CD, compte rendu critique. Valer Sabadus : Caldara (1 cd Sony classical, 2015)



CD, compte rendu critique. Valer Sabadus : Caldara (1 cd Sony classical, 2015). Et de deux : après son précédent album édité par Sony classical également (dédié à Gluck), Valer Sabadus surprend et convainc en soulignant le génie d'un compositeur oublié : Antonio Caldara, né vénitien (circa 1670), chanteur à Saint-Marc où il est élève de Legrenzi, devient compositeur d'oratorios et d'opéras, en particulier à la fin de sa vie, à la Cour de Vienne comme vice-kapellmeister, fonction très honorifique et particulièrement convoitée (obtenue finalement en 1717 quand Fux succède à Ziani au poste de Kapellmeister) ; jusqu'en 1736 (quand il meurt le 28 décembre précisément), Caldara incarne le style impérial viennois, son raffinement et sa séduction virtuose très italienne. **Lyre caldarienne…** Le récital met en lumière l'art lyrique, celui très raffiné du quinquagénaire, qui avant sa nomination à la Cour impériale de Vienne, a travaillé pour les Cours prestigieuses d'Europe : duc de Mantoue (Charles Ferdinand de Gonzague, 1699-1707), patriciens de Rome (Ottoboni, Ruspoli… c'est à Rome en 1711 qu'il épouse la contralto Caterina Petrolli)), sans omettre l'archiduc Charles de Habsbourg, frère de l'Empereur Joseph Ier…

Instruments solistes. Trait marquant, le récital offre une place privilégiée aux instruments solistes, en liaison avec la manière de Caldara, très sensible aux instruments au format

proche de la voix (luths, seul ou à deux), et surtout, instrument vedette ici, le psaltérion très présent dans les deux airs les plus longs extraits de Sedecia et de Isaia, sans omettre le dernier air de David Umiliato, 1731 (« Ti daro laude, o Dio », dernière plage 16) où s'exprime et croît une sagesse politique nouvelle qui annonce les opéras des Lumières. Le psaltérion y évoque évidemment la harpe de David, chantre royal, ici en plaine action de grâce. L'orchestre de la Cour impériale intègre alors des solistes renommés pour le luth, le psaltérion (cithare sur table)-, mais aussi le violoncelle, comme en témoigne l'énergique et subtile Concerto da camera… Caldara à Vienne assure aussi l'éducation musicale des membres de la famille impériale. L'ensemble sus instruments ancien Nuovo Aspetto fait preuve d'une égale subtilité dans l'expressivité et l'intonation des séquences instrumentales, assurant de fait une bonne part de la réussite de l'album.

Concernant la tenue vocale du contre ténor Valer Sabadus, l'audace assumée dans le choix délicat des airs sélectionnés, finement mis en parallèle avec la personnalité des instruments solistes confirme le tempérament du chanteur :

Se distingue en particulier, l'étonnante plasticité de la voix appelée à exprimer et à transfigurer les longs airs de déploration des âmes blessées (cf. aria: « Ahi! Come quella un tempo città », extrait de Sedecia, 1732) de plus de 8 m, où les arabesques vocales introspectives en dialogue avec le psaltérion, exacerbent et transcendent la lamentation de Jérémie à propos de la destruction de Jérusalem.

Avec deux luths,rétablissant une balance d'époque proche de l'intime, l'air « Ah se toccasse a me », (plage 7, extrait d'Il Giuoco del quadriglio, 1734) :impose l'âpreté du timbre, aux résonances dans l'aigu qui expriment l'hypersensibilité d'une âme saisie elle aussi ; en l'occurrence, celle d'une joueuse de carte, qui espère voir le roi. Une œuvre purement circonstancielle qui cependant gagne une sensibilité

d’écriture remarquablement poétique malgré son sujet imposé.

Le programme rappelle ainsi la très grande finesse instrumentale d’un Caldara qui annonce par son sens de la caractérisation intérieure de chaque situation et la sobriété dramatique du chant, le grand Haendel (pour lequel la source italienne, romaine et vénitienne détermine définitivement la vocation opératique) : ainsi le prélude et air extraits de Tirsi e Nigella de 1726 (avec flûte et chalumeau) : l’air port la plainte digne et pudique, d’un caractère pastoral, de la nymphe Nigella enivrée, langoureuse où le doux gazouillis des bois se mêle à la voix de la jeune femme vivant au bord de l’onde et qui exprime dans un style purement galant, la tristesse d’être écartée (plages 8 et 9).

Le second air ambitieux (ici sur un livret de Zeno, le réformateur de l’opéra au début du XVIIIè), est une vraie scène dramatique où règne également le psaltérion (miroir lumineux voire solaire mais purement instrumental du cœur humain) : « Reggimi, o tu, che sola » ; c’est une autre première mondiale, extrait de l’oratorio Le Profezie evangeliche di Isaia, 1723) : chant proche du texte, mordante articulation, aigus chaleureux, voire savoureux impose toujours la justesse d’un interprète très séduisant par l’unicité de son timbre, par l’originalité de son répertoire, par la combinaison voix, instruments obligés finement développée dans un récital qui dédié au compositeur vénitien Caldara, génie entre les deux siècles, XVIIè et XVIIIè, est très réussi.

CD, compte rendu critique. Valer Sabadus : Caldara (1 cd Sony classical, 2015).

Enregistrement réalisé en juillet 2015 à Cologne.

CD. Compte rendu critique. Handel / Haendel : Partenope, 1730. Karina Gauvin, Philippe Jaroussky, Teresa Iervolino… Il Pomo d'Oro. Riccardo Minasi, direction.

