

Sonate n°2 « Funèbre » de Chopin

France Musique, Dimanche 27 mars 2016, 14h. Chopin : Sonate n°2 opus 35. Tribune des critique de disques.

L'oeuvre à la loupe, bilan discographique et meilleures interprétations de la partition la plus grave et lugubre mais aussi furieuse et noire de Chopin. France Musique interroge le sens profond de la Sonate n°2 dite Sonate funèbre (en raison de son mouvement lent, en forme de Marche funèbre), composée en



1837. Le compositeur vient de débarquer de Majorque, immersion en terres ibériques, traversées par les embruns marins, une escapade haute en rebondissements, vécue aux côtés de sa compagne George Sand et qui se termine en fiasco sentimental et débâcle quasi apocalyptique... Sand en témoigne dans Un hiver à Majorque, évoquant leur fuite en février 1839 : « Chopin malade entouré d'un troupeau de porcs, et crachant le sang... » sur le bateau qui les ramène vers la France... et le Berry pour Nohant. Autre déconvenue (majeure) dans un contexte grave et sombre, Chopin apprend la nouvelle du suicide du fameux ténor Adolphe Nourrit à Naples : c'est la mort dramatique d'un ami proche qui lui transmis l'art ciselé du beau chant... Des Baléares que l'on croyait ensoleillées et optimistes, le compositeur pianiste rapporte un gemme noir et lugubre, fantastique et désespéré mais d'un raffinement si subtil que la poésie et l'intériorité pudique adoucissent la morsure du deuil. Par sa marche, la Sonate n°2 ose faire face à la mort, en une confrontation sans maquillage ni atténuation. En filigrane s'y inscrivent aussi toutes les étapes, sensations, sentiments éprouvés par le grand malade romantique durant les

9 années de sa liaison avec Sand. L'amour et la mort y tissent un ample poème symphonique, à deux mains. Dans le premier mouvement (Grave – Doppio movimento), c'est la résistance et la volonté d'un Don Giovanni autre figure confrontée à la mort qui se dressent sublimes, dérisoires ; le Scherzo est aussi mordant et âpre que les meilleures partitions fantastiques d'un Liszt ; la Marche exprime le chant froid et lugubre de l'humanité consciente de sa fin prochaine ; même le Presto du Finale ne reconforte de rien, n'apaise de rien car Chopin renoue avec le mystère et l'angoisse du début. La Sonate n°2 est un incontournable : Chopin y cisèle ce trouble expressif entre pudeur, inquiétude voire angoisse dépressive et fureur à peine rentrée, d'une amère et lugubre résonance, plongeant dans le mystère le plus noir. Des ténèbres de la dépression à l'ombre épaisse de la mort...

PLAN :

Grave – Doppio movimento

Scherzo

Marche funèbre : lento

Finale : Presto

LIRE aussi la [page dédiée à la Sonate n°2 de Chopin sur le site de France Musique](#)

Iolanta au Palais Garnier

France Musique, le 26 mars 2016, 19h30. Iolanta de Tchaïkovski. Production à l'affiche du Palais Garnier à Paris, jusqu'au 1er avril et en couplage avec dans la même soirée : Casse-Noisette. Le dernier opéra de Tchaïkovski occupe

l'affiche de l'Opéra de Paris, entrée au répertoire qui permet aux parisiens de mesurer le génie et la modernité du dernier Tchaïkovski. Le Théâtre parisien restitue l'ouvrage tel qu'il fut créé au Mariinsky, couplé avec le ballet Casse-Noisette.

Pour la saison 1891-1892, les Théâtres Impériaux commandent 2 nouvelles œuvres à Tchaïkovski : un opéra, qui est son 10ème et dernier ouvrage lyrique, Iolanta et le légendaire ballet, Casse-Noisette. Les deux partitions portant la marque du dernier Tchaïkovski : un sentiment irrépensiblement tragique s'accompagne d'une orchestration particulièrement raffinée. Iolanta mêle histoire et féerie : le compositeur aborde comme un conte de fée l'histoire médiévale française (à la Cour du Roi René de Provence) où Iolanta est une princesse aveugle qui apprend l'amour. L'Héroïne réalise sa propre émancipation en osant se détacher symboliquement du père (qui la tient enfermée et entretient sa cécité). L'action suit la lente renaissance d'une âme qui découvre enfin la vraie vie ; c'est à dire comment elle réussit son passage de l'enfance à la maturité d'une adulte. De fille séquestrée, infantilisée, elle devient femme désirable et conquise... A la suite de Tatiana d'Eugène Onéguine, Iolanta doit d'abord prendre conscience de sa cécité avant de trouver son identité, diriger son destin, devenir elle-même. Des ténèbres de l'aveuglement à la lumière ... de la connaissance et de l'amour.



Tuer le père, suivre la lumière. La qualité et la richesse des mélodies qui se succèdent intensifient le drame, conçu en un seul acte sur le livret du frère de Piotr Illiyich, Modeste. L'ouverture et la mise en avant des instruments à vents (chant plaintif et vénéneux, presque énigmatique du hautbois et du cor anglais, accompagné par les bassons et les cors...), cette

aspiration échevelée aux couleurs et résonances de l'étrange réalisant une immersion dans un monde féerique et fantastique mais intensément psychologique (l'ouverture a été très critiquée par Rimsky), la figure du docteur maure Ebn Hakia (baryton), rare incursion d'un orientalisme concédé (beaucoup plus flamboyant chez les autres compositeurs russes comme Rimsky), la concentration de la musique sur la vie intérieure des protagonistes, l'absence des chœurs, tout l'itinéraire de la jeune fille aux résonances psychanalytiques, des ténèbres à l'éblouissement positif final-, fondent l'originalité du dernier opéra de Tchaïkovski : comme l'expérience d'un passage, de l'enfance aveugle à l'âge adulte (pleinement conscient), Iolanta est un huis-clos où s'exprime le mouvement de la psyché d'une jeune femme à l'esprit ardent, tenue (par son père le roi René) à l'écart du monde.

