire américaine : l'âpreté parfois trop appuyée, moins chantante qu'expressive mais d'une aridité brûlée de la soliste (ici, Alisa Weilerstein) n'empêche pas la direction fine et ciselée de Jiri Belohlavek qui prend ce plaisir élégantissime à détailler et colorer chaque climat du Concerto, l'un des mieux aboutis sur le plan des couleurs et du caractère. L'apport pour Dvorak est somptueux : servi par l'un de ses interprètes récents les plus personnels, inspirés, d'une fertile intelligence, d'une imagination juste et remarquablement investie.

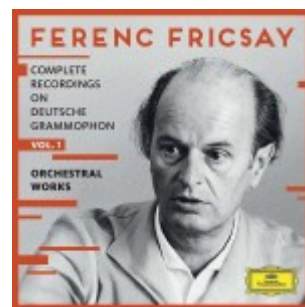
Antonin Dvorak (1841-1904) : Intégrale des Symphonies et des Concertos. Alisa Weilerstein (violoncelle), Frank Peter Zimmermann (violon), Garrick Ohlsson (piano). Czech Philharmonic. Jiri Belohlavek, direction (6 cd Decca

2012-2013).

Jiri Belohlavek © K.Ridley

CD. Coffret Ferenc Fricsay : complete recordings vol.1 : orchestral works (45 cd Deutsche Grammophon)

CD. Coffret Ferenc Fricsay : complete recordings vol.1 : orchestral works (45 cd Deutsche Grammophon). En 1963 s'éteint prématurément le chef d'orchestre **Ferenc Fricsay** véritable génie de la direction que Furtwängler préférait pour sa succession à Karajan et Celibidache. A 49 ans fort heureusement le maestro, né en août 1914, avait laissé un legs discographique colossal et suffisamment significatif pour mesurer son immense talent et aussi juger du discernement de la major qui l'avait tôt reconnu et distingué : Deutsche Grammophon. Un héritage musical et esthétique inestimable dont la richesse et l'aboutissement composent toute la valeur de ce coffret de 45 cd, somme superlative qui célèbre comme c'est le cas de son contemporain Carlo Maria Giulini, **son centenaire en 2014.**



Ferenc Fricsay, génie des années 1950



La famille Fricsay est très mélomane et compte avant Ferenc plusieurs musiciens professionnels ; son grand père est choriste et son père, Richard, chef respecté d'un orchestre militaire en Bohême. Inscrit dans la classe de composition du Conservatoire Liszt de Budapest, le jeune Ferenc peut recueillir l'enseignement des plus grands : Kodaly, Dohnanyi, Bartok. Maîtrisant la pratique de plusieurs instruments (violon, clarinette, trombone, percussions. ..), le jeune musicien qui souhaite déjà devenir un grand chef peut encore assister aux concerts des maestro alors renommés qui passent par Budapest : Furtwängler, Mengelberg, Walter et l'immense Erich Kleiber, -le père de Carlos. A 19 ans, Fricsay qui a dirigé aux pieds levés l'orchestre paternel, à l'occasion d'un court retard du père, se voit projeté chef de la Philharmonie militaire de Szeged : remarqué et vite célébré, le jeune homme voit le nombre des abonnés de l'orchestre passer de 200 à 2000 en seulement une saison. Sa carrière prend son envol surtout après la guerre : invité par le Philharmonique de Vienne dès 1946, Ferenc Fricsay (32 ans) se voit nommé assistant de Klemperer au festival de Salzbourg en 1947 pour la création de *La mort de Danton* de von Einem. Il devait à sa demande diriger au moins 7 répétitions : il les pilotera toutes car Klemperer est tombé malade. Dès lors, il approfondit son approche en profondeur de chaque partition : s'immerger, multiplier les répétitions

et les séances de travail pour saisir et exprimer l'essence de l'oeuvre selon le voeu manifeste ou secret du compositeur. Une gageure, une vocation dont Fricssay relève le défi. De retour à Salzbourg en 1948, il assure la création de 2 nouveaux opéras, confirmant le très grand chef lyrique en devenir : *Le Vin herbé* de Frank Martin et *Antigone* de Carl Orff.



Puis c'est un *Don Carlo* de Verdi avec Dietrich Fischer Dieskau à Berlin en 1948 toujours qui reste dans toutes les mémoires. Il prend les rênes du **Symphonique RIAS (Rundfunk in Amerikanischen Sektor, rebaptisé en 1954 : Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin)** à l'époque de la guerre froide, exploitant les personnalités instrumentales engagées, venant de l'orchestre de la Staatskapelle ou du Staatsoper... phalanges qui ne tardent pas à passer dans le secteur de la futur RDA. D'emblée, s'appuyant sur des professionnels affûtés et subtils, connaissant le répertoire romantique germanique comme leurs poches, Ferenc Fricssay peut affiner sa propre conception de la sonorité orchestral : lisibilité et transparence, vivacité et élocution, surtout naturel et plasticité poétique. Deutsche Grammophon signe très tôt un contrat d'enregistrement exclusif, identifiant chez Fricssay, une sensibilité étonnante qui relit toutes les œuvres abordées comme s'il s'agissait de les créer ... Ainsi se constitue une discographie exemplaire, en majorité réalisée à Berlin, avec l'Orchestre RIAS et avec le Philharmonique de Berlin : soit les années 1950, une décennie miraculeuse où un visionnaire régénère l'approche de tout le répertoire symphonique du grand XIX^e romantique et du XX^e dont ses lectures inégalées de Bartok... qui annoncent et souvent surclasse un autre hongrois, Solti (lui aussi distinct par son élégance articulée, sa frénésie subtile et féline). Les Haydn et les Beethoven de Fricssay surpennent par leur fraîcheur recouverte ; mais le mélomane comme l'amateur, épris de saveurs symphoniques, retrouve ici ses deux compositeurs de prédilection, **Mozart** et **Bartok** (comme aussi en un certain

point, Solti). De Mozart, les dernières Symphonies (40 et 41 de 1961 : véritable testament esthétique, entre gravité tragique et tendresse fraternelle), les Concertos pour pianos 19, 20 et 27 avec Clara Haskil s'imposent évidemment (1955-1957) ; de Bartok (un monde pour lui fraternel, d'une évidence intime : Fricssay possédait la partition du Château de Barbe-Bleue), 4cd indiquent une passion viscérale à la clarté poétique organique confondante : les Concertos pour piano 1-3 (avec Geza Anda), le Concerto pour orchestre, Musique pour cordes, percussion et célesta dévoilent l'alchimiste, magicien des alliages de timbres, des architectures scintillantes et profondes. Maître de la pulsion et orfèvre en rythme, Fricssay éblouit aussi chez Stravinsky (Le Sacre, Pétrouchka, 1953-1954) ; et le lettré raffiné et savant sait aussi épaissir le trait tragique et hautement dramatique avec Tchaïkovsky dont il livre les Symphonies 4 (1952), 5 (1949) et 6 (1952 et 1959 : avec les deux orchestres berlinois : symphonique radiophonique et Philharmonique respectivement, d'un égal engagement tous deux) : un souffle magistral.