CD. Compte rendu critique. Handel / Haendel : Partenope, 1730. Karina Gauvin, Philippe Jaroussky, Teresa Iervolino… Il Pomo d'Oro. Riccardo Minasi, direction (3 cd Erato). Après une première période au King's Theatre, assez chaotique (1719-1728), conclu par le départ de la troupe de chanteurs italiens pourtant stupéfiante (dont le castrat vedette Senesino, et les prime donne Francesca Cuzzoni et Faustina Bordoni), tous retournant à Venise pour ne jamais plus remettre les pieds à Londres, Haendel réussit un tour de force en convaincant les nobles anglais, soutiens de l'entreprise lyrique (Royal Academy of Music) de le reconduire pour 5 années, à partir de janvier 1729 afin de lui offrir un confort de travail et le moyen de construire dans la durée, une vraie programmation d'opéra italien à Londres : après avoir en vain sensibilisé Farinelli pour participer à sa nouvelle équipe, Haendel regroupe de nouvelles personnalités chantantes, vrais tempéraments autant chanteurs qu'acteurs, mais de nouveaux solistes : Francesca Bertolli, contralto (Armindo), la soprano Anna Maria Strada del Po (Partenope), Antonio Bernacchi (castrat : Arsace), Antonio Margherita Merighi (Rosmira)… Ainsi naît le chef d'oeuvre mésestimé aujourd'hui, *Partenope*, créé le 24 février 1730 au King's Theatre. L'enjeu est de taille pour le compositeur qui vient d'essuyer un premier revers avec son premier ouvrage composé pour la nouvelle équipe *Lotario* (créé en décembre 1729 et vite mis au placard

au regard de son peu de succès).
L'enregistrement dirigé par Riccardo Minasi, directeur musical si séduisant de l'excellent ensemble **Il Pomo d'Oro** (un titre : *la Pomme d'or*, en référence au chef d'oeuvre absolu signé par Cesti pour la Cour d'Innsbruck au XVIIè) a le mérite d'exprimer ce nouveau feu bouillonnant d'un Haendel quinquagénaire, plein d'entrain, dont l'objectif est au début d'un nouveau cycle musical où il peut enfin travailler en sécurité comme salarié de la Royal Academy, la reconquête d'une forte audience amatrice d'opéra seria.

Partenope malgré son titre qui fait référence à la fondation de la ville de Naples a très peu à voir avec la Fable mythologique propres aux aventures d'Ulysse de retour à Ithaque (l'une des sirènes qui souhaitait le charmer, se jette dans la mer et échoue sur le rivage de la futur Naples donnant son nom à la fière cité) : ici, le librettiste, membre de l'Arcadia romaine, académie poétique : Silvio Stampiglia dans le sillon des poètes pessimistes et satiriques tel le Vénitien Busenello (esprit libertin volontiers cynique et sensuel), transpose l'intrigue napolitaine dans un théâtre sentimental, véritable marivaudage avant l'heure où la reine Partenope est le centre des attentions de trois soupirants : Arsace, prince de Corinthe et favori en titre ; Armindo, prince de Rhodes, trop timide pour titiller la curiosité de la Souveraine bien qu'elle ne soit pas insensible à son charme tendrement viril ; enfin, Emilio (seul ténor), prince de Cumes qui est finalement humilié en étant défait lors d'une bataille expéditive. L'arrivée de Rosmira, ancienne maîtresse d'Arsace, devenu ici jeune arménien Eurimène, bouscoule les positions de cet échiquier amoureux : à son contact (entre haine vengeresse et regain amoureux), Arsace se rend compte qu'il est toujours épris de Rosmira ; les deux finiront par s'avouer leur indéfectible lien et Partenope convolera finalement avec le jeune Armindo.
Haendel regorge d'inventive inspiration pour exprimer surtout les vertiges émotionnels nés du choc entre le favori en titre

(Arsace) et la passion contradictoire à son égard de son ex : Rosmira, passionnant personnage, cœur racinien à l'opéra dont chaque air, comme c'est le cas d'Arsace, accumule en les nuançant, chaque jalon sentimental à travers les 3 actes d'un drame surtout psychologique. La partition du dernier acte est la plus emblématique de cette vision intimiste des passions humaines, où s'affirme le génie de Haendel apte à concilier drame et tourments intérieurs.
Le cast réunit ici est exemplaire, d'autant que la caractérisation subtile défendue par l'ensemble de **Riccardo Minasi** apporte un raffinement élégantissime qui s'inscrit dans le sillon d'un William Christie, pilier de l'interprétation haendélienne : c'est dire le style et la tenue ainsi défendus. Aucun des airs, aucun des épisodes ne faiblit et chaque séquence, prise comme unité singulière, est spécifiquement conçue comme le reflet précis d'un nouveau sentiment, surgissant à un moment clé de la situation concernée.
L'enchaînement des premières séquences de **l'acte III** révèle ce travail superlatif réalisé par les interprètes, chanteurs et instrumentistes :
Véritable défi et sommet de contrastes où elle s'adresse à ses deux soupirants chacun suscitant un sentiment précisément contraire : tendresse pour Armindo ; nouvelle haine pour Arsace : l'air « *Spera e godi, oh mio tesoro* » (cd3, plage7) impose l'excellente Partenope de **Karina Gauvin**, aux vertiges passionnels contrastés, dont la flexibilité à passer d'un sentiment l'autre, d'autant plus qu'elle respecte l'articulation projetée du texte, confirme son éloquente incarnation d'une souveraine toujours fière et digne, vraie arbitre de la situation sentimentale.
Dans son air héroïque et de sagesse, « *la speme ti consoli* » (plage9), le (seul) ténor du plateau, **John Mark Ainsley** confirme une belle endurance vocale, combinant élégance et espérance.

Il Pomo d'oro restitue la passion palpitante du Haendel le mieux conquérant à Londres d'une nouvelle audience pour

Feu haendélien des années 1730



Parfaitement employé au regard de son caractère et de son format vocal, le contre ténor **Philippe Jaroussky** compose un Arsace totalement convaincant dont chaque air nuance le tempérament épris d'un amant officiel (favori de Partenope) rattrapé par son premier amour (pour Rosmira) ; chacun des tableaux qui révèlent peu à peu sa lente implosion intérieure, éclaire l'inclination naturelle de son caractère pour la tendresse : langueur murmurée, douceur extatique idéale pour sa voix peu puissante qui tient la note dans le medium riche et onctueux pour « *Ch'io parta* » (plage11), climat de langueur et de renoncement d'une âme atteinte magnifiquement approfondie encore dans la suite des plages 16 et 17 (« *Ma quai note di mesti lamenti*«), c'est à dire le tableau du sommeil où éblouit la juste coloration instrumentale – flûte, théorbe, cordes : véritable palpitation introspective d'une grave sincérité, … notons l'exceptionnelle profondeur du geste du chef et de ses instrumentistes dans l'expression de cette mise en sommeil qui marque une pause sereine dans un tempête affective éreintante.