Après la mort de Tchaïkovski (1893), Mahler assure la création allemande de Iolanta (Hambourg). L'oeuvre plus applaudie que Casse-Noisette à sa création russe (Saint-Pétersbourg en 1892), traverse l'oublie jusqu'en 1940 quand la cantatrice russe Galina Vichnievskaïa, affirme et la figure captivante du personnage d'Iolanta, et la magie symphonique d'un opéra à redécouvrir. Car tout Tchaïkovski et le meilleur de son inspiration se concentrent dans Iolanta, véritable miniature psychologique. Et fait rare chez le compositeur de la Symphonie « tragique », le drame se finit bien. [Récemment c'est l'ardente et suave Anna Netrebko qui incarnait une Iolanta touchée par la grâce de la rédemption \(Metropolitan de New York en janvier 2015, puis cd édité par Deutsche Grammophon dans la foulée\)](#)

L'INTRIGUE de Iolanta. L'Opéra Iolanta est en un acte et 9 tableaux. Alors que le Roi René tient à l'écart du monde, sa propre fille Iolanta, aveugle, absente à sa propre infirmité, le médecin maure Ebn Hakia (baryton) annonce que la jeune princesse doit prendre conscience de son handicap pour s'en détacher et peut-être en guérir...le Roi trop possessif demeure

indécis mais le comte Vaudémont (ténor), tombé amoureux de Iolanta, lui apprend la lumière et l'amour : Iolanta, consciente désormais de ce qu'elle est, peut découvrir le monde et vivre sa vie. La jeune femme tenue cloîtrée, fait l'expérience de la maturité : en se détachant du joug paternel, elle s'émancipe enfin.

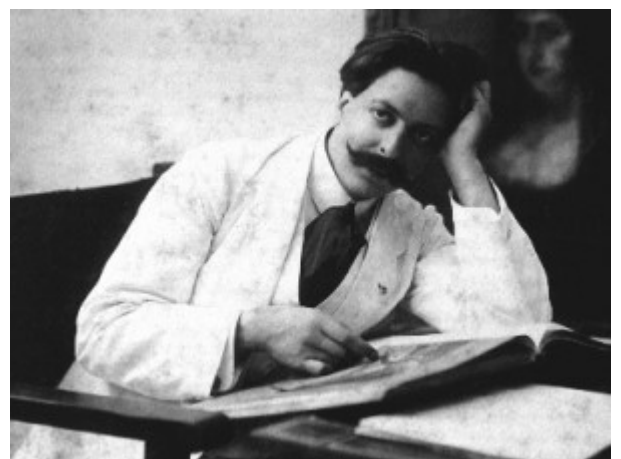
VISITER la [page de Iolanta sur le site de l'Opéra national de Paris](#)

LIRE aussi la [critique complète du spectacle Iolanta au Palais Garnier à paris, avec Sonia Yoncheva dans la mise en scène de Dmitri Tcherniakov](#)

Portrait de Enrique Granados

France Musique, vendredi 25 mars 2016, 19h. Enrique Granados (1867-1916). Suite et fin du cycle musical dédié au génie nostalgique et flamboyant du compositeur espagnol, dont l'écriture s'inscrit entre les deux siècles, XIX^e / XX^e, ardent créateur entre romantisme et modernité et contemporain de Albeniz (né en 1860) et Manuel de Falla (né en 1876).

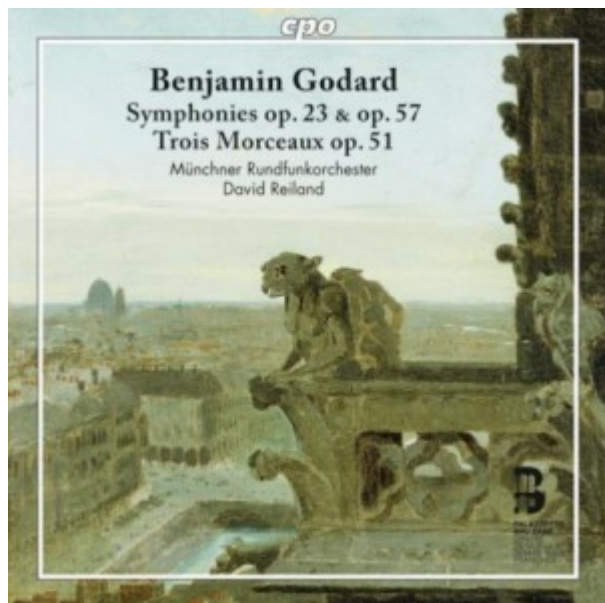
Catalan comme **Albeniz**, **Granados** est l'élève de Pedrell à Barcelone mais parachève sa formation et donc sa haute sensibilité à Paris. Granados avant d'être ce compositeur taillé pour le raffinement sonore, l'élégance technicienne et l'exubérance très stylée des couleurs... est surtout un pianiste virtuose qui enchante les



salons parisiens. Influencé par le lyrisme échevelé, intérieur comme marqué par l'urgence d'un Schumann, Granados compose pour le clavier, fixant des formules désormais emblématiques du génie ibériques, telles l'arabesque libre, conçue telle une éclipse aérienne très suggestive : Danses espagnoles (1892), Goyescas (1911) imposent sa grande habileté narrative et poétique pour le piano qui sait aussi inspirer une verve non moins passionnante et immédiatement applaudie sur la scène lyrique, comme en témoignent Maria del Carmen (triomphe à Madrid en 1898), ou Goyescas, inspiré de son premier cycle pour le piano, créé à New York en janvier 1916, l'année de sa disparition dramatique : car c'est sur le chemin du retour vers l'Europe après la création de Goyescas, que le compositeur croise la mort : son bateau, le Sussex est torpillé par un sous-marin allemand ; voyant sa femme se débattre dans les eaux, Granados replonge pour la sauver... et meurt avec elle, le 24 mars 1916.