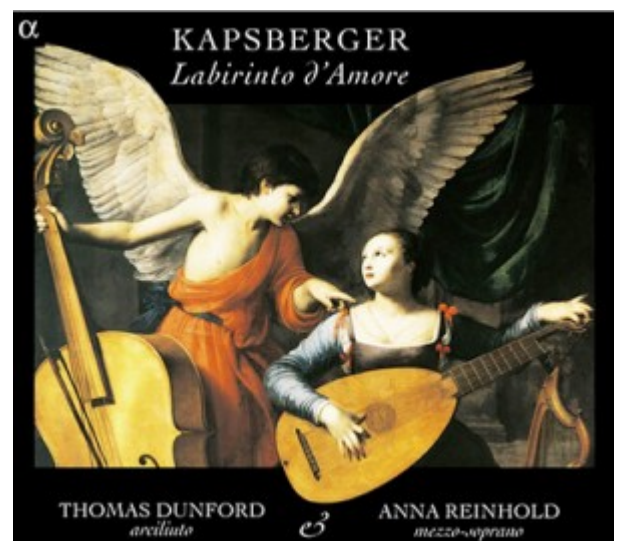
1954, soit à peu près 10 ans avant sa disparition, Fricssay quitte le RIAS, passe par Houston, Munich, puis revient à Berlin en 1959... pour les 4 dernières années de sa vie : une dernière période où la vivacité se mue en profondeur d'une humanité déchirante ; malade, amoindri, Fricssay se sentant proche de la mort, comme Claudio Abbado dans les années 2000, et jusqu'à sa mort, étonne et saisit par sa direction sans baguette, à fleur de poésie, sur la crête du souffle, dévoilant l'invisible de la musique, exprimant l'imperceptible... un passeur entre les deux mondes. En 1959, la technique stéréo revivifie un marché du disque déjà flamboyant ; ses relectures propres au début des années 1960 frappent par leur profondeur nouvelle : un questionnement fondamental qui creuse chaque mouvement : ici, concernés par une direction

transfigurée : la 41ème Jupiter de Mozart de 1961, Ma Vlast Moldau de Smetana (1960) dont le dernier cd (45) délivre le message lors du concert et aussi grâce à la répétition enregistrée (et filmée simultanément : le film d'archive comme sa bande son sont particulièrement instructifs sur le mode opératoire du chef, sa relation aux musiciens, sa passion pour la compréhension et l'interprétation de la partition (alors qu'il souffre personnellement beaucoup à cause de sa maladie). 35 cd à écouter et réécouter... Coffret événement.

CD. Coffret Ferenc Fricsay : complete recordings vol.1 : orchestral works (45 cd Deutsche Grammophon)

CD. Kapsberger : Labirinto d'Amore (Anna Reinhold, Thomas Dunford, 2013).

CD, critique. Kapsberger : **Labirinto d'Amore** (Anna Reinhold, 2013). L'amour mystérieux, insaisissable étend son envol et son ombre inquiétante, fascinante sur ce programme enchanté où la vocalité de **l'excellente mezzo Anna Reinhold**, en son abandon et sa gravité enivrante, captive dans l'allusion, et la ciselure caressante. La jeune lauréate de l'Académie vocale de William Christie, le fameux **Jardin des Voix promo 2011**, a encore gagné en autorité, en articulation et justesse de projection. La



cantatrice que nous suivons depuis sa participation à Thiré en Vendée, au tout nouveau festival du fondateur des Arts Florissants (*Dans les Jardins de William Christie*, dernière semaine du mois d'août, cette année du 23 au 30 août 2014), dévoile de réelles qualités de caractérisation et d'intelligibilité linguistique avec d'autant plus de mérite que le programme retenu réunit quelques perles du beau chant, belcanto de ce premier baroque (Seicento des origines de l'opéra), où la forme libre, onctueuse, coulante, *mi aria, mi arioso, mi recitativo*, suit les ondulations les plus ténues du langage parlé.

Anna Reinhold, tragique enchanteresse



Le début ouvre avec le sublime lamento de **Barbara Strozzi**, poétesse chanteuse compositrice du baroque vénitien post monteverdien : *L'Eraclito amoroso* (1651) peint par la bouche de l'amant douloureux, les blessures et le poison de l'amour traître. Souffle infini, justesse et couleur, caractère, intensité, souci du verbe fait chair et geste : la mezzo convainc ; d'autant que le voile et l'ombre musicale que sait ourler autour d'elle, l'archiluth de Thomas Dunford s'accorde idéalement à ce chant du désespoir, d'un pudeur grave, d'une finesse subtile et expressive à la fois : Strozzi s'y montre aussi sobre, intense, hallucinée qu'un Monteverdi quand il campe la douleur inconsolable de l'impuissante Ottavia répudiée (*Addio Roma* du Couronnement de Poppée). La source à ce chant naturel et souple est présente avec la sublime **Lettera amorosa du grand Claudio (Livre VII, Venise 1619)**, confession déclaration imploration d'un cœur aimant, sincère, dont la cantatrice au diapason de la langueur mesurée, exprime jusqu'au tressaillement ultime d'une âme épuisée qui saigne : la prise de son met en avant ce timbre taillé pour les grandes scènes tragiques, dans un espace réverbéré avec soin. L'amour y étend

là encore ses ailes désespérées, suppliantes... La voix s'épanouit dans ce cantar rappresentativo, au dramatisme sobre, dépouillé, où seule compte l'arête du verbe la plus incandescente ; où s'affirme peu à peu la parole libératrice, alternative salvatrice à une expérience amoureuse embrasée, totale et radicale qui consomme l'âme et le cœur de l'amant dépossédé et languissant. La pureté d'élocution, la précision des attaques, la tenue du legato, surtout le style pudique, toujours en retenue fondent ici un art d'une rare éloquence. Le travail sur les couleurs et l'intonation est remarquable.



Plus chantants, d'une saveur mélodique plus charmante, non moins intenses quoique plus aimables, les airs du florentin **Giulio Caccini** (mort en 1618) sont propres à l'esprit madrigalesque, plus lumineux et baigné d'espoir toscan, – a contrario du réalisme noir et sensuel des Vénitiens ; ils semblent issus de l'*Orfeo* de Monteverdi, d'un balancement et d'un désir languissant pastoral. Pour conclure, ce récital inspiré, Anna Reinhold chante un autre lamento parmi les plus déchirants de la lyre tragique baroque, berceuse et déploration, proche en cela des multiples Madonas de la peinture contemporaine où la Vierge berce l'Enfant avec la tendresse colorée du deuil à venir : célébration de l'innocence de la vie (-que chacun aimerait tant conserver-), et déjà tombeau allusif d'une irrésistible sensibilité : la *Canzone spirituela sopra la nina nana* de Tarquinio Merula (mort en 1665) déploie de mêmes vagues lacrymales que le premier air d'ouverture : il faisait les délices des concerts de la regrettée Montserrat Figueiras : c'est la voie primordiale, de la mère éternelle, rassurante, réconfortante qui surgit de l'ombre en un balancement hypnotique ; Anna Reinhold en exprime avec infiniment de simplicité recueillie, l'ivresse endeuillée, la tendresse déchirante, les visions d'un mysticisme tragique et profondément humain, qui s'éclaire

dans la couleur même de la voix, dans le dernier paragraphe : sourire de la mère enfin apaisée sur le corps de son enfant dormant insouciant... **L'archiluth de Thomas Dunford**, dans les 8 Toccatas de Kapsberger déploie une éloquence introspective d'une même qualité. Aucun doute, la complicité entre les deux interprètes fait aussi toute la cohérence et le charme de ce remarquable programme.

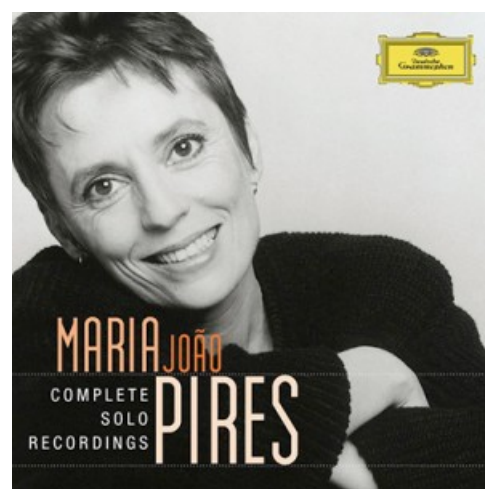
Labirinto d'Amore. Johannes Hieronymus Kapsberger (1580-1651) : Toccatas I-VIII. Aires de Giulio Caccini, Barbara Strozzi, Claudio Monteverdi, Tarquinio Merula. Anna Reinhold, mezzo soprano. Thomas Dunford, archiluth. Enregistrement réalisé à Paris en octobre 2013. 1 cd Alpha 195.

CD. Maria Joao Pires : complete solo recordings (20 cd Deutsche Grammophon).