Lui donne la réplique, la non moins nuancée Rosmira de la mezzo italienne **Teresa Iervolino**, aux graves droits et affirmés qui toujours proche du texte exprime parfaitement l'agitation et les vertiges contradictoires d'une amoureuse en reconquête (plage 13 : superbe air « *Quel volto mi piace*«) qui malgré son ressentiment, n'espère qu'une chose, retrouver l'amour d'Arsace. Le violon solo agile et subtile y exprime précisément l'émoi et la panique émotionnelle d'une âme tiraillée entre vengeance et tendresse pour celui qui l'a quitté mais qu'elle aime toujours : la mezzo affirme contrôle

et de superbes couleurs : elle est parfaite dans le rôle travesti de Rosmira / Eurimène.
On reste moins convaincu par l'approche de la soprano **Emöke Barath**, certes dotée d'un joli timbre mais qui chantonne et papillonne sans consistance, sans vraiment comprendre le caractère de son personnage (douceur tendre d'Armindo, futur époux de Partenope).
Ses réserves mises à part, voilà donc ce Haendel palpitant, extatique, rêveur, exalté, passionné, vrai poète dramaturge dans un excellent coffret, défendu avec une passion raffinée par un collectif très attentif au feu haendélien, si typique au début des années 1730 à Londres. Aujourd'hui, les intégrales d'opéras sont rares : alors ne boudons pas notre plaisir. **CLIC de classiquenews de novembre 2015.**

CD. Compte rendu critique. Handel / Haendel : Partenope, 1730. Karina Gauvin, Philippe Jaroussky, Teresa Iervolino… Il Pomo d'Oro. Riccardo Minasi, direction (3 cd Erato). Enregistrement réalisé à Lonigo, Italie, en février 2015 – 3 **cd ERATO, 0825646090075 – CLIC de classiquenews de novembre 2015**

CD, compte rendu critique.

Mozart : The Weber sisters (Josepha, Aloysia et Constanze). Sabine Devielhe, soprano. Pygmalion. Raphaël Pichon, direction.

CD, compte rendu critique. Mozart : The Weber sisters (Josepha, Aloysia et Constanze). Sabine Devielhe, soprano. Pygmalion. Raphaël Pichon, direction. Mozart a le vent en poupe et inspire de superbes réalisations en ce mois de novembre 2015 ; aux côtés du récital investi, profond et humainement très juste de la soprano mûre (quinquagénaire) **Dorothea Röschmann** (**Mozart Arias, live Londres mai 2015, CLIC de CLASSIQUENEWS de novembre 2015**), voici l'offrande ciselée de sa jeune consoeur, la soprano coloratoure, à fort tempérament et d'une finesse de style rare, la plus en vue à l'heure actuelle des chanteuses françaises (avec Julie Fuchs) : **Sabine Devielhe**.

3 sœurs inspirantes pour 1 Mozart éperdu

Sabine Devielhe, sublime mozartienne



Après un programme somptueusement amoureux dédié à Rameau **(Le grand théâtre de l'Amour, déjà CLIC de CLASSIQUENEWS, novembre 2013)**, le 2è album ERATO de la jeune diva s'intéresse au chant mozartien, particulièrement aux trois sœurs Weber : Josepha, Aloysia et Constanze, cette dernière non sollicitée au début, mais qui finira … épouse de Wolfgang. C'est à Contanze que le compositeur pense continûment en écrivant son Enlèvement au sérail, réservant à l'héroïne qui porte son nom, plusieurs airs redoutables et stupéfiants de virtuosité vocale et finement expressive; le programme n'est pas un enchaînement d'airs vaguement reliés les uns aux autres, mais un cycle qui frappe par sa cohérence, conçu avec minutie pour faire sens : d'abord, la première rencontre avec les Weber à Mannheim puis le séjour parisien qui suit (printemps 1778) ; le choc éprouvé face à Aloysia : car pour Mozart c'est un coup de foudre irrésistible (malheureusement non partagé – ainsi le subtil et tranchant « Dans un bois solitaire… » exprime la flèche de Cupidon pénétrant le cœur adouci d'un jeune homme terrassé) ; puis ce sont quatre airs parmi ceux écrits pour Aloysia entre 1778 et 1783, de ce fait parfaitement emblématiques de l'esthétique néoclassique et préromantique dont Mozart a le secret : « Alcandro, lo confesse », « Popoli di Tessaglia » ; « Vorrei spiegarvi oh Dio » ; « Nehmt meinem Dank… », sans omettre ceux destiné à Josepha : « Schon lacet der horde Frühling… » et le 2è air de la Reine de la nuit ; le point d'orgue reste l'air écrit pour Constanze, « Et incarnatus est » pour la sublime Messe en Ut mineur (1783), soit un an après leur mariage.

On ne sait au juste quel air ou quel épisode parmi la collection de séquences purement instrumentales (tels Les Petits Riens) relever et distinguer, tant c'est la complicité amoureuse qui se déploie ici, partagée et portée par le chef Raphaël Pichon et la soprano Sabine Devielhe, époux à la ville, et sur scène, duo d'une constante flamme engagée, entre tendresse et abandon sensuel, d'un format idéalement calibré pour le si suave et voluptueux Mozart.

La virtuosité du chant (les contre-sol de Popoli di Tessaglia entre autres), l'abattage comme la souplesse articulée, le style élégantissime et d'une subtilité émotionnelle toujours juste et sobre affirment l'art de la Devielhe : une cantatrice qui sait accorder profondeur, sincérité, technicité. Même sa Reine de la nuit ne manque pas de rage expressive.

L'ensemble Pygmalion quant à lui, saisit lui aussi, sous la conduite de son chef créateur, par sa vitalité millimétrée, des dynamiques proches de la parole, une capacité à exprimer l'ineffable tout en ciselant son association avec la voix. Les interprètes convainquent absolument par leur pertinence artistique, comme interprètes immensément doués, comme artistes cultivés capables de concevoir un programme très original, d'une irrésistible cohérence. Et c'est Mozart dont le cœur ardent, d'une atemporelle tendresse, qui sort gagnant de ce formidable programme totalement stimulant.