Voir les infos et le détail des œuvres diffusées sur [le site de France Musique](#) :

**CD, compte rendu critique.
Godard : Symphonies opus 57,
23 (David Reiland, 2015, 1 cd
CP0)**



CD, compte rendu critique. Godard : Symphonies opus 57, 23 (David Reiland, 2015, 1 cd CP0). L'éclectisme de Godard, qui l'impose dans le terreau de la France fin de siècle (autour des années 1880), signe ici un cycle symphonique qu'une oreille expéditive taxerait de superficialité démonstrative voire d'offrande à l'académisme pompier, en manque

évident de profondeur. Or concernant l'opus 57, la Symphonie n°2 (1879), on y détecte d'évidentes parentés stylistiques qui composent comme un contexte esthétique et musical propre à l'habileté érudite du compositeur dont l'opus représente son cycle orchestral pourtant le plus ambitieux ; c'est même un jalon important de l'histoire symphonique en France avant les opus de Lalo, Saint-Saëns, surtout Franck dont la Symphonie en ré de 1888/1889 marque le sommet des recherches contemporaines : l'écoute du cd CP0 dévoile un souci de traiter tous les aspects de l'écriture orchestrale, de surcroît dans un effectif relativement imposant (bassons et cors jusqu'à quatre, trombones par trois...) ; le 1er mouvement fait référence à l'optimisme altier de Mendelssohn, le 2è mouvement totalement construit sous forme de Variations (histoire de montrer pour Godard, ses aptitudes à varier l'orchestration sur un même thème) rappelle Brahms ; tandis que le Scherzo cite Gounod (réminiscences de l'esprit de la Reine Mab) ou Massenet (dans cette grandiloquence très Second-Empire). Le 3ème mouvement est de loin le plus intéressant car il dévoile le souci d'articulation, et la grande agilité à varier la caractérisation du chef **David Reiland**, requis pour cet exercice peu facile du défrichage. Sauf erreur il s'agit bien d'une première mondiale. Or l'éblouissante agilité mozartienne de la direction, en particulier dans la succession des tableaux si contrastés de l'Allegro final, s'avère le

meilleur choix artistique pour la réhabilitation du compositeur romantique français. On demeure étonné cependant que les initiateurs du projet n'aient pas choisi un orchestre sur instruments anciens.

Romantisme français orchestral

David Reiland explore avec finesse l'éclectisme symphonique de Godard



La juste caractérisation des timbres, leur format sonore militent ici pour un allègement salvateur de la texture car l'écriture française orchestrale à de très rares exceptions près, sonne solennelle voire lourde – donc automatiquement grandiloquente. Or **David Reiland** dont on connaît désormais l'aptitude singulière à l'articulation et à la clarté,

évite toute épaisseur, toute emphase, atteignant une transparence détaillée, une activité sonore palpitante qui s'avère passionnante à suivre d'épisode en épisode. **Cette Symphonie n°2** prolonge la maturité d'une écriture qui s'est affirmée dramatique et expressive dans le grand format, une maîtrise qui s'était dévoilée l'année précédente en 1878 quand l'auteur remporte le Prix de la Ville de Paris, soucieuse de relancer la vogue des oratorios fervents, avec *Le Tasse*, vaste cycle symphonique et dramatique de 1877 (une épopée orchestrale bien plus naturelle que *Le Paradis perdu* de son comparse Théodore Dubois, actif à la même période et pour le même Prix, également sujet d'un disque dont Classiquenews en son temps a rendu compte).

Grâce à la vigilance du maestro belge, le détail lié à un

grand sens de l'analyse synthétique, saisit le caractère de chaque séquence, sans omettre la perception de l'architecture globale. Voilà qui se retrouve aussi dans sa direction de chef lyrique à laquelle nous devons déjà de grandes réussites.

Caractérisées, les Trois pièces (opus 51) sont vives et ainsi subtilement détaillées (hautbois et flûte très exposés dans la Brésilienne, verve mélodique d'un très bel entrain de la très célèbre Kermesse... laquelle pourrait servir d'accompagnement musical à l'entrée du chœur dans un opéra de ... Massenet). Dans la Symphonie opus 23, Godard ancien élève du symphoniste Henri Reber (récemment dévoilé lui aussi et acteur raffiné très germanisant également, pour un symphonisme français souple et presque aérien), cultive un style fragmenté, fortement caractérisé selon les 5 épisodes mouvements dont le profil spécifique oriente la Symphonie annoncée plutôt vers la Suite d'orchestre. Dans ce cycle créé en 1881, le travail de David Reiland impose une très forte implication expressive qui le distingue de nombre d'approches routinières : le maestoso est grandiloquent, effectivement néobaroque dans ces citations de Haendel, et donc dans le goût du XIX^e éclectique, « gothique » (d'où le titre de l'opus). L'Andantino qui suit frappe par sa carrure allante et sa vive pulsion rythmique ; le Grave est sombre et majestueux ; et même le finale plus ouvertement néobaroque, – proche en cela d'un Massenet décidément, celui des intermèdes versaillais de Manon-, affirme une santé nerveuse aux couleurs précises et justement nuancées. Le chef apporte toute la finesse possible à une écriture qui n'empêche jamais une certaine complaisance au goût dominant, plus proche de Saint-Saëns que de Wagner ; mais un style français éloigné du wagnérisme pour remonter le temps vers Mendelssohn et ici, aussi Bach aux côtés de Haendel. Sévère dans sa construction et les multiples références formelles qu'elle convoque, la Suite Gothique diffuse ici une intensité versatile souvent irrésistible. La tenue des instrumentistes de l'orchestre germanique sous la baguette du chef David Reiland emporte l'enthousiasme par leur finesse et l'élégance continuelle qui traverse les 3 cycles symphoniques heureusement redécouverts.

La direction affûtée, vive, équilibrée et contrastée du chef fait toute la valeur de ce disque qui est aussi une source de découvertes.

CD, compte rendu critique. Godard : Symphonies n°2 opus 57, « Gothique » opus 23. Trois Morceaux (Marche funèbre, Brésilienne, Kermesse). Münchner Rundfunkorchester. David Reiland, direction (1 cd CP0 enregistrement réalisé en septembre 2015).