CD. Maria Joao Pires : complete solo recordings (20 cd Deutsche Grammophon). Né en 1944 à

Lisbonne, – la même année que son confrère brésilien Nelson Freire-, **Maria Joao Pires fête donc en 2014 ses 70 ans...** L'occasion était trop forte pour Deutsche Grammophon de célébrer cet anniversaire en éditant un coffret réunissant ses nombreux récitals comme



solistes, à partir de 1989 quand débute ses enregistrements pour le label jaune; l'enfant prodige portugaise qui fit son apprentissage à

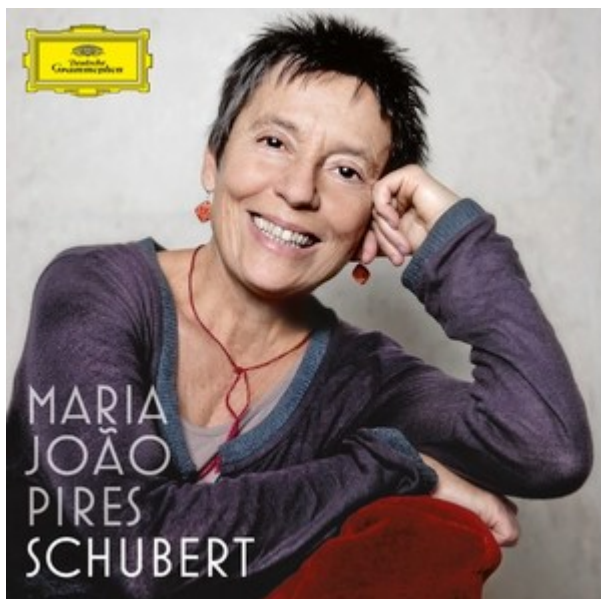
Lisbonne puis en Allemagne (Munich, Hanovre), s'installant ensuite au Brésil, après s'être fâché avec son Portugal natal, puis se fixant en Suisse, se livre ici en ses champs d'élection et d'accomplissements : Chopin, Schubert, Schumann. Trilogie sacrée d'un parcours façonné comme un questionnement jamais interrompu, une quête conduisant aux constructions intimes... Malgré des dispositions limitées (petites mains), la pianiste d'une simplicité exemplaire et d'une humanité profonde, s'est taillée cette fluidité qui semble surgir de l'enfance, à force de travail, d'apprentissage, d'assiduité sur le clavier résistant. Autre voie de libération pour l'interprète autodisciplinée : Mozart dont elle exprime la claire urgence de l'enfant foudroyé. La mozartienne traverse et porte les rêveries miroitantes de Wolfgang depuis son enfance : ses premiers concerts sont mozartiens et c'est avec Claudio Abbado qu'elle joue aussi les Concertos pour piano. Révélée par la compétition du bicentenaire Beethoven de Bruxelles en 1970 (Premier prix), la pianiste n' a cessé de travailler sa sonorité personnelle qui est d'abord une écoute intérieure. Toute sa démarche rétablit la relation du jeu pianistique avec le chant du corps et le développement intime de la personne, c'est pourquoi Maria Joao Pires développe aussi une pédagogie originale qui fondée sur la transmission, apporte aux jeunes musiciens la connaissance croisée d'autres disciplines que la musique : philosophie, histoire de l'art, danse et théâtre. Son approche se concentre sur le temps mystérieux, l'équilibre fondateur de l'être le plus intime. Ecouter ses Schubert (écouter la petite musique du cœur de l'andante sostenuto de la D 960) permet de mesurer cette quête au long cours qui fonde une éthique personnelle, tout un chemin de vie. Une vocation.

Mozart, Schubert, Chopin transfigurés

Maria Joao Pires en majesté

Mais croire que cette économie du geste reste à la surface : au contraire, la digitalité experte fait surgir de vertigineux bouillonnements, des aspirations lyriques à l'activité irrésistible, toujours d'une articulation à l'éloquence faussement discrète.

L'élégance tragique de ses Schubert, la nostalgie tendre de ses Mozart, sans omettre, l'ivresse crépusculaire de ses Chopin et la versatilité hallucinante de ses Schumann n'ôtent rien de leurs gouffres amers, de leurs plongées troubles, ou de leurs divagations funambules. Outrepasser les ténèbres, traverser l'ombre pour faire jaillir la lumière.



L'anthologie réunie par Deutsche Grammophon fait la part belle aux solos de la Portugaise mais aussi à quelques duos à quatre mains (avec Ricardo Castro dans Schubert). Le connaisseur retrouve ses Bach (1994, 1995) et Beethoven (2000, 2001), surtout ses Chopin (24 Préludes, 1992; les envoûtants Nocturnes, 1995-1996, et les plus récentes : Sonate n°3 opus 58, Sonate

pour violoncelle opus 65 avec Pavel Gornziakov, Mazurkas enregistrées en 2008). L'intégrale des oeuvres pour piano seul de Mozart occupe les années 1989 et 1990, éclairées toutes par cette clarté intérieure d'une infinie pudeur. Ses Schubert profonds, jaillissants suspendent le temps, emprunts d'un rituel qui touche par sa couleur murmurée, sa profonde pudeur là aussi : Moments musicaux et Scherzi, Sonate D 784 de 1989, surtout les Impromptus D 899 et D 915 enregistrés en 1996 et 1997 dont la simplicité d'élocution confinant au dénuement le

plus sobre atteignent souvent une grâce noire, une ivresse sombre qui révèle les capacités puissamment originales de l'interprète. Maturité et approfondissement s'expriment chez Schubert dans le recueil le plus récent enregistré en 2011, avec des accents nets taillés en diamants : Sonates D 845 et D 960 où la pianiste aiguise une sensibilité plus contrastée, riches en nouvelles aspérités, comme un balancement liquide aux brumes définitivement enfouies et pourtant toujours pleinement vivaces, de cette activité qui sous le sommeil et la langueur, révèle à pas feutrés à peine perceptible, ce feu primitif, cette vitalité première, celle du temps de l'innocence qui a conservé son or originel : ses rubatos et ses phrasés y sont d'un ciselé superlatif. **La D 960** reste l'offrande la plus aboutie et la plus personnelle. Un sommet. Le temps qui diffuse Pires est celui de la lente reconstruction, une régénération de l'intérieure. Que ce Schubert est salvateur... un baume pour l'âme comme Vermeer nous l'indique dans Leçon de musique. Coffret événement.

Maria Joao Pires : complete solo recordings (20 cd Deutsche Grammophon)

**CD. Richard Strauss : Elektra
(Evelyn Herlitzius,
Thielemann, 2014)**



CD, critique. Richard Strauss : Elektra (Evelyn Herlitzius, Thielemann, 2014).

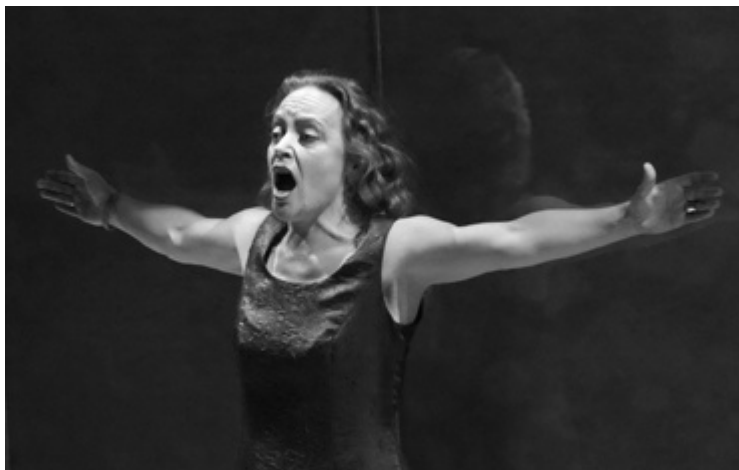


Enregistrée à la Philharmonie de Berlin, en janvier 2014, voici la nouvelle réalisation éditée par Deutsche Grammophon pour fêter l'année Richard Strauss. Soulignons des noms déjà remarquables dans cette distribution dresdoise qui compte avec celle aixoise de Chéreau (juillet 2013) : **l'Elektra embrasée d'Evelyn Hertzius** et le mezzo sombre, halluciné de **Waltraud Meier** dans le duo fille / mère, duo axial si capital dans le dévoilement de chaque personnalité féminines, opposée, affrontée ; ici sans le support visuel du dvd et la fulgurante mise en scène du Français, les voix paraissent un rien « atténuées » : criarde, parfois laide mais si investie et expressionniste pour la première : – avec le recul, totalement engagée, prête à prendre tous les risques, et mieux convaincante en seconde partie à partir de sa confrontation finale avec sa sœur Chrysotémis puis surtout avec son frère Oreste, revenu en associé de sa sœur pour leur acte vengeur : Evelyn Herlitzius nous rappelle un Luana de Vol, même implication au delà de la vocalité, d'une même humanité brûlée, capable enfin comme peu de nous rappeler combien l'opéra straussien est d'abord du théâtre, une formidable opportunité de caractérisation qui passe autant par le corps que le voix ; à ses côtés, petite et usée, parfois sans soutien **Waltraud Meier** (malgré un sens du texte digne du théâtre : verbe entâché de sang et de culpabilité de cette peur animale qui fait de l'immense Waltraud une Kundry et une Atride, ici, passionnante à écouter) ne peut masquer une voix qui a beaucoup perdu).