CD, compte rendu critique. Sabine Devieilhe, soprano. Mozart : The Weber Sisters. Les Petits Riens, Pantalon und Colombine, Airs de concert K. 294, 316, 383, 418 & 580, Die Zauberflöte, Thamos, Messe en ut mineur. Pygmalion. Raphaël Pichon, direction. 1 CD Erato 553024

CD, compte rendu critique. Dorothea Röschmann : Mozart Arias (1 cd Sony classical)



CD, compte rendu critique. Dorothea Röschmann : Mozart Arias (1 cd Sony classical). Le timbre mûr, éloquent, charnel et aussi très investi de la soprano allemande Dorothea Röschmann (née en Allemagne, à Flensbourg en juin 1967) nous touche infiniment : depuis sa coopération avec René Jacobs dans des réalisations qui demeurent éblouissantes (Alessandro Scarlatti: Il Primo Omicidio, entre autres – pilier de toute discographie pour les amoureux d'oratorios et d'opéras baroques du XVIIè), la chanteuse sait colorer, phraser, nuancer et surtout articuler le texte comme peu, avec une intelligence de la situation qui éclaire son sens de la prosodie. Un chant intérieur, souvent embrasé qui la conduit naturellement aux emplois lyriques évidemment mozartiens.

Cantatrice pour le lied (LIRE notre compte rendu du récent cd réalisé avec Mitsuko Ushida : liederkreis, Frauenliebe une leben de Schumann, live londonien de mai 2015, édité par Decca), elle est mozartienne accomplie, par la justesse sobre du timbre, une élégance intérieure qui préserve l'intelligibilité et aussi le naturel expressif, dévoilant l'architecture émotionnelle de chaque séquence, y compris pour des rôles dont elle n'a apparemment ni le caractère ni la tessiture ; or on y relève et mesure la même finesse d'élocution qui donne vie et sang, mais aussi chair aux incarnations ainsi formidablement réalisées. Diamantin, incarné, le timbre de Dorothea Röschmann s'affirme par sa

plasticité ardente et ciselée.

Ici Elettra d'Idomeneo peut surprendre (d'autant qu'elle chante l'autre rôle, positif-, du second seria mozartien, après Lucio Silla : celui d'Ilia). Même sublime caractérisation pour La Clémence de Titus, de dernier seria de Wolfgang (1791), où jaillit la noire mais compassionnelle Vitellia et son (ici 2ème) grand air bouleversant « non più di fiori : un air de renoncement qui laisse ahuri par la justesse lugubre du texte et sa mise en musique d'un tendresse inédite jusque là. C'est un air de bascule évidemment, longuement commenté : Röschmann y exprime le dénuement sincère d'une âme touchée par la grâce : une méchante qui se répand : quoi de plus bouleversant sur la scène lyrique et théâtrale ? La soprano lui apporte sa chair éruptive qui dit la profonde et silencieuse métamorphose qui se réalise alors. Une incarnation passionnante.



Mozartienne superlative

Dorothea Röschmann, diamant vocal, palpitant incarné

A contrario du visuel de couverture et de la coiffure d’un goût biscornu et fantasque, un rien inutilement sophistiqué, le chant de Dorothea Röschmann demeure fort heureusement, simple et flexible, absolument naturel, soignant et la ligne et l’articulation du verbe.

A Salzbourg, elle a pu montrer sa subtilité d'actrice et son intelligence dramatique comme chanteuse chez Mozart : Suzanne ardente (il y a déjà 20 ans), et surtout dernièrement, Rosina devenue Comtessa dans les Noces de Figaro : âme éperdue mais nostalgique d'un temps d'amour révolu. **Arte diffusera d'ailleurs depuis Berlin sa comtesse sous la direction de Gustavo Dudamel, le 13 novembre 2015 prochain**.

Ainsi ce récital Sony récapitule une sorte d'offrande personnelle, très engagée, de ses incarnations mozartiennes où s'imposent particulièrement **les deux airs de la Comtesse des Noces** justement : « Porgi amor », puis « Dove sono i bei momenti… » instant suspendus, où flotte préservée l'intensité d'un désir qui s'est évanoui. Les deux airs d'Idomeneo (1781), outre l'activité scintillante de l'orchestre suédois sous la direction habile de Daniel Harding mais parfois lisse et imprécise, affirme la tenue linguistique de la diva : airs caractérisés chacun dans son registre, furieuse voire hystérique pour Electre, suave, angélique pour Ilia (il est vrai que c'est elle qui par son amour sincère sauve Idamante du sacrifice auquel son père Idomeneo, le roi de Crête, le destinait…

Son Elvira (Don Giovanni : « In quali eccessi, o Numi ») frappe par sa cadence pulsionnelle palpitante : une amoureuse qui à défaut de la Comtesse, ne maîtrise pas ses émotions, toute reproches et injonctions.



Enfin cerise sur le gâteau: le dernier air isolé, très sturm und drang, c'est à dire habité par une conscience sombre voire désespérée, aux éclairs passionnés superbement contrastés (l'orchestre y est somptueux) : **« Bella Flamma, addio » K528, air de Titano** saisit par sa grâce mesurée, son

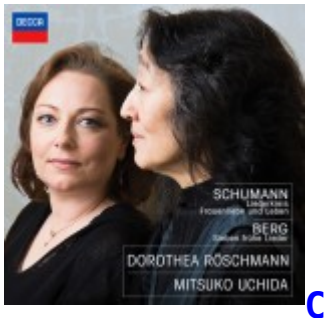
intensité sincère où brûle et son consume une âme ardente et aimante. La chanteuse y développe une carrure dramatique retenue, digne et introspective, finement colorée par le sentiment tragique : son débit, son art de la phrase dans le récitatif préalable convoque le grand Racine, noblesse, dignité mais souffrance ultime, transfiguré elle aussi par une succession de visions radicale auxquelles l'orchestre diffuse des harmonies hypnotiques, sensuelles, mystérieuses. L'articulation de la diseuse, la finesse nuancée de l'interprète éclairent toutes les connotations du texte mis en musique à l'origine par Mozart pour Josefa Dusek pendant son séjour à Prague en 1787. A suivre pas à pas ce travail unique en son siècle sur la langue et le poème musical, on se dit que Mozart, s'il n'était pas mort si tôt en 1791, aurait participé directement à l'émergence du romantisme européen, apportant son offrande personnelle d'une troublante vérité.

Le récital peut s'entendre comme un parcours sensible et scintillant à travers l'échiquier de la passion amoureuse mozartienne, c'est aussi une contribution très subtile à l'éloquence poétique d'un Mozart, connaisseur et poète du cœur humain. Voici une mozartienne au chant superlatif, juste, vrai, irrésistible. Chapeau bas à Dorothea Röschmann.