LIRE aussi la [critique cd complète du Paradis Perdu de Théodore Dubois \(mars 2012\)](#)

LIRE aussi notre [critique cd complète de la Symphonie n°4 d'Henri Reber \(mai 2012\)](#)

CD, événement, compte rendu critique. Réédition. Beethoven : Symphonie n°3, « Eroica » opus 55 (Jordi Savall, 1994, 1 cd Alia Vox)

CD, événement, compte rendu critique. Réédition. Beethoven : Symphonie n°3, « Eroica » opus 55 (Jordi Savall, 1994, 1 cd Alia Vox). Réalisé certains soirs de janvier 1994 au château de Cardona (Catalogne), l'enregistrement de cette **Eroica** opus 55, sommet symphonique de 1803, et manifeste pour une ère esthétique nouvelle, rétablit le



travail des musiciens sur instruments d'époque réunis alors par Jordi Savall (il y a quand même plus de 20 ans, soit autour de 45 instrumentistes dont les noms signifient depuis des aventures spécifiques et des engagements artistiques particulièrement célébrés, tels, entre autres Manfredo Kraemer en premier violon / concertino ; Marc Hantaï, flûte ; Guy van Waas, clarinette ; Bruno Cocset, violoncelle...). L'apport des instruments historiques, de la pratique interprétative « historiquement informée » y est immédiat : nouveau format sonore (avec côté ingénieur du son une bonne réverbération, idéalement spatialisée, c'est à dire avec une résonance mesurée qui permet la restitution analytique de chaque timbre exposé, concertant), caractérisation fine, affûtée de chaque timbre instrumental; toute la science du Beethoven génial orchestrateur qui sait bâtir, édifier, architecturer avec un sens inégalé, c'est à dire mordant et efficace des couleurs, gagne ici en intensité, acuité, prodigieuse vitalité.

L'**Allegro** initial, même pétaradant et d'une claque martiale annonciatrice des conquêtes esthétiques nouvelles, profite du détail et d'un fini instrumental d'une flamboyante activité : cors, flûte, bois et vents ; même chaque attaque des cordes conquiert un nerf vif inédit. Le chef toujours réfléchi et méditatif dans ses choix de réalisation, confirment sa double compréhension du sujet Héroïque : c'est évidemment l'enjeu (ou les enjeux) d'une conquête : avec l'Eroica de 1803, le siècle romantique s'ouvre officiellement, conscient de sa propre

détermination comme de sa volonté ; mais c'est tout autant, l'expérience d'une amertume simultanée, retournement spectaculaire de la conscience car si la partition porte l'enthousiasme à Bonaparte, le héros libérateur qui pouvait prétendre incarner l'idéal révolutionnaire de tous les peuples affranchis de toute monarchie, le compositeur a rayé la dédicace initiale, dénonçant sous Bonaparte, le tyran à venir, – ici, Beethoven est témoin d'une déception barbare. A la fois acte immense d'un espoir supérieur, la symphonie est aussi le récit de cette désillusion (et cela s'entend dans la lecture savallienne).

Il y a plus de 20 ans, Jordi Savall, précis, généreusement détaillé, dévoile la forge géniale du Beethoven symphoniste

Dès 1994, un Beethoven régénéré



Dans le jeu instrumental historique, par les multiples éclats d'une palette instrumentale régénérée, la partition retrouve son souffle originel, ses élans matriciels dans leur énoncé primaire, irrésistible. A contrario de toute une tradition alourdie, opacifiée par des décennies de pratique moderne et romantisante. Déjà Savall choisit un effectif proche de la Vienne du début XIX^e, même si en 1803, il n'existe aucun orchestre régulier et constitué (il faut attendre 1840). Soit selon les témoignages des créations des Symphonies Beethovéniennes, entre 35 et 56 musiciens. Pas les 70 d'un orchestre symphonique actuel.

Outre ses considérations, chaque mouvement ici rétabli dans son format sonore proche de l'époque de Beethoven, profite naturellement d'une articulation plus vive et précise, de contrastes plus tranchés et vifs, quasi bondissants, où le timbre plus intense, incisif, – mordant de chaque identité instrumentale assemblée, gorge d'une sève nouvelle, chaque séquence (Savall dans son texte introductif parle

« d'*individualisation du timbre* »).

La notion des tempi particulièrement soignées par Savall gagne elle aussi en relief et en souplesse, préservant pour chaque mouvement, une tension intérieure manifeste. L'orchestre ainsi acteur s'apparente à une formidable machinerie dont chaque rouage est prêt à bondir, à exprimer, à revendiquer. Il n'y a que dans le ***Poco andante*** du ***Finale*** que Savall ralentit manifestement l'allure, le reste étant dirigé avec une vivacité continuelle.

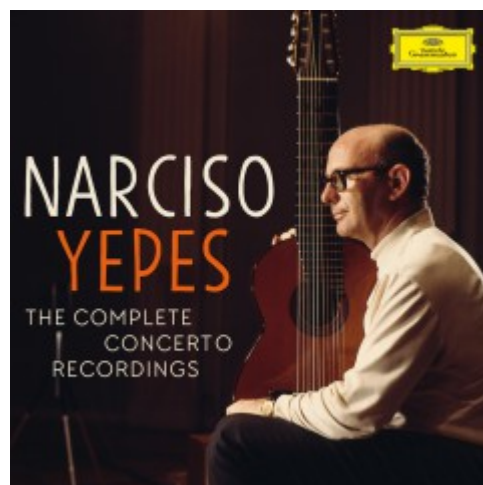
Dans cette confrontation permanente qui conçoit désormais l'orchestre tel un foyer ardent, où les forces en présence sont toutes identifiées et toutes canalisées, Savall fait s'écouler le brasier prométhéen primordial d'un Beethoven à jamais inventeur et révolutionnaire. L'acuité active du chef porte et rend palpable l'ampleur d'une partition épique et profonde, dont l'esthétique et le jeu incessant des rythmes et des tempi alimentent la grande forge orchestrale qui mènera Ludwig jusqu'au sommet de la IX^e (souffle du ***Finale***, véritable déclaration fière et conquérante pour le futur, emporté dans une ivresse sonore d'essence chorégraphique qui rapproche Beethoven, de ses frères viennois, Haydn et Mozart). En presque 43 mn, Beethoven synthétise ainsi dans son ***Eroica***, la portée universelle de sa conception du temps et de l'espace, désormais orientée vers l'avenir. Ici, un chef visionnaire, d'une miraculeuse énergie lumineuse est au service du plus grand symphoniste de tous les temps. Le plus inventif. A posséder et écouter de toute urgence. La lecture de ***Coriolan*** (1805) opus 62 qui suit l'*Eroica*, affirme de façon plus radicale encore cette vertu de la caractérisation aérée, palpitante et mordante où la caractérisation presque incisive de chaque timbre revivifie l'idée d'un volcan symphonique d'une audace inédite. Cela avance comme la coulée incandescente d'un métal en fusion, crépitements et fusion fûmante à la clé. Qui a dit que Savall, inspiré par Beethoven, était ce grand sorcier magicien ? L'approche, plus de 20 ans après sa réalisation, est aussi captivante que la conception d'un Harnoncourt (beethovénien forcené, récemment assidu

jusqu'aux portes de la mort : [Symphonies 4 et 5 par le Concentus Musicus Wien, publiées au moment de son décès en mars 2016](#)). En une même bouillonnante curiosité, généreuse et très argumentée, Savall nous offre les mêmes frissons. C'est dire.