Passionnante Herlitzius

Evelyn

Heureusement l'Oreste de **René Pape** est somptueux de noblesse mâle et droite : un loup tenu dans l'ombre prêt à porter le coup de la vengeance sous la chauffe de sa sœur exténuée, irradiante. En Chrysotémis, Anne Schwanewilms straussienne



méritante pourtant dans le rôle entre autres de la Maréchale du Chevalier à la rose). reste terne et sans l'angélisme ivre du personnage (son rapport avec Elektra hurlante qui profère à sa sœur pétrifiée sa malédiction est hélas sans éclat : la voix de Chrysotémis n'est pas assez caractérisée et contrastée avec Elektra). Dommage.

L'orchestre quant à lui en dépit de sa robe somptueuse, de sa sonorité rayonnante et si naturelle (historiquement) pour Strauss, – avec des détails jouissifs, ... patine, fait du surplace. Il étonne par son dramatisme statique : la faute en incombe à **Christian Thielemann**, trop épais, trop riche et voluptueux : pas assez tranchant, fluide et théâtral (tout le final est d'une pompe monolithique assez assommante). La direction de Salonen pour la production aixoise était d'une toute autre fulgurance. Quant à Karajan, il savait insuffler l'éclair et la foudre qui manquent tellement ici. Mais tout n'est pas à écarter : les retrouvailles d'Elektra avec son frère est un grand moment, le meilleur assurément, car les voix sont ici superbement habitées et Herlitzius profite en son réalisme embrasé, du métal fraternel d'un René Pape de

grande classe. Le baryton basse trouve exactement les couleurs sombres et lugubres, se faisant d'abord passé pour mort, et finalement au nom révélé d'Elektra, confesse son identité princière et se répand en compassion avant le fameux air en monologue, le plus bouleversant de l'opéra – où la bête se fait humaine et aimante : C'est ici que Evelyn Herlitzius confirme que son incarnation est bien celle de toute sa carrière..; et que l'orchestre se montre rien que narratif, sans gouffres amères, sans lyrisme exsangue, sans troubles ni vertiges éperdus. L'enregistrement vaut par ce déséquilibre, mais il reste intéressant voire captivant grâce aux deux chanteurs, le frère et la sœur. Pape, viril cynique, monstre tendre ; Herlitzius, incandescente, irrésistible même en ses faiblesses vocales... CLIC de classiquenews pour eux deux.

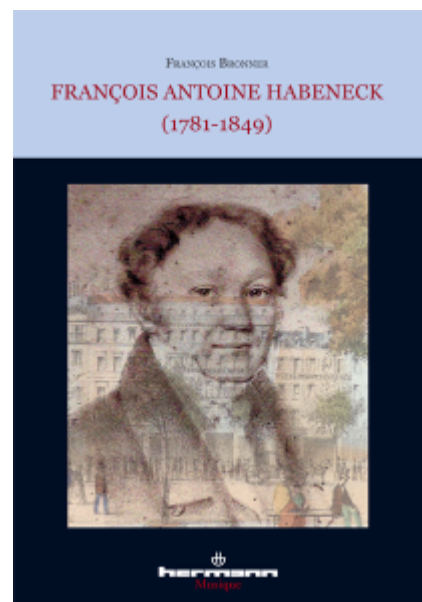
Richard Strauss: Elektra. Evelyn Herlitzius (Elektra), Anne Schwanewilms (Chrysotemis), Waltraud Meier (Clytemnestre), Rene Pape (Oreste), Staatskapelle Dresden. Christian Thielemann, direction. 2cd Deutsche Grammophon 002890479 3387.

**Livres. François Bronner :
François Antoine Habeneck
(1781-1849)**



**Livres. François Bronner :
François Antoine Habeneck
(1781-1849).** Voici enfin une

biographie dédiée à François Antoine Habeneck (1781-1849), figure majeure dans le Paris romantique et musical propre à la Restauration (le très rossinien Charles X) puis sous le règne de Louis-Philippe. Le sujet est d'autant plus important que la France ignore toujours que Paris fut avant Vienne, une capitale symphonique européenne, concevant 14 ans avant les concerts philharmoniques viennois (fondés en 1842 par Otto Nicolai), **la Société des concerts du Conservatoire** dès 1828 à l'initiative du visionnaire Habeneck. L'idée était de constituer un orchestre indépendant d'une salle, entièrement dédié aux concerts, en s'appuyant sur la richesse des classes d'instruments du Conservatoire : défense d'un répertoire, professionnalisation des jeunes instrumentistes. Il est vrai que le répertoire qui y est joué, défendu par Habeneck lui-même reste majoritairement germanique, centré surtout autour des Symphonies de Beethoven, modèle pour tous : de 1828 à 1840, le chef d'orchestre estimé fait jouer toutes les symphonies de Beethoven, mais aussi les oeuvres de Mozart, sans omettre de donner sa chance aux jeunes compositeurs dont... le fougueux Berlioz : dans le temple de la musique beethovénienne, Habeneck crée la Fantastique le 1er novembre 1830, un événement décisif de l'histoire de la musique qui montre combien Paris grâce à Habeneck était devenu l'année de la Révolution bourgeoise, un foyer musical particulièrement actif sur le plan symphonique. Après avoir soutenu de la même façon Mendelssohn, les méconnus Farrenc ou Onslow (le Beethoven français), Schneitzhoeffter (compositeur pour La Sylphide) et Elwart, sans omettre ses confrères, Ries ou Spohr, Habeneck aura moins de curiosité, l'institution créée basculant dans une certaine routine. Dans le Paris post napoléonien, Habeneck, déterminé, assidu grava les échelons



obstinément au sein de l'orchestre de l'Opéra : son génie de la direction d'orchestre (plus de bâton, plus de violon directeur) le distingue parmi ses pairs. Le chef s'impose irrésistiblement à Paris, comme chef principal à l'Académie royale (créant les opéras de Rossini dont Guillaume Tell en 1829), puis à l'Opéra. Travail en profondeur, sens des nuances, respect de la partition : tout indique chez lui l'un des premiers chefs d'orchestre, ambassadeur d'une éthique nouvelle, celle qui fit l'admiration entre autres de Wagner, le seul musicien parmi ses contemporains, sincère et tenace à lui rendre hommage ; mais aussi de Balzac qui le cite expressément comme l'emblème de la précision et de l'énergie. Cette exactitude lui inspire une autre réforme, celle de l'abaissement du ton de l'orchestre de l'Opéra devenu nécessaire au regard de l'évolution des styles et du répertoire joué. Habeneck est un boulimique, doué d'une grande activité, passionné par la question de l'écriture symphonique, beethovénien convaincu.

Habeneck, premier chef moderne



Pourtant engagé à défendre ses œuvres, Habeneck fut bientôt critiqué vertement par Berlioz dont la carrière de chef (lui aussi) rivalisa rapidement avec celle de son contemporain... triste retournement d'estime pour celui qui créa la *Symphonie Fantastique* (1830) puis le *Requiem* (1837). Après avoir recherché pour la réussite de ses concerts au Conservatoire, la direction foudroyante de son ancien ami,

Berlioz n'aura plus bientôt d'adjectifs assez dépréciatifs pour enfoncer son premier défenseur... Violoniste dans l'Orchestre de l'Opéra de Paris (1804), **Habeneck devient aussi professeur au Conservatoire (1808)** ; nommé premier violon de l'Orchestre de l'Opéra en 1817 à 26 ans, **il devient directeur de l'Académie royale de musique en 1821**, puis premier chef d'orchestre à l'Opéra en 1825. Il assure la création des opéras majeurs de son temps : Guillaume Tell de Rossini, Robert le diable de Meyerbeer, Benvenuto Cellini de Berlioz... A l'Académie, autour d'une recreation de l'Iphigénie en Aulide de Gluck (1822), il tente de soutenir les opéras français signés (Reicha, Berton, Hérold, Kreutzer)... sans grands résultats car le goût est italien et rossinien : un autre échec demeure la création du Freischütz de Weber, finalement accueilli par l'Odéon (certes déformé et dénaturé en 1824). Son grand œuvre demeure **la création de la Société des concerts du Conservatoire en 1828**, l'ancêtre de notre Orchestre de Paris institué par Charles Munch en 1967. Outre ses travaux pour la qualité d'un orchestre permanent à Paris, défenseur du répertoire symphonique, Habeneck en créant la nouvelle Société des concerts, institua le premier, une caisse de retraite en faveur des membres et musiciens sociétaires. Mort en 1849, Habeneck participe indiscutablement au milieu musical parisien, constatant l'engouement pour l'opéra italien et la faveur unanime pour Rossini. Élément finalement dérisoire de

la grande machine officielle française, son périmètre d'action est cependant fort étroit, confronté aux dysfonctionnements multiples et aux intrigues d'une administration paralysée, sans guère de moyens, mais aux ambitions affichées, contradictoires, toujours conquérantes.