CD, compte rendu critique. Dorothea Röschmann, soprano. Mozart Arias. Sony Classical. Enregistrement réalisé en Suède en novembre 2014. 1 cd Sony classical

LIRE aussi notre critique complète du **cd Robert Schumann :**

liederkreis, Frauenliebe une leben de Schumann, live londonien de mai 2015 par Dorothea Röschmann et Mitsuko Ushida (1 cd Decca).

- 

Cd, compte rendu critique. Schumann : Lederkreis opus 39. Frauenliebe und leben. Berg : 7 lieder de jeunesse. Dorothea Röschmann, soprano. Mitsuka Uchida, piano. 1 cd Decca. Cd, compte rendu critique. Schumann : Lederkreis opus 39. Frauenliebe und leben. Berg : 7 lieder de jeunesse. Dorothea Röschmann, soprano. Mitsuka Uchida, piano. 1 cd Decca. Le sens du verbe, l'élocution ardente et précise de Dorothea Röschmann rétablit les climats proches malgré leur disparité esthétique, des lieder de Schumann et de Berg. Schumann vit de l'intérieur le drame sentimental ; Berg en exprime avec distanciation tous les questionnements. En apparence étrangers l'un à l'autre, les deux écritures pourtant s'abandonnent à une intensité lyrique, des épanchements irrépressibles, clairement inspirés par l'univers profond voire mystérieux de la nuit, que le timbre… LIRE la critique complète
.

CD, compte rendu critique. Coffret Brahms : complete orchestral music. Integrale de la musique pour orchestre. Riccardo Chailly, direction. Gewandhaus Orchester Leipzig. 7 cd Decca (2006-2014)

CD, compte rendu critique. Coffret Brahms : complete orchestral music. Integrale de la musique pour orchestre. Riccardo Chailly, direction. Gewandhaus Orchester Leipzig. 7 cd Decca (2006-2014). Enregistrée en plusieurs coffrets séparés selon le calendrier des enregistrements réalisés, cette intégrale Brahms par Riccardo Chailly prend forme en un coffret unique édité par Decca (7 cd). Avec sa récente intégrale Beethoven, Chailly impressionne par une ampleur du son, une puissance qui sait aussi préserver le détail et une certaine clarté ; tout est canalisé pour l'opulence d'un dramatisme brûlé qui compose dans une discographie une voie mediane, équilibrée qui s'affirme comme une référence jamais décevante. Soucieux de clarté et de lisibilité, le Brahms de Chailly sait trancher, caractériser sans épaisseur et cette surenchère produisant bien souvent une pâte déclamée, ampoulée, finalement indigeste. Chailly revient à l'architecture primitive et originelle du Brahms bâtisseur, prolongeant comme personne l'invention des formes depuis Beethoven. Comparé à ses premières lectures des Symphonies avec l'autre Gewandhaus (d'Amsterdam), le geste forgé et peu à peu sculpter à Leipzig, comme profitant de la révolution interprétative opérée sur Bach, a conçu une direction plus légère et transparente dont la sensibilité instrumentale

régénérée, exalte les sens et fait la réussite par exemple du mouvement lent (Andante) du Concerto pour piano n°2 (1881, cd 7), de loin la lecture la plus intéressante, profitant aussi il est vrai de l'exceptionnelle Nelson Freire (Live de 2005).



Directeur musical du Gewandhaus de Leipzig depuis 2005, **Riccardo Chailly** signe donc une intégrale qui malgré certains passages à vide, comporte des instants de grâce, comme suspendus, portés par cet idéal personnel de la lisibilité et de la clarté qui n'empêche ce que nous aimons tant chez Brahms, l'ivresse et l'extase tendre, jaillissement éperdu d'une innocence préservée, intacte malgré les blessures tues, les traumatismes (écouter ce même Andante et la place accordée au chant du violoncelle : un instant de grâce).

L'intégrale Brahms de Chailly demeure une leçon de musicalité respectueuse, soucieuse d'articulation et de lisibilité…

Vertus de la clarté allégée

C'est un Brahms plus nerveux, et osons dire même audacieux au sens d'un Beethoven : les coups de timbales qui ouvrent la Première Symphonie ne signifient-ils pas voici l'aube d'un monde nouveau comme Beethoven le dit lui-même au terme de son propre cycle symphonique dans sa 9ème ? Chailly retrouve ainsi le Brahms moderne et on pas classique, celui expurgé de la tradition fin XIXè et mi XXème, hérité de ses meilleurs défenseurs Toscanini, Félix Weingartner. Brahms l'inventeur de formes nouvelles, capable de surprendre par un itinéraire harmonique et rythmique neuf, résolument improbable, Brahms le réformiste ; voilà le visage qui s'inscrit en lettres d'or sur le coffret Chailly : n'écoutez que le début et son développement de la Symphonie n°1 (vrai poco sostenuto des

cordes et transparence légère pour plus de mordant et d'âpreté voire de lumière dans cet irrépressible allant tragique initial) pour comprendre les apports du geste dépoussiéré, allégé, nerveux, jamais surexpressif du chef italien. Sans perdre la puissance et le sentiment de la carrure colossale, le chef ajoute et soigne de bout en bout, le relief d'une lisibilité entre les pupitres qui reprécise la direction de l'architecture, les justes proportions entre les pupitres. La Symphonie n°3 dès le début peut ainsi compter sur une parfaite précision lisible des bois qui citent avec d'autant plus de vitalité, la référence aux motifs folkloriques si présents dans le tissu brahmsien. La construction globale, l'édifice de Symphonies en Symphonies dévoilent par un geste précis, affiné, des arêtes vives, des passages et des modénatures insoupçonnées (lissées ou expédiées par les chefs moins scrupuleux). Complément exaltants à la clarté architecturale des 4 Symphonies, les œuvres concertantes, pour violon ; pour violon et violoncelle, éclairent également un même souci d'élocution : le Concerto en ré (1879) s'impose évidemment parmi les meilleures réussites du coffret. C'est peu dire que le violon de Kavakos transcende le Concerto en ré (prise de 2013) par la finesse sans aucune emphase de son instrument. C'est droit, vif, précis, allégé lui aussi, dans la lumière et d'une clarté absolu (trilles aiguës inouies, d'une ciselure arachnéenne), exprimant la fusion, cet esprit d'effusion souple et tendre unissant orchestre et violon dans une seule et même caresse amoureuse : Leonidas Kavakos est Brahmsien comme Chailly : jamais dans la démonstration et la pure virtuosité, révélant des couleurs intérieures enfouies, intimes, pudiques d'une infinie douceur.