CD, événement. Réédition. Beethoven : Eroica opus 55 Symphonie n°3. Le Concert des nations. Jordi Savall (1 cd Alia Vox AVSA9916, Cardona, Catalogne, janvier 1994). CLIC de CLASSIQUENEWS de mars 2016.

CD, coffret Narciso Yepes : The complete Concertos recordings (5 cd Deutsche Grammophon)

CD, coffret Narciso Yepes : The complete COncertos recordings (5 cd Deutsche Grammophon). Décédé en mai 1997, le guitariste espagnol (né à Lorca en novembre 1927) Narciso Yepes, incarne l'âge d'or de la guitare classique que Deutsche Grammophon a accompagné pendant plus de 20 années, en particulier de 1969 à 1979, soit une décennie parmi ses meilleures années comme interprète. Quadra puis quinqu, Yepes, ancien élève musicien au Conservatoire de Valence et d'origine plutôt modeste, se révèle subtile concertiste, soucieux de mettre en lumière une technicité souple et



éloquent que son jeu précis, rond, chaleureux enrichit, en particulier dans plusieurs Concertos créés pour lui, et des transcriptions d'après Vivaldi (initialement pour luth), Granados, Falla, Albéniz (initialement pour piano)... entre autres. Le film *Jeux interdits* (René Clément, 1952, Narcisso Yepes a alors 25 ans et incarne la nouvelle génération d'interprète) le propulse internationalement, en particulier grâce à la pièce de Fernando Sor, à peine remanié. La musique angélique irradiante lumineuse exprime la tendresse d'une enfance sacrifiée sur l'autel de la guerre et de la barbarie humaine, enfance de la très jeune orpheline Paulette (5 ans) dont les parents ont été mitraillés dans un convoi sur une route de la France de l'Exode de 1940... L'énergie palpitante du jeu de Yepes traduit magnifiquement la poésie pure, pleine d'espérance comme de blessures que le film de René Clément communique. Hélas pas de *Jeux Interdits* dans le coffret mais le Concerto de Rodrigo saura tout autant traduire et transmettre le feu pudique d'un Yepes souverain en son style.

Guitare concertante chez Deutsche Grammophon : 1969-1979

Narcisso Yepes, la probité de l'art



Celui qui inaugura sa carrière officielle sous la direction du chef Ataulfo Argenta (l'élève de Karl Schuricht et qui créa l'orchestre de chambre de Madrid en 1949), dans le fameux Concerto d'Aranjuez de Joaquín Rodrigo, – ample concerto néobaroque et résolument méditatif et chambriste si proche du tempérament naturel de Yepes (pièce présente ici dans deux enregistrements, celui inaugural de mai 1969 puis celui plus tardif qui clôt le cycle, réalisé à Londres en avril 1979), s'affirma surtout pour la grande technicité avec laquelle il s'était rendu maître de sa guitare à 10 cordes. Un instrument que Maurice Ohana a mis en scène dans le fameux Concerto (*Tres graficos / Trois graphiques* pour guitare et orchestre-) composé spécialement pour le guitariste et ici enregistré avec

le LSO et Rafael Frübeck de Burgos en janvier 1975).



Le coffret édité par Deutsche Grammophon réunit en 5 cd l'intégralité de ses enregistrements de concertos effectués entre 1969 et 1979. Outre le Rodrigo de 1969, distinguons surtout les Concertos de Giuliani (1977), Bacarisse/Halffter (1972), Ruiz-Pipo (1975), Villa-Lobos et

Castel Nuoco-Tedesco (1976), auxquels le Concerto d'Aranjuez de Rodrigo (enregistré deux fois, à 10 années d'intervalle) apporte un complément plus méditatif et atemporel. Tout l'art de Narcisso Yepes est là, concentré dans ce condensé de musique baroque, néo baroque, et contemporaine : concentration mesurée, et sonorité limpide, aux côtés d'une digitalité précise voire arachnéenne. Et toujours sur chacune des pochettes de cette collection choisie, le visage concentré, simple d'un homme mûr quasi chauve, dont les yeux en forme de sourire se cachent derrière de grosses lunettes... Yepes c'est la probité de l'art, qui n'a besoin ni du masque séducteur de la jeunesse, ni d'un effet marketing décalé pour affirmer sa souveraine musicalité. Modestie et mise sans prétention d'un immense interprète. Coffret événement.

CD, coffret Narcisso Yepes : The complete Concertos recordings (5 cd Deutsche Grammophon). CLIC de CLASSIQUENEWS de mars 2016.