L'auteur auquel nous devons chez le même éditeur : *La Schiassetti, Jacquemont, Rossini, Stendhal... une saison parisienne au Théâtre-Italien*, signe là une nouvelle réussite : il ne s'agit pas tant de préciser le portrait d'un chef et musicien exceptionnel (l'esquisse historique est en soi réussie) que de restituer surtout le bouillonnement d'une période musicale extrêmement riche sur le plan des initiatives nouvelles et de la création des œuvres. Le destin et l'oeuvre d'Habeneck malgré les tensions, oppositions multiples, jalousies qui sèment son parcours, n'en sont que plus admirables. Passionnant.

Livres. François Bronner : François Antoine Habeneck (1781-1849). Collection Hermann Musique. ISBN: 978 2 7056 8760 1. 288 pages (15 x 23 cm). Prix indicatif : 35 €.

Lire aussi [notre entretien avec l'auteur, François Bronner](#)

Festival de Verbier 2014 : nos coups de cœur, les temps forts

Verbier (Suisse). Festival de Verbier : du 18 juillet au 6 août 2014. Nos temps forts, nos coups de cœur. 21 ans aux Alpes : le Festival de Verbier a bien depuis trois ans sa



majorité légale (France et Suisse). Une soixantaine de concerts, du off, des classes de maîtres ouvertes au public, des interprètes célèbres et fidèles (Martha Argerich, Micha Maisky, Evgény Kissin, Rudolf Buchbinder, Charles Dutoit, Ivan Fischer) et d'autres primo-arrivants ou accueillis, et aussi – on ne dira jamais assez le rôle de la pédagogie « supérieure » pour tant de jeunes artistes venus de tous les coins du monde -, les stages à issue de concert pour le Verbier Festival et son cadet le Verbier Chamber, qui désormais s'adonnent aussi aux versions de concert des opéras. Un Bel Été de plus ?

Les grandes tendances

Bonne ou moins bonne coutume ? Nous nous amusons à tenir pour chaque session de Verbier une sorte de tablature statistique des auteurs – et donc de la fréquence des œuvres retenues – : alias palmarès de « qui » est proposé au public, et ainsi miroir ou surface interactive qui révèle les grandes tendances de Verbier, dans un « dialogue » où l'on ne sait d'ailleurs jamais très bien « qui parle », « où ça parle » et « comment ça parle ». Ces grandes tendances bougent relativement peu, en tout cas depuis une dizaine d'années où nous suivons le festival : le XIXe demeure le pilier central du monument – la tour-lanterne à la croisée du transept,

dirait-on pour une architecture médiévale -, mais il est renforcé par un pilier du XXe « ancien » (la 1^{ère} moitié du siècle), et symétriquement par un autre du XVIIIe finissant. La musique antérieure à la moitié du XVIIIe est plutôt hors du champ, de même que celle se rapprochant de « notre époque contemporaine » (avec un correctif compositionnel pour des interprètes-auteurs). L'eurocentrisme fort dominant est cependant tempéré par des « panachages » ou des programmes spécifiques évocables...

Beethoven vu par Boucourechliev

Le trône royal est cette année encore occupé par Ludwig Van, alias le Grand Mal Entendant, alias le Fils de la Musique (s'il y eut un Père, chacun le sait, ce fut Johann Sebastian Bach). Et ressourçons nous aujourd'hui à un Commentateur dont l'inspiration n'aura cessé de guider compositeurs, interprètes et « simples » mélomanes – ou « amateurs », pour reprendre ce beau terme trop souvent catalogué aux rayons inférieurs... André Boucourechliev, (1925-1997), donc : « Universellement reconnu dans l'évidence de son génie et de sa grandeur morale, il appartient à tous, et à chacun diversement. Son œuvre livre à chacun un message particulier, un secret propre, et l'homme lui-même exalte une idée, une mesure de l'homme exemplaires. Au-delà du musicien, il est devenu un symbole, ou mille symboles exaltants, exaltés, contradictoires. Tradition et révolution, justice et domination, triomphe et désespoir, solitude, fraternité, joie, renoncement ont élu comme signe ce même homme, cette musique... »



C'est pour le temps à venir

Et plus loin : « La musique n'est pas une chose. A travers les siècles, l'œuvre chemine dans la conscience d'hommes, de sociétés, de sensibilités en constante métamorphose. Plus que toute autre, l'œuvre de Beethoven possède le don de la migration perpétuelle, et rend un sens au mot galvaudé d' « immortelle ». Ce privilège est celui de l'esprit moderne. » Oui, le compositeur d' « Archipel » – pour citer un Livre majeur des œuvres du XXe – fut bien maître-navigateur, entre Hasard et Nécessité, et on ne saurait trop recommander à un festivalier – voulant dépasser la seule et immédiate délectation – de se confier à la lecture de ses « Beethoven » (Seuil, Actes-Sud). Il y trouvera cette ample perspective qui répudie la paraphrase et le pathos, traçant des chemins maritimes ou terrestres vers notre époque, et ainsi que le disait Beethoven quand il se sentait incompris, « pour le temps à venir ».

Le premier drame musical moderne

Et si nous insistons sur l'un des huit moments de Verbier « portant » des œuvres de Beethoven, c'est parce que celui du

26 juillet, « en version de concert », conte l'intégralité de Fidelio. On se rappelle qu'à côtés d'ouvertures (ô combien admirables synthèses : Egmont, Coriolan) et de musiques de scène, le compositeur n'a qu'une fois « écrit l'opéra », ce qui paraît bien infime au regard des Massifs dont la cartographie donne le vertige d'admiration : symphonies, sonates, quatuors, musique de chambre en général. Et pourtant, quel chef-d'œuvre ! Wagner y voyait « le premier drame musical moderne ». Et Beethoven lui-même a non seulement pour cela multiplié les esquisses – Ludwig aura toujours eu son côté « lent et perfectionniste » ! -, mais surtout il a mis dix ans de sa vie dans une entreprise musicale qu'à génie égal Mozart eût menée à bien en quelques mois, voire semaines ! C'est aussi que Fidelio, de 1803 à 1814, lui paraît exiger repentirs, adjonctions, ratures, remises en question, espoir et désespoirs alternés. Car aussi le livret contient – en profondeur, sous la surface d'un mélodrame agité aux bornes, souvent franchies, de l'invraisemblance et du ridicule, les thèmes essentiels du lyrisme : permanence de l'amour conjugal, témoignage du « vivre libre ou mourir en combattant » (comme le feront 30 ans plus tard les insurgés-tisseurs de Lyon), héroïsme des emprisonnés et triomphe terminal contre le Pouvoir inique...

Un poète lacrymal

Au carrefour de l'opéra français, de la bravoure italienne, du singspiel et de l'opéra philosophique allemands, Beethoven transcende aussitôt la donnée d'un livret mélodramatique à ficelles et déguisements (Léonore embauchée comme gardien de la prison où son mari Florestan risque la mort, et se faisant passer pour jeune homme est courtisée par Marcelline, la fille du « Taulier » Rocco !) et fait oublier l'insigne médiocrité du plumeur français Bouilly, surnommé « le poète lacrymal »...Trois versions de l'opéra, donc –seule la dernière en 1813, « fera un triomphe », quatre Ouvertures successives (dont trois titrées : Léonore) : comme dit avec

humour exténué le compositeur : « cela devrait me valoir la couronne de martyr ! »... Et surtout les lauriers de l'explorateur lyrique ayant découvert de nouveaux continents, depuis le chœur des prisonniers redécouvrant la lumière et le Quatuor du 2^e acte jusqu'aux airs de Léonore, contrepontés par le hautbois... C'est le 26 juillet que la direction ardente de Marc Minkowski nous conduira en cette merveille.