Même incandescence et même entente partagées par les deux solistes du Double Concerto (live de 2008) : le violoncelle de Truls Mork et le violon de Vadim Repin, vif argents, d'une sobriété éprise d'élégance chambriste, toujours articulée et d'une subtilité d'accents… Les nouveaux réglages de Chailly se ressentent d'autant mieux dans une œuvre qui alterne de façon

souvent vertigineuse les parties dévolues à tout l'orchestre et l'incise murmurée et plus ciselée du chant à deux voix. Chambriste et concertant, comme un Concerto grosso, la partition semble différente à tout ce qui fut joué jusque là.



En s'appuyant sur la tradition brahmsienne de l'orchestre de Leipzig, songeons que l'orchestre a créé en 1859 le Premier Concerto pour piano, Riccardo Chailly peut sculpter une sonorité qui a sa base romantique des plus légitimes. En apportant un regard scrupuleux, veillant à la lisibilité des timbres comme des pupitres, le chef réussit son objectif : retrouver un Brahms plus incisif, plus transparent dont le souci de l'architecture et de la couleur se dévoilent magistralement. En somme Brahms était un moderne. Loin des clichés qui en font le suiveur conservateur et orthodoxe de Beethoven, résolument rival de Mahler à Vienne. L'histoire d'un Brahms dépoussiéré s'écrit maintenant grâce à son pionnier désormais incontournable, Riccardo Chailly.

Tracklisting Intégrale pour orchestre de Brahms :

CD1: Symphonie no. 1 op.68; Symphonie no. 3 op.90

CD2: Symphonie no. 2 op.73; Symphonie no. 4 op.98; version alternative du début de la Symphonie n°4

CD3: Ouverture tragique op.81; Intermezzo op.116 no. 4 (arr. Paul Klengel); Intermezzo op.117 no.1 (arr. Paul Klengel);

Variations sur un Thème de Haydn op.56a; Liebeslieder-Walzer op.52; Andante, Symphonie no. 1 – première de la version originale; Academic Festival Overture op.80; Danses hongroises nos. 1, 3 & 10

CD4: Serenade no. 1 op.11; Serenade no. 2 op.16

CD5: Concerto pour violon op.77 [Leonidas Kavikos]; Concerto for Violin & Violoncelle op.102 [Vadim Repin, Truls Mörk]

CD6: Concerto pour piano no. 1 op.15 [Nelson Freire]

CD7: Concerto pour piano no.2 in B flat op.83 [Nelson Freire]

Orchestre du Concertgebouw de Leipzig

Leipzig Gewandhausorchester
Riccardo Chailly, direction

CD, compte rendu critique. Coffret Brahms : complete orchestral music. Integrale de la musique pour orchestre. Riccardo Chailly, direction. Gewandhaus Orchester Leipzig. 7 cd Decca 4788994 (2006-2014). Parution : mi octobre 2015.

CD. Nocturnes. Natacha Kudritskaya, piano (Debussy, Ravel… 1 cd Deutsche Grammophon)

CD. Nocturnes. Natacha Kudritskaya, piano (Debussy, Ravel… 1 cd Deutsche Grammophon). Mille ivresses et rêves de la nuit… Sous l'emprise des grands magiciens, Debussy et Ravel, révélant aussi la puissance onirique d'Abel Decaux, la pianiste ukrainienne Natacha Kudritsakya décroche le CLIC de classiquenews de novembre 2015. En *ondine* nocturne (pour reprendre le Premier volet du *Gaspard* ravélien ici abordé en fin de récital), la pianiste nouvellement recrutée par DG (Deutsche Grammophon), **Natacha Kudritskaya** enchante littéralement passant d'un épisode l'autre avec une subtilité introspective qui garde malgré la grande diversité des rives et paysages explorés, une cohésion de ton, une unité de style très aboutie… Premier album sous étiquette DG plutôt réussi car outre la performance intimiste très intériorisée de la jeune ukrainienne, ce récital intitulé « ***Nocturnes*** » sert idéalement son sujet : le choix des partitions, leur enchaînement selon la proximité des climats et la parenté des tonalités enchaînées, désignent une sensibilité pertinente, astucieuse même qui fait de son parcours très personnel, un jardin intérieur, une série d'humeurs climatiques, poétiquement justes, et aussi une carte de visite très investie qui change des « performances » éclectiques habituelles (souvent bâclées, et sous couvert d'une intimité dévoilée : saupoudrage plutôt que confessions sincères). Les Nocturnes que compose la pianiste ukrainienne Natacha Kudritskaya affichent toutes les nuances expressives de la nuit, climats de berceuse enivrée, enchantée… balancements mystérieux, énigmatiques et suspendus (Gymnopédie n°1 puis

Gnossiennes 4 et 3 de Satie); crépitements plus narratifs des deux Debussy suivants (Les soirs illuminés, et surtout Feux d'artifice).

Les teintes nocturnes qui y figurent, déploient des éclats divers, d'une grande richesse de caractère, à la fois tenus, ténus, d'une délicatesse suggestive souvent irrésistible. Debussy, Satie, surtout Ravel et le moins connu mais si prenant **Abel Decaux** (atonal avant Schoenberg) sont tous ici manifestement inspirés par l'enchantement, les promesses et les terreurs aussi de la nuit. Interprète ciselé des auteurs français (on lui connaît un précédent cd Rameau, très articulé), la pianiste déploie pour chacun, un jeu souvent intérieur, en rien démonstratif ni artificiel, résolument investi par la souple étoffe sonore qui trouve en particulier chez Ravel, un équilibre parfait entre narration aiguë et transparence éthérée confinant à l'abstraction.

Kiev, puis Paris (CNSM), sont les étapes formatrices de la jeune ukrainienne qui travaille vraiment et sérieusement la musique à 15 ans (grâce à un concours pour lequel elle devait réviser, progresser, convaincre). Une double culture russe et français dont Alain Planès, son professeur à Paris, qui veille au respect des partitions lui a transmis aussi le goût des claviers anciens.