LIRE aussi la présentation du coffret Narcisso Yepes sur [le site du Club Deutsche Grammophon](#) :

CD. Mickael Viegas, guitare. COMPLETE GUITAR WORKS of HEITOR VILLA-LOBOS (2 cd Paraty, 2015)

CD. COMPLETE GUITAR WORKS of HEITOR VILLA-LOBOS (2 cd  Paraty, 2015). Voilà l'intégrale pour guitare de Heitor Villa-Lobos, soit 25 pièces magistrales qui contiennent tout le raffinement chorégraphique du Brésil moderne ; une suavité immédiatement gorgée de soleil, une apparente insouciance bienheureuse, une vitalité subtilement articulée, chaloupée par la guitare aux canevas rythmiques souvent stupéfiants de Mickael Viegas (Chôros n°1, en ouverture du cd1). **GESTE EXPERIMENTAL POUR INTEGRALE HISTORIQUE.** L'approche se double d'un projet esthétique personnel, celui ambitieux de restituer toute la parure harmonique d'origine dont a pu s'enticher le compositeur mais que son écriture pour l'instrument a malheureusement réduit, épuré « tragiquement » en raison des limites techniques de la guitare seule ou de l'instrumentiste d'alors : pour palier telle limitation et pourtant jouer toutes les notes, l'enregistrement ose ici superposer parfois, quand cela est exigé, plusieurs parties de la même guitare et de façon cohérente puisqu'il s'agit de la même main : collage habile, plutôt superposition heureuse dont la polyphonie labyrinthique, et vertigineuse (effet de locomotive de l'Etude 4, annonçant la frénésie de la dernière Etude 12) impressionne par sa sauvagerie pourtant millimétrée ; le travail de l'ingénieur pour un montage aussi périlleux a dû être aussi difficile et délicat que le jeu premier saisi sur le vif du guitariste... ; virtuose et flexible, d'une grâce parfois allusive, – proche de la harpe, la guitare de Mickael Viegas honore son défi (Etude n°2) dont les cascades de notes enchaînées avec une prodigalité très précise, produisent cette

saturation harmonique par résonance d'une intensité saisissante. C'est même comme si une guitare dédoublée jouait simultanément comme à é voix égales (Etude n°5) : l'assemblage des couches relève de l'expérimentation sonore d'une évidente richesse artistique ; pour l'auditeur, c'est un bénéfice étrangement spatialisé aux performances pourtant inédites; on comprend qu'ici, la liberté recreative de l'interprète, soucieux du format et de l'équilibre global joue comme un alchimiste, un orfèvre des réglages ; le guitariste rend ainsi un hommage à Villa-Lobos, plus qu'il ne joue ses partitions ; car il a fallu parfois réorchestrer, ou même adapter des transpositions que Villa-Lobos a validées, celle de son élève et disciple, José Brandão, qui transposa beaucoup de pièces de son maître pour piano : il en découle une fureur souvent électrique mais associée comme nous l'avons dit à un sens de la chorégraphie inouïe (ivresse pleine de panache de l'Etude n°7). L'Etude la plus longue (n°11) séduit moins par ses accents ténébreux, que sa carrure rythmique étonnante et ses suspensions plus mystérieux, instants de respiration d'une prodigieuse profondeur. Le geste du guitariste s'y affirme avec une grâce peu commune.

Inspiré par Villa-Lobos, le guitariste Mickael Viergas nous offre une intégrale qui fait date

GUITARE EXPERIMENTALE

Très inspiré par tant de matière primitive, d'une énergie à peine contenue, lave dont il entretient comme le feu sacré, le guitariste très convaincant, et doué d'une intelligence imaginative exceptionnelle, ose aussi compléter des partitions récemment retrouvées mais fragmentaires comme la Valsa Concerto n°2 (inhumée à la Bibliothèque de Sao Paolo) et dont Mickael Viegas restitue à sa manière tout la dernière séquence que Villa-Lobos avait amorcée. La faculté du guitariste à insuffler l'esprit du génie musical, à l'entretenir comme d'une flamme ténue, à en produire tout un cycle ardent de

mélodies fugaces reste impressionnant. La fulgurance rejoint ici la subtilité.



Même terrible enchantement dans le cd 2, véritable miracle de gestion musicale, en particulier dans l'édifice des 5 Préludes dont le premier, véritable sommet de toute la littérature pour guitare, affirme le puissant tempérament poétique de l'interprète qui en restitue donc à deux guitares assemblées, – grâce à l'ingénierie de l'enregistrement et l'audace des collages que nous avons évoqués, toute la nouvelle polyphonie jaillissante. Un écoulement qui semble improvisé mais tellement naturel, d'une constante et prodigieuse rêverie. Chapeau bas. Le programme est éblouissant et la modalité de sa réalisation, d'une audace revivifiante. CLIC de CLASSIQUENEWS de mars 2016.

CD, compte rendu critique. CLIC de CLASSIQUENEWS de mars 2016.
Heitor Villa-Lobos : complete guitar works. Intégrale des oeuvres pour guitare. Mickael Viegas, guitare (2 cd Paraty 125139). Enregistré en mars 2015 au Portugal.



CD, compte rendu critique. Bel Canto amore mio : ouvertures d'opéras. Orchestre national d'Île-de-France. Enrique Mazzola, direction

CD, compte rendu critique. *Bel Canto amore mio* : ouvertures d'opéras. Orchestre national d'Île-de-France. Enrique Mazzola, direction.

Enregistrement réalisé en 2015. **BRUTAUX, REPETITIFS : TROP DE FORTE TUENT LE BEL CANTO...**

Avouons qu'à part de trop rares accents justes, ce nouveau disque qui devait sonner comme une formidable carte de visite,

soulignant les qualités du premier orchestre francilien subventionné, est une déception. Le bel canto symphonique paraît ici bien trop contrasté, brutalisé, dénaturé... voire *instrumentalisé*. Le premier Bellini d'ouverture (I Capuleti) sonne encore grosse caisse, le collectif jouant réellement trop fort, la puissance à tout craind sacrifiant la finesse d'articulation. D'ailleurs dommage qu'en studio où tous les équilibres sont possibles, hors des contraintes du concert, même le Donizetti qui suit (subtile mélodie énoncée au violoncelle de Don Pasquale), retrouve des tutti finaux pétaradants plus mécaniques qu'habités et gradués. Mais, la facétie, le jeu, un clinquant instrumental savent sauver l'affiche et les apparences. Pour autant la promesse annoncée



dans une ouverture qui doit tenir en haleine le spectateur exige des qualités, des nuances, habiles, suggestives, des vertiges inédits qui appellent la suite. Défis relevés de façon plus passionnante dans Roberto Devereux, dans sa première partie – avant le premier tutti, décidément trop « grosse caisse ». Problème d'esthétique sonore imputable au chef. Il faut infiniment de subtilité comme de légèreté palpitante pour réussir le style belcantiste à l'orchestre ; très rossinienne par son abattage expressif, sa distribution instrumentale aussi, Devereux étonne, sait même captiver par la fluidité électrique des cordes.