Le dernier des classiques

Au fait, Beethoven est-il le dernier des classiques du XIX^e, qui parachève ce concept en dynamisant son cadre – dernières sonates, derniers quatuors -, est-il un romantique qui s'ignore en tant que tel, bien que vivant les phases de l'espoir et du désespoir en symétrie jusqu'à trouver une issue comme dans la 31^e sonate, par la fugue retrouvée chez Bach ou Haendel ? Ce retour en arrière chez les maîtres anciens est tout, sauf nostalgie d'un « passé-plus-que-parfait ». Cela instaure au contraire une modernité indéfinie, fondée sur un progrès en art. Considérations un peu « perchées » (comme on dit de nos jours), qui ne doivent pas empêcher de musarder en des séquences beethovéniennes plus détendues.

Un passé-plus-que-parfait

Tenez, pourquoi la 9^e sonate violon-piano est-elle dite à Kreutzer ? Parce que le virtuose français Kreutzer, son 2nd dédicataire, ne put jamais se décider... à la jouer. Elle avait été d'ailleurs offerte, auparavant, à George Bridgetower (« sonata mulattica per il mulatto gran pazzo e compositore »), que Beethoven avait introduit dans son cercle amical, avant de se brouiller avec lui (à cause, à cause d'une femme ?). Et ce n'était pas fini, puisque Tolstoï allait se « l'approprier » pour en faire une leçon de morale conjugale dans son roman « La Sonate à Kreutzer »...

Autre(s) Beethoven : les aventures du violoncelle et du piano

à travers l'intégrale des 5 sonates (Clemens Hagen, Kirill Gerstein), des coups de sonde en la profondeur des sonates pour piano (l'op.53, alias Waldstein, la 10^e, de jeunesse, et la sublime Appassionata, par le grand aîné Buchbinder). A l'orchestre, la moins connue 2^e Symphonie, et l'apothéose du chant dans le concerto de violon, par le soliste-chef Pinchas Zukerman. Un 3^e trio, un 3^e quatuor, aussi...

Chopin et Schubert

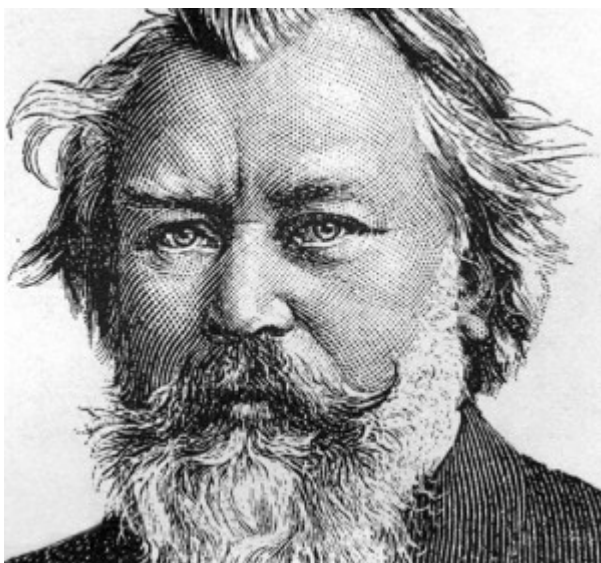
Des autres vrais romantiques, il en est aussi question sous les étoiles, aux Combins, ou à l'église de midi. Le plus vrai ? Peut-être Chopin, qui avec une pudeur toute...classique s'interdit d'accrocher des pancartes poético-romanesques à ses œuvres, la plupart du temps si distancées en apparence. Mais en arrière des Nocturnes, pas de clair de lune vaporeux : une conception de la nuit et du rêve. Pour les Préludes, chaque fois une improvisation fixée, dense, mystérieuse, haletante. Au tournoiement séduisant des Valses répond en écho l'aristocratie des Mazurkas... La journée du 21 sera chopinienne, le cadet virevoltant Jan Lisiecki « répondant » à son aîné marmoréen, Grigory Sokolov, qui fait aussi redécouvrir la 3^e sonate. Schubert, l'encore plus discret des romantiques ? Et aussi un curieux d'expérimentation instrumentale et timbrique, ainsi qu'en témoigne son Arpeggione (guitare à bretelles du pauvre !). Et deux fois ici nommé en piano, la D.850 par Kissin, et l'immense ultime sonate D.960 – le Grand Combin, au moins, du Wanderer -, avec Rudolf Buchbinder.

Vrais Romantiques

Le seul romantique, non ? Schumann, qui fut dès l'adolescence nourri par la poésie et le roman (ses dieux, Richter, Hoffmann), vivait aussi du Rêve et mourut de « l'épanchement du songe dans son réel ». Dans ses Etudes Symphoniques, le jeune virtuose s'affirme dans la grande forme héritée du

classicisme, pour plaire à sa 1^{ère} fiancée, Ernestine, vite effacée devant Clara. (Daniil Trifonov, le Russe, a l'âge de ces rôles !) . Plus loin, le Concerto de piano sera l'âme incarnée du romantisme européen, encore un Russe –Mikhaïl Pletnev – le montrera. Sans oublier le dernier des 3 quatuors de l'op.41. « Avant », ç'aura été Mendelssohn, vrai-faux romantique, avec 3 partitions, dont l'Octuor radieux, jeune et si bruisant Songe d'une nuit d'été...à Verbier. Hors normes, notre Unique Français Berlioz, qui comprit si bien le « Faust » allemand de Goethe, par une Damnation qui fait autorité dans les Aventures du Docteur, de la belle Marguerite et du Tentateur-diabolus in musica. (Charles Dutoit, l'aîné-fondateur, conduit cela au triomphe, le 21). Un petit-grand Liszt, par lequel Dieu bénit la solitude sur cette terre.

L'autre grand nominé



Et on passe à Brahms, l'autre Grand Nominé Perpétuel de Verbier. Jeune romantique lorsqu'il apparut dans le ciel de Schumann basculant de l'autre côté du miroir, Brahms composa en 1852-53 ses deux premières sonates pour piano, Schumann leur donna le qualificatif de « symphonies déguisées » (les jeunes Martin Helmchen et Julien

Quentin en traduisent la longue forme et la poésie des mouvements lyriques). Il fallut attendre presque un quart de siècle pour que le compositeur –hanté par Beethoven, bien sûr– ose passer à l'acte symphonique : voici le 1^{er} de 4 chefs-d'œuvre du classicisme-romantique, jouée par les jeunes de Verbier sous la direction de leur aîné Charles Dutoit. Musique de chambre aussi, dans un programme Brahms et son temps (le 20), le 2^e quatuor et le 1^{er} trio, et le magnifique op.115,

hymne à la clarinette découverte au crépuscule de la vie, en écho des « berceuses de la douleur » de l'op.117 (le tout jeune Hoachen Zhang). Rappelons encore que « longtemps » les Français se sont « couché(s) de bonne heure » pour ne pas écouter l'étranger Brahms ; les Allemands l'ont bien rendu à propos de Fauré qui, tiens, est absent de Verbier ! Mais Franck – Belge, « Allemand »(beethovénien) et Français – est en son Quintette (1^{er} août).

L'amitié de Brahms et Dvorak

Post-romantisme : Bruckner, le champion des wagnériens contre les « brahmanes »(selon l'ironique surnom décoché aux brahmsiens d'époque) est là en sa majestueuse et lyrique 8^e symphonie (J.van Zweden, 31 j.). A côté, un aimé de Verbier, Dvorak – conseillé par Brahms dont il eut le soutien d'une amitié très forte – est 4 fois en sa musique de chambre (sonate alto-piano, trio, sextuor, 13e quatuor), et aux marges de la tradition, par ses Mélodies(d'âmes) Tziganes (Hampson, 25 j.). Jamais loin, Gustav Mahler, nous portant du lointain les Chants de compagnons errants (Hampson zncore, qui est aussi dans les bouleversants Kindertotenlieder, 25 j.), et souverainement, pour la 6^e symphonie, d'essence tragique, mais qui peut s'évader vers les hauteurs et l'on écoute alors les cloches d'un troupeau (Verbier, pourquoi pas ?).