Natacha Kudritskaya comme un livre de confidences secrètes nous précise (livret à l'appui) sa conception des mondes de la nuit… Nuit enchantée, romantique et souverainement debussyste… (immersion chantante à la fois étoilée et argentée de ***Clair de lune***, emblème poétique de tout le recueil…) jusqu'au fantastique ravélien de *Scarbo* du formidable recueil ravélien « ***Gaspard de la nuit*** » : plongée inquiétante, hypnotique dans une nuit fantastique plus trouble voire angoissante, celle du nabot terrifiant et grimaçant d'une électricité animale (***Scarbo***) dont le rire final baisse le rideau de cette formidable scène crépusculaire. Une nuit de révélation et de

dévoilement ultime qui d'ailleurs rejoint le Debussy mûr de 1917, soit à quelques mois de sa mort, dans « ***Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon*** » : autre facette d'une nuit décisive et hallucinée.

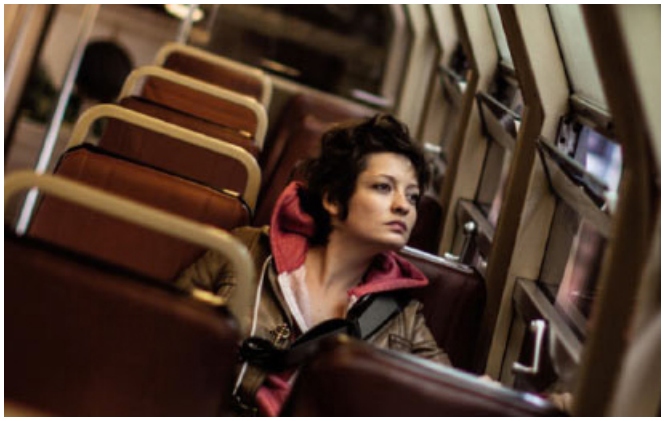
Feux d'artifice (du même Debussy) assemblent miroitements et crépitements ; l'épisode exige une souplesse très articulée de la main droite, en particulier pour exprimer le chant éthéré de l'onde malgré l'incessant balayage des arpèges en vagues régulières, traversant tout le spectre du clavier. Mêlant éclairs et sourde tension, le jeu doit être expressif et liquide, puis d'un volupté irradiante, incandescente, jusque dans le dernier accord qui s'achève comme un songe murmuré : l'esprit d'une nuée de comètes traversant le ciel, illuminant d'un feu fugace la voûte étoilée. Maîtrisant les passages et les équilibres ténus, la pianiste affirme un jeu richement dynamique et structuré, d'une grande intensité. Le livret présente en complément de la présentation générale, un choix d'extraits des poèmes signés Verlaine, Baudelaire, Louis de Lutèce, Aloysius Bertrand (pour son Gaspard de la nuit originel de 1842).



Les 4 volets d’Abel Decaux (mort en 1943) sont dans le thème et outre leur modernité envoûtante, d’une importance musicale capitale: datés entre 1900 et 1907, ils préfigurent l’atonalisme de Schoenberg car son impressionnisme tant à la fragmentation et l’implosion, l’exploration et l’expérimentation ; rappel étant fait grâce à la pertinence et la justesse du programme, que le sérialisme est une création … française; l’élève de Dubois, Massenet, organiste prodigieux ressuscite sous les doigts plus qu’inspirés de la pianiste ukrainienne; sourde inquiétude et atmosphère du rêve dans le premier épisode (Minuit passe) qui semble tourner la page du Tristan wagnérien par sa résonance lugubre et magique. La Ruelle approfondit encore la menace et la torpeur grise quand La Mer est de loin le plus impressionnant tableau des quatre : le souffle, l’ampleur des horizons évoqués, le tumulte et le sentiment d’infini qui frôle l’abstraction en font une pièce particulièrement envoûtante. L’expression du rêve (nocturne) d’un compositeur qui se rêvait d’abord marin.

Ceux de Fauré enivrent eux aussi (Nocturnes n°7 et 8), – quoique parfois semblant demeurés inexorablement sur la rive tonale, préservée fermement avec une flamme mélodique éperdue (deuxième séquence du n°7 après 4mn), qui s’émancipe, déroulant sa fine tresse aérienne.

Pianiste enchanteresse



Enfin le triptyque de Gaspard de la nuit (trois poème pour piano de 1908) affirment le caractère de trois tableaux sonores et dramatiques qui sont harmoniquement et architecturalement, les plus raffinés : narratif, allusifs, prodigieux d'économie et de scintillements expressifs. Ravel, l'un des plus fins dramaturges du XXème siècle-, y étincelle de subtilité, d'intelligence théâtrale : le toucher tout en suggestion emperlée, – plus rentré que démonstratif, affirme une *ondine* des plus évanescentes dont le souffle rappelle le Pelléas debussyste : Natacha Kudritskaya en retient l'idée d'un corps ivre de sa volupté, d'une mélancolie irrésistible.

Le Gibet est plus sombre et d'un balancement lancinant, à la façon d'une mécanique intérieure qui révèle davantage l'exposition et l'abandon, la tension et la détente ; tout y semble précipité dans un lent effondrement … plus marin que nocturne. La pianiste a le talent de faire jaillir ce sourd crépitement de l'ombre vers l'ombre, en un jaillissement sonore canalisé, serti comme un gemme à l'éclat feutré qui s'efface comme un songe et meurt dans l'obscurité d'où il avait jailli.

Scarbo d'une nervosité plus dramatique, expose cependant d'égales couleurs scintillantes en un feu impressionniste où jaillit peu à peu de façon plus tranchée mais fugace, les traits du nabot moqueur, mystérieux, fatal. Le geste souple et scintillant de la pianiste convainc d'un bout à l'autre de ce

fabuleux triptyque : le plus enchanteur jamais écrit pour le clavier, n'affectant ni la virtuosité ni les brumes germaniques, mais fondant sur sa trame resserrée, contrastée (Ravel n'aime pas s'épancher), l'exposé précis, glaçant de son sujet fantastique, essentiellement poétique, plus hugolien que shakespearien. Là encore ce jeu de nuances, de subtiles réféfrences, et d'un crépitement effectivement nocturne qui surgissant de l'ombre, y revient toujours, désigne un tempérament pianistique d'une absolue maturité ; convaincante, **Natacha Kudritskaya** privilégie non sans raison et justesse, l'épure et le repli, la douceur expressive, plutôt que l'affirmation et la démonstration que l'on regrette chez ses confrères, y compris les plus grands. De sorte qu'au sortir d'une écoute enchantée, l'auditeur comprend comme le visuel de couverture le laisse entendre, que Natacha Kudritskaya est un lutin terrestre qui a la tête dans les étoiles, une musicienne rêveuse qui a le goût des poèmes. Superbes qualités. Taillée pour les correspondances et l'introspection.