OUVERTURES en déconfiture

DECEPTION FRANCILIENNE. Chef principal de l'Orchestre francilien depuis 2012, l'espagnol **Enrique Mazzola** apporte une fièvre pétillante à défaut d'une vraie profondeur, comme d'une sincérité nuancée, car sous sa battue heurtée, trop manichéenne finalement, toujours ce clinquant qui frappe, dans le nerf et l'action, dans le théâtre et l'outrance. Pour autant, les opéras de Bellini, Donizetti ne sont pas ceux de Verdi, ou des véristes. Il s'agit d'énoncer, d'exprimer l'ineffable avec cette distinction et ce legato souverainement suggestif qui caractérisent tant la ligne de chant. On ne retrouve pas ici ces qualités à l'orchestre : assumé trop fort, dans la démonstration, le geste manque singulièrement de finesse, de subtilité, de trouble, d'inquiétude et de mystère ; tout est déjà donné, dans l'artifice dès l'ouverture (manque singulier d'imagination dans Ugo de Donizetti)... Le côté grand opéra, pompier, là encore et une manière de Rossini mécanisé dans Margherita d'Anjou de Meyerbeer où se distingue à 2'15, un piano (le seul véritable à sa juste place !!!??) des cordes, signes d'une nuance enfin maîtrisée,... dans un bain de forte, fortissimos, répétés sans vraie subtilité.

Le seul Mercadante (Emma d'Antiocha), et son hautbois affligé (sur fond de clarinettes graves, en compassion), puis les doubles trompettes d'une infinie tendresse se révèlent d'une puissante originalité : la découverte de l'album et la pièce la plus longue après Ugo. Sa seconde partie où dialoguent la banda hors scène et l'orchestre (harmonie et fanfare) impose une sorte de hargne à l'orchestre qui s'entête, une fièvre qui rassemble les musiciens en une transe collective où l'on recherche en vain, l'éloquence comme la finesse bel cantiste. Encore un disque dont la conception confirmera que les Belcantistes étaient piètres orchestrateurs (Bellini, Donizetti). Et pourtant mais oui, il existe des couleurs, des climats, des teintes ténues qui ne demandent chez Bellini qu'à diffuser leur parfums envoûtants...

Après ses successeurs : comment sonnent les deux Rossini, préservés pour la fin ? **Tancredi**, seria d'une ivresse nostalgique toujours digne : les options du chef étonnent, ne serait ce que dans le premier tutti qui claque comme un pétard mouillé (grelots secs à l'envi, référence au Sérail mozartien, pour faire couleurs orientales ? mais au risque de dénaturer le sujet par une surcharge parodique), percussions étonnantes à vrai dire (ajouts de couleurs déconcertantes), d'où jaillissent des cordes enjouées, frémissantes, dans une vision... un rien démonstrative et toujours outrageusement contrastée; aux tutti téléguidés, répétitifs comme une mécanique là encore grosse caisse...Quelle déception : imagination schématique, manque de finesse, vision caricaturale, le bel canto de Mazzola est globalement lourd, épais, étranger à la finesse suggestive du bel canto requis.

La coupe très fine du Barbier de Séville, resserrée (dans sa succession de mélodies géniales qui s'y succèdent sans répétitions), toujours portée sur l'intériorité permet à Mazzola d'éviter jusqu'à la fin des 3 premières minutes la lourdeur constatée auparavant : heureusement l'accord plus tendre des cordes et des bois et des tutti mieux nuancés,

réussissent la meilleure ouverture du programme (avec le Mercadante relevée). En bis, un choix de sections saisies au moment des répétitions, un bonus complémentaire qui voudrait nous convaincre qu'ici se jouent des enjeux passionnants et une manière de vivre la musique, autrement... le chef en français s'exprime sur la frontière ténu entre esprit comique et tragique, sur les forte chez Rossini, etc ... sans réellement surprendre ni convaincre. Derniers mots : « c'était merveilleux » dit l'ingénieure du son ou la productrice ? On aurait aimé partager tel jugement. Même si les qualités de l'orchestre se révèlent de façon trop fugace dans certaines séquences, le geste globalement schématique et pesant du chef, rend opaque et mécanique sa perception du bel canto orchestral. Une pâte trop fouettée qui manque d'esprit et de saveurs, de finesse comme de raffinement. Ecoutez ce qu'est capable un chef trop absent à notre goût, maître orfèvre de ce répertoire, **Marco Guidarini** : fin mozartien, exquis donizettien et tout autant Debussyste de rêve, ses Bellini, Donizetti, Rossini, sont d'un chambrisme autrement incandescent : il a d'ailleurs créé un Concours de chant de Bel canto en hommage à Bellini... un rv devenu incontournable en France : le nouveau berceau du goût. Pour L'Orchestre national d'Île de France, c'est dommage. Ce nouveau disque en manque cruellement.

CD, compte rendu critique. Bel Canto amore mio : ouvertures d'opéras. Orchestre national d'Île-de-France. Enrique Mazzola, direction. Durée : 57mn. Enregistrement réalisé en 2015. 1 cd NoMadMusic

Symphonie n°5 de Sibelius



France Musique. Sibelius : Symphonie n°5. Dimanche 13 mars 2016, 14h. La Tribune des critiques de disques. 2015 a marqué le centenaire de Sibelius. Quelle version enregistrée reste la plus convaincante ?

Symphonie n°5 en mi bémol majeur opus 82 (1915). Créée dans sa version originale (cinq

mouvements), le 8 décembre 1915, jour anniversaire des 50 ans du compositeur, la Cinquième Symphonie est rapidement remaniée, sans que Sibelius trouve une forme pleinement satisfaisante. Finalement, il jugera le manuscrit définitif lors de sa publication en 1919 (en trois mouvements). Contemporaine de la Révolution russe et donc de l'indépendance de la Finlande, la partition souscrit à un lyrisme lumineux, rompant avec les deux Symphonies précédentes (n°3 et n°4, déconcertantes et foncièrement personnelles).