Gloire à l'opéra péninsulaire

Tchèquie ? Smetana, son 1^{er} quatuor, « de ma vie », où l'on entend perdu dans les hauteurs d'un sifflement atroce, l'irruption de la surdité-hallucination (?) qui conduira le musicien « hors du monde ». Schoenberg est, post-romantique encore, dans sa Nuit Transfigurée. Scriabine, immense inventeur déraisonnable, en sa 2^e sonate et ses Etudes (23 j, Kissin). « En face », un Debussy qui Prélude et un Ravel qui espagnolise en Rhapsodie. En péninsule méditerranéenne, gloire

à l'opéra – et puisque le Festival s'est désormais « spécialisé » dans le regard « en concert » sur le domaine lyrique -, l'immense Verdi, d'abord : les actes III et IV de Don Carlo (version de 1884, direction de Daniel Harding), accompagné d'un Puccini très ironique et truculent, Il Tabarro (27 j). Une version plus « complète » avec une mise en scène (en gestes ? sans décors) de Thomas Allen, et la direction de Jesus Lopez-Cobos, pour l'Elixir d'amour, de Donizetti (3 a)...

Une signature d'Amadeo



Et tiens, en remontant...le temps italien (dans le texte), en 1775, une festa teatrale, Il Re pastore : c'est signé Amadeo...Mozart, un ado très doué de 19 ans. Sur un poème du librettiste à tout faire Metastasio. : « Deux couples princiers s'embrouillent à plaisir dans la Raison d'Etat ; le musicien les abandonne à leurs problèmes et compose sur leurs paroles une musique galante, supposant que des sentiments aussi naturels que ceux d'un pastoureau autocratique n'ont pas besoin d'une traduction trop expressive. »(J.et B.Massin). Gabor Takacs-Nagy dirige Rolando Villazon « bénissant » deux jeunes chanteuses, Regula Mühlemann et Pretty Yende. Et puisqu'on est chez Amadeus, quatre autres musiques de chambre, dont les importantissimes Quatuor K.428 (la série à Haydn) et le Quintette tragique K. 516 (par le Quatuor Ebène et l'altiste Blythe Engstroem, 26 j). En pré-écho, « l'ami et père » Josef Haydn , la sonate Hob.XVI 41, et la quatuor op.76/4. En pré-pré-pré-echos, deux sonates de J.S.Bach et une de D.Scarlatti. A Verbier on ne remontera pas plus avant...

Les autres... Redescendons encore vers des Russes XIXe-XXe : Rachmaninov (XIXe, finalement ?), pour des Variations Chopin

et le grandiose 3^e concerto (le jeune Trifonov et Youri Temirkanov). Stravinsky, en Sérénade, Glazounov, Chostakovitch (un arrangement de la 15^e symphonie, et la sonate op.40 par Maïsky Père et Fille). Au nord davantage, le lumineux concerto pour violon de Sibelius (Renaud Capuçon, 31 j.), des Pièces Lyriques de Grieg. Reste du XX^e : la réjouissante Création du Monde de Milhaud (dirigé par un des Järvi, 22 j.), une sonate de Bartok, une de Britten, du Villa-Lobos et du Falla. XXI^e ? Discrètement présent tout de même, grâce aux interprètes : le pianiste canadien Marc André Hamelin (Variations Paganini), le non moins pianiste russe M. Pletnev (2 pièces), le violoncelliste Russe Rostropovitch (Humoresque). Une commande au jeune anglais W. Nesbit, To Dance of Sands, pour huit violoncelles. Et enfin de la « musique du monde » (30 j.), avec « le roi de la scène africaine et du mbalax , aussi charismatique qu' engagé », Youssou N'Dour....

Et partout, constamment, la montagne-reine !



Festival de Verbier, Suisse, 21^e édition. 58 concerts : salle des Combins, Eglise. Classes de maître, conférences, rencontres, films, festival off... Du 18 juillet au 3 août 2014. Information et réservation : T. 41 (0) 848 771 882 et 883 ; www.verbierfestival.com

CD. Carlo Bergonzi : the Verdi Tenor (17 cd Decca)

CD. Carlo Bergonzi : the Verdi Tenor (17 cd Decca). On parle facilement du baryton Verdi... dont les rôles sur scène offrent des caractérisations pour l'interprète réellement stimulantes : Rigoletto, Boccanegra... Mais c'est oublier la place central sur le plan dramatique du ténor verdien : Rodolfo (Luisa Miller puis Traviata), Il Trovatore avec la comète fulgurante Manrico, Un Ballo in Maschera (Ricardo), Surtout Don Carlo, et évidemment Radamès chez Aida... Héroïsme et grâce, élégance et sanguinité : le ténor verdien doit tout maîtriser. Aussi bon Puccinien (son Rodolfo de La Bohème reste anthologique) que verdien, Carlo Bergonzi né en 1924 incarne l'élégance et le style dans une arène de ténors verdiens qui le plus souvent confondent expressivité et ...



puissance. Il a commencé à chanter Rossini (comme Bayrton dans le rôle de Figaro!), perfectionnant ce bel canto saisissant propre au début du XIXème. Son expérience verdienne, capitale s'en ressent logiquement. Le sens du texte accordé à un legato (tenue et longueur de phrase sont mirifiques grâce à un souffle exceptionnel) et un phrasé d'une musicalité rayonnante font toute le prix d'un chant inspiré, subtil (qui fut aussi bon dans Monteverdi que dans les opéras postverdiens, veristes) : une suavité souple qui illustre au mieux ce bel canto verdien que d'autres caricaturent tant. En réalité, Bergonzi a précédé Pavarotti dont il partage cette couleur solaire et tendre, totalement irrésistible.

Pour les 90 ans de Bergonzi

Pour ses 90 ans en 2014, Decca réédite en un coffret de 17 cd, les intégrales verdiennes révélant aux côtés d'autres très grands interprètes, l'art du chant façon Bergonzi : Aida (avec Tebaldi), Un Ballo in maschera (avec Birgit Nilsson) La Traviata avec la Stupenda (Joan Sutherland), Don Carlo (avec Fischer-Dieskau dont il partage ce souci du verbe élégant et clair : il n'est guère étonnant que les deux chanteurs aient eu plaisir à se retrouver en récital, formant un duo légendaire : leur duo Carlo/Posa en ressent ici), Rigoletto (avec Renata Scotto et le même Fischer Dieskau : une lecture sidérante que la direction de Kubelik transcende dramatiquement), enfin Il Trovatore (avec Fiorenza Cossotto, dans une gravure scaligène dirigée par Tullio Serfain).

Outre ce Rigoletto suprême de Kubelik (rare enregistrement du chef chez Verdi), deux autres maestros se révèlent stimulants pour notre ténor : Karajan (qui signe ici Aida) et surtout

Solti dont Un Ballo in Maschera et Don Carlo restent les piliers de la discographie verdienne.

En complément, l'éditeur ajoute 4 cd additionnels regroupant les récitals titre où Carlo Bergonzi aborde différents rôles, élargissant son répertoire jusqu'à d'autres opéras : La Forza del destino, Giovanna d'Arco, I due Foscari, I Vespri Sicilianni, Il Corsaro, naturellement Luisa Miller, Macbeth, et surtout Otello auquel il apporte une couleur rayonnante enivrée d'une musicalité absolue... ; approfondissant aussi ses visions déjà éclairées dans les intégrales. Le dernier cd aborde en plus de Verdi: Puccini, Cilea, Giordano, Mayerbeer. Coffret événement donc incontournable pour l'été 2014.