Dès le premier mouvement (Tempo molto moderato) se confirme l'état d'ivresse et de lyrisme conquérant du héros victorieux, affirmant un équilibre d'autant plus significatif que la Symphonie n°4 semblait l'exclure. L'andante mosso, quasi allegretto brosse les détails d'un paysage arcadien où se love l'émerveillement du compositeur sur le motif naturel. (l'exaltation et le sentiment d'ivresse printanière demeurent les caractères principaux de la Symphonie). Le Finale (Allegro molto) est le plus irrésistible des trois volets de ce tryptique triomphal: les bois mis en avant chantent la beauté hypnotique de la nature et les dernières proclamations des tutti finaux, énoncés, détachés comme suspendus (6 au total), expriment une dernière nostalgie avant la conclusion. Une fin vécue en pleine conscience, qui résonne comme une délivrance et un espoir; vivifié par l'énoncé assumé, réalisé d'une aube régénératrice. Celle ci clairement exprimée par la voilure des cors célestes, le scintillement des cordes, la jubilation / épiphanie des bois (dont surtout les hautbois associés souvent

aux flûtes) annonce les climats tout aussi suspendues de la 7ème ultime offrande sibélienne. La parenté des deux opus est à approfondir (mise en avant dans l'intégrale Rattle d'ailleurs). Proche de la 7ème, la 5ème offre un art de la transition entre les séquences d'une efficacité semblable. L'opus 82 participe à la conception de la Symphonie fusionnée en un seul mouvement.

Dimanche 13 mars 2016, 14h

Symphonie n°5 de Jean Sibelius. La tribune des critiques de disques

**CD, compte rendu critique.
Scriabine par Ludmilla
Berinskaya / Berlinskaia,
piano (1 cd Melodia /
festival La clé des portes
2015)**

CD, compte rendu critique.
Scriabine par Ludmilla
Berinskaya / Berlinskaia, piano
(1 cd Melodia / festival La clé
des portes 2015). Enregistré à
Moscou en mai et juin 2015, ce
sommptueux récital Scriabine –
qui participait au centenaire du
compositeur pianiste (en 2015),
affirme le jeu étincelant,
intérieur d'une ardente



interprète, soucieuse de mesure et de justesse poétique :
Ludmilla Berlinskaya. Le geste est d'une sobriété
bienheureuse, laisse totalement la clarté et la transparence
sonore articuler le discours : ni rubato négocié/outré, ni
posture démonstrative sur le plan technique, mais un jeu tout
en exquis nuances qui témoigne avant tout d'une relation
exceptionnellement investie entre l'interprète et le
compositeur choisi, médité, élu, estimé. Pour « rétablir »
(exprimer / questionner) la notion même du rubato de
Scriabine, pianiste si envoûtant et insaisissable, Ludmilla
Berlinskaya propose sa propre intuition qui absolument
naturelle, suit la respiration du corps : une notion clé de
son approche, d'une évidence convaincante.

Ludmila Berlinskaya cisèle un Scriabine habité, personnel

La lecture des pièces observe un ordre chronologique et offre
une vision saisissante de la maturation progressive et de
l'évolution de Scriabine, du début à la fin. Les premiers
« pas », sont dans la sphère poétique de Chopin (Préludes opus
11), puis la Sonate n°4 affirme en 1903, dans sa tonalité
décisive de fa dièse majeur, ce basculement dans la pensée du
Scriabine mûr, approfondissement déjà visionnaire qui jette un
point ininterrompu avec les explorations somptueuses à venir.

Comme un parcours intérieur jalonné de visions, chacune est l'expression d'une conscience de plus en plus mystique, Scriabine y intègre déjà sa couleur « étoile bleue », sublime emblème dont fait sienne Ludmilla Berlinskaya. Taillés comme des gemmes aux scintillements particuliers, brefs et denses comme des éclats fugaces mais acérés, chaque partition traduit l'hypersensibilité connectée au cosmos d'un Scriabine poète, prophète, une âme déjà branchée sur l'autre monde et les dimensions parallèles.

Dans cette quête de sens et de correspondances, même la plus terrible Messe noire (Sonate n°9) profite de ce scintillement interne qui évoque une activité permanente et inquiète, comme une mécanique tour à tour dérégulée mais minutieusement orientée et active. La force et l'attraction du mal...

Dans « Vers la flamme » (opus 72), sorte de tremplin vers l'extase immatérielle, Scriabine exprime la présence et la conscience de l'irréel, l'irruption incarnée d'une tout autre matérialité / temporalité ; en cela, il annonce ce que Feldman prolongera vers cette suspension qui s'impose dans ses résonances flottantes et en équilibre à l'écoute de l'auditeur. La pianiste, idéale interprète, conçoit le poème ultime comme une porte qui s'ouvre vers l'inconnu : tout un monde inédit, prometteur se profile alors, en particulier dans la dernière lueur finale, frêle pulsion vitale qui est portée jusqu'à incandescence et se consume jusqu'à l'évanouissement ; l'absence, la désintégration sont les grands accomplissements des subimes magiciens. La magie dont fait preuve Scriabine dans ce poème qui fusionne musique, chaleur, lumière, et l'on dira aussi énergie, réalise comme l'opération d'un alchimiste : toute la matière semble s'aspirer pour disparaître totalement vers un point ineffable hors du temps, hors de tout lieu. Comme deux échos à l'interrogation créatrice de Scriabine, Ludmilla Berlinskaya joue aussi Deux Préludes de Pasternak, et les Quatre de Julian Scriabin, mort en 1919 à 11 ans et qui juste avant de mourir laisse une écriture elle aussi d'une maturité impressionnante. La fluidité intérieure, l'éclat nourri de subtilité comme de

finesse allusive dans le jeu de la pianiste russe portent tout le programme : le chant et les visions de Scriabine s'y révèlent avec une rare intelligence.



CD, compte rendu critique. Alexandre Scriabine (1872-1915) : 10 Préludes op. 11. Sonate n°4 en fa dièse majeur, op. 30. Poème op. 32 n°1 ; Trois pièces op. 45 ; Sonate n°9, op. 68 ; Poème « Vers la flamme », op. 72. Julian Scriabine (1908-1919) : 4 Préludes. Boris Pasternak (1890-1960) : 2 Préludes. Ludmila Berlinskaya, piano. 1 cd Melodia. Enregistré en mai-juin 2015 à Moscou. Durée : 57mn.