CD. Carlo Bergonzi : the Verdi tenor 17 cd Decca 478 7373. Au programme du coffret Carlo Bergonzi : The Verdi Tenor :

Aida (Renata Tebaldi, Carlo Bergonzi, Giulietta Simionato, Wiener Philharmoniker, Herbert von Karajan)

+Un Ballo In Maschera (Birgit Nilsson, Giulietta Simionato, Carlo Bergonzi, Cornell MacNeil, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Sir Georg Solti)

+La Traviata (Joan Sutherland, Carlo Bergonzi, Robert Merrill, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, John Pritchard)

+Don Carlos (Renata Tebaldi, Grace Bumbry, Carlo Bergonzi, Dietrich Fischer-Dieskau, Nicolai Ghiaurov, Orchestra of the Royal Opera House Covent Garden, Sir Georg Solti)

+Rigoletto (Renata Scotto, Carlo Bergonzi, Dietrich Fischer-Dieskau, Orchestra del Teatro alla Scala di Milano, Rafael Kubelik)

+Il Trovatore (Antonietta Stella, Fiorenza Cossotto, Carlo Bergonzi, Ettore Bastianini, Orchestra del Teatro alla Scala di Milano, Tullio Serafin)

+Tenor-Arien aus Oberto, Un giorno di regno, I Lombardi, I due Foscari, Alzira, Macbeth, Giovanna d'Arco, Attila, I Masnadieri, Il Corsardo, Luisa Miller, Simon Boccanegra, I vespri siciliani, Falstaff, Otello, La forza del destino
+Opèrn-Recital (Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Gianandrea Gavazzeni)

CD. Beethoven : Les Créatures de Prométhée (Armonia Atenea, George Petrou, 2013)

CD. Beethoven : Les Créatures de Prométhée (Armonia Atenea, George Petrou, 2013). C'est un Beethoven dépoussiéré, tonique mais aussi remarquablement articulé qui s'impose à nous grâce à la sanguinité féline et élégante de George Petrou et de son ensemble Armonia Atenea. Vitalité, finesse agogique, maîtrise éloquente des contrastes dès l'Ouverture (en son entrée ... nageant dans les béatitudes, contrepuntant des éclats guerriers), chef et instrumentistes, d'une élégance folle et très inspirés (superbe palpitation des cordes), nous régaleront grâce aux bénéfices des timbres des instruments anciens : un fruité mince mais intense et mordant, des



attaques plus fines, une sonorité aux dynamiques d'un format originel que la prise de son magnifie avec style et intelligence. On écoute ici du Beethoven comme rarement, d'autant plus bénéfique s'agissant d'une oeuvre de jeunesse (supérieure à sa Symphonie n°1 en réalité : l'ouverture fait souffler un vent tragique qui annonce directement par sa nature théâtrale et son écriture dramatique *Leonore III*, rien de moins) ; une partition si mésestimée qu'elle était devenue « mineure » dans l'esprit embrumé de tous... à torts évidemment : enfin révélée dans sa stature d'origine, à la fois pétaradante et d'une intensité d'un raffinement inouï, la partition du Beethoven trentenaire à Vienne sort de l'ombre. Depuis les premiers apports de la pratique historiquement informée, les orchestres sur instruments d'époque sont de plus en plus nombreux : chacun apporte sa carte sonore, celle d'**Armonia Atenea** regorge de nervosité et de grandeur, servant un Beethoven viril, altier, mais aussi d'une hypersensibilité qui le rend humain. L'équilibre et la clarté des pupitres associés (bois, cuivres...) sont jubilatoires, d'une opulence caractérisée d'une superbe tenue. Armonia Atenea mérite de figurer aux côtés des meilleures phalanges maîtrisant et la technicité volubile et l'intelligence expressive, capable d'une netteté de trait époustouflant comme d'une ampleur de geste presque détaché et souple, un modèle dans le genre : Orchestre des Champs Elysées et son « petit frère » : le JOA, Jeune Orchestre de l'Abbaye (ex Jeune Orchestre Atlantique), Anima Eterna de Jos Van Immerseel, sans omettre le très pertinent orchestre Les Siècle de François Xavier Roth... le gain en terme d'expressivité et de subtilité sonore au registre des orchestres sur instruments d'époque dans la veine symphonique n'est plus à démontrer : l'apport d'Armonia Aeterna nous le prouve ici avec une finesse fluide rarement atteinte comme c'est le cas dans ce programme.

Réjouissant chorégraphique

orchestre



La direction ne fait pas que ciseler la très fine caractérisation parfois pincée de chaque épisode ; le chef **George Petrou** n'oublie pas pour autant la pulsion, le nerf, la tension, la lumineuse espérance d'une orchestration portée vers la lumière et la glorification du mouvement. A Vienne fin mars 1801 (le Ballet les Créatures de Prométhée est créé le 28 mars 1801), Beethoven semble prolonger le meilleur Haydn, et non des moindres : celui de son oratorio, *La Création* créé quelques semaines auparavant (1801), manifeste de toute cette élégance viennoise début de siècle ou véritable hymne musical de la Vienne des Lumières, et que le jeune et déjà génial Ludwig dépasse avec un feu rayonnant, une claire conscience qu'il y échafaude la musique de l'avenir : **pressé d'être convaincu ? N'écoutez alors que la plage 11 (Adagio – Allegro molto)** : une synthèse brillantissime dans le style frénétique du premier romantisme que George Petrou porte jusqu'à incandescence dramatique : fièvre orchestrale, intelligence dynamique, ciselure des instruments solistes. Du grand art ! Mêmes climats d'une profondeur et d'une précision superlative dans l'épisode qui suit, l'Allegro de la *Pastorale* dont l'inspiration musicale (balancement rayonnant entre dignité et panache fou) montre naturellement le génie beethovénien ... donc remarquablement exprimé par les musiciens d'Armonia Atenea.

Voici une nouvelle vision particulièrement convaincante d'autant plus bénéfique qu'elle ne néglige ni la pétillance des timbres restitués ni l'esprit de la partition qui aux côtés de son formidable essor orchestral, est aussi surtout

une action chorégraphique. La ciselure des instruments solistes (harpe, bois, vent, corde dans le printanier et pastoral du *Grave*, plage 7) démontre la science et la sensibilité du Ludwig trentenaire (31 ans en 1801). Dans ce bouillonnant festin de timbres ciselés, goûtez en effet **la harpe** (si rare dans l'oeuvre de Beethoven pour être signalée) toute en légèreté mélancolique ; c'est, s'agissant du seul usage de l'instrument, une révélation. Même sentiment pour **le cor de basset** (si aimé du dernier Mozart dans **La Clémence de Titus**) que Beethoven aime chérir dans le *solo della signora Cassentini*, d'une sensualité irrésistible, certainement très inspirante pour la ballerine convoqué de ce solo de plus de 5mn (plage 16).



Rien ne manque de ce point de vue au chef : George Petrou a le sens des infimes détails comme de l'architecture globale du ballet : il reste constamment soucieux de l'énergie dramatique (pulsation dansante des n°8, 15 et 16, ces deux derniers

épisodes semblant faire la synthèse de toutes les symphonies de Haydn dans l'abandon, l'élégance, l'humour et la facétie aussi), de l'alternance des épisodes, du sens du parcours dramatique. L'euphorie et l'ivresse jamais creuses des instrumentistes font tous les délices de cette lecture qui dévoile en bien des points, des trouvailles réjouissantes ; ce jaillissement irrépressible du Beethoven, symphoniste génial : l'essor du thème principal du *Finale*, déjà esquissé dans l'Ouverture- qui sera repris dans le final de la Symphonie n°3 'Héroïque » l'indique clairement : il fallait bien que l'énergie palpitante et souvent irrésistible du ballet Prométhée, ainsi révélé par Armonia Atenea, soit finalement recyclé dans un programme de musique pure, et non des moindres. De sorte qu'ici, en place d'un final de Ballet, n'en déplaît au chorégraphe et danseur vedette, initiateur de

l'ouvrage, Salvatore Vigano (qui destina le Ballet pour l'Impératrice si mélomane Marie-Thérèse), c'est bien le chant du seul orchestre qui se déploie enfin dans un finale dont l'esprit symphonique est d'une irrésistible élégance. On connaissait Armonia Atenea comme complice du baroqueux et très haendélien contre ténor Max Emanuel Cencic (cf. [Alessandro](#) ou le récent [Rokoko célébrant Hasse](#), 2 albums édités aussi chez Decca) : le plaisir de servir Beethoven avec autant de finesse que d'intelligence reste saisissant. Une très grande surprise et donc, un **CLIC de classiquenews pour l'été 2014**.

Beethoven : Les Créatures de Prométhée, ballet opus 43, Vienne, le 28 mars 1801. Armonia Atenea, George Petrou, enregistrement réalisé en juillet et septembre 2013 à Athènes). 1 cd Decca 478 6755.

Illustration : George Petrou © Ilias Sakalak