CD. Nocturnes. Natacha Kudritskaya, piano (Debussy, Ravel…) 1 cd Deutsche Grammophon

VOIR le clip vidéo de Natasha Kudritskaya jouant Clair de Lune de Debussy à la Sorbone à Paris, une nuit inspirante

---

Livres, compte rendu

critique. Changer des vies par la pratique de l'orchestre, Gustavo Dudamel et l'histoire d'El Sistema par Tricia Tunstall. Traduction : Cécile Roure (Éditions Symétrie)



Livres, compte rendu critique. Changer des vies par la pratique de l'orchestre, Gustavo Dudamel et l'histoire d'El Sistema par Tricia Tunstall. Traduction de Cécile Roure (Éditions Symétrie). Symétrie édite la traduction française du texte américain « *Changing lives* » de **Tricia Tunstall** (publié en 2012 par W. W. Norton, New York). A l'automne 2015, **Cécile Roure** en assure non seulement une traduction engagée et personnellement investie, mais aussi toutes les notes de bas de page, un texte d'introduction relevant d'un témoignage admiratif et sincère (*Prélude : Gustavo et moi)* et aussi surtout, lumineuse démonstration d'un modèle musical et social qui s'exporte jusque dans l'ancien monde, une Postface (« *des orchestre de jeunes en France* »), qui dessine de formidables perspectives précisant la fonction salvatrice de la musique classique sur la scène sociétale européenne. Ce dernier texte, totalement rédigé par la traductrice, s'avère en fait, aussi intéressant que le texte initial américain écrit en 2012 car il dresse en

2015, un premier bilan des initiatives en France, associant pratique de la musique orchestrale et éducation des jeunes en difficulté. Il revient aux particuliers ou musiciens de la société civile de relever le défi d'un vivre ensemble désormais possible grâce à la pratique d'un instrument au sein d'un orchestre : expérience salutaire dans bien des cas, qui refonde l'estime de soi et la confiance des jeunes, leur apprend l'exercice concret du vivre ensemble, impliqués dans un projet collectif où chacun ayant sa place, participe concrètement à la société humaine ainsi organisée.

El Sistema… A quoi tient l'intérêt de ce programme né au Venezuela ? Surtout, d'où vient que la musique classique pratiquée en orchestre améliore considérablement les chances du vivre ensemble quand elle est ainsi vécue, défendue (« jouer, lutter ») par les jeunes « nécessiteux », ceux que la misère, l'exclusion mettent à l'écart de l'opulence sociale et civile ?

A ces questions fondamentales pour l'avenir de nos sociétés, actuellement rongées et dévorées de l'intérieur par l'affrontement des nationalismes, par l'essor du communautarisme, voici des réponses inouïes où le lecteur puisera un vivier de solutions précises, concrètes, éloquentes.

L'expérience orchestrale, une partition pour la paix sociale

Jamais la culture et en particulier la pratique des instruments, et l'expérience de l'orchestre n'auront paru plus indiqués pour éradiquer l'intolérance, la haine collective, la peur de l'autre, l'irrespect général… qui se manifestent par la délinquance et l'insécurité, les gangs, le vol, le racket, la corruption organisés ou même les innombrables signes d'incivilité qui se multiplient ici et là jusque dans les lieux ordinaires de la vie quotidienne. Respecter l'autre,

reconnaître ce qu'il peut nous apporter, cultiver un regard fraternel… sont des valeurs fondatrices de notre démocratie républicaine. Fondé sur la cohésion et l'intégration de chacun de ses membres, l'orchestre n'est plus cette partition offerte à chacun instrumentiste pour réussir l'idée d'un accomplissement collectif dans le seul cadre du concert payant : appliqué à la réalité du terrain social, urbain, le cadre et le dispositif ont démontré d'indiscutables vertus, comme celles de la solidarité, l'entre aide, le tout collectif : on ne réussit rien seul ; on gagne ou perd tous ensemble. Il ne s'agit pas de constater la réussite indiscutable d'un projet politique et social. Le texte ainsi traduit appelle à prendre les mesures concrètes qui s'imposent puisque tout y est magistralement expliqué. Le livre devrait donc être lu par tous les responsables politiques, les élus et les décisionnaires de la société civile, futurs porteurs enfin d'un projet pratique aux bénéfices avérés. A tant de promesses déclarées au moment des temps électoraux, et souvent oubliées après l'élection, voici un programme de solutions réelles, à l'efficacité prouvée.

C'est un texte éblouissant qui parlant d'humanité et de fraternité, offre tous les éléments pour résoudre le problème de la violence et de la haine dans notre société. Le président François Hollande avait inscrit comme priorité de son programme de candidat à l'élection présidentielle, les jeunes et l'éducation : voilà un texte et une expérience décrite qui répondent totalement à sa préoccupation. Force est de constater le silence tenace de la part des politiques car comme partout en Europe, la mise en pratique du Sistema venezuelien, adapté à l'Europe, reste le fruit des initiatives privées, au prix d'un dévouement et d'un engagement qui relèvent du parcours du combattant. Les réalisations pionnières en France dont témoigne dans sa postface Cécile Roure, sont éloquentes : il faut du courage et une audace hors du commun pour faire bouger la société. Et nous payons très

cher à l'échelle collective, ce décalage archaïque.

La valeur du texte originel de Tricia Tunstall montre précisément et très concrètement grâce à une immersion dans les *nucleos vénézuéliens* (centres éducatifs installés dans les quartiers des jeunes qui participent au **Sistema**), l'organisation, le fonctionnement, le profil des participants, jeunes délinquants ou défavorisés marqués par la fatalité de l'échec…, formateurs et enseignants, création des orchestres de jeunes, formation, perfectionnement, jeu et pratique collective… Le but n'étant pas de transformer les jeunes en instrumentistes virtuoses mais de vivre la musique ensemble, régulièrement, passionnément pour retrouver une estime de soi, partager, fraterniser, accomplir, (se)réaliser… Plus qu'un programme musical et éducatif, l'exemple du Sistema est une leçon de vie pratique qui permet de retrouver des valeurs humanistes pour les partager concrètement. Or il apparaît que seule la musique et la pratique d'un instrument dans un orchestre permet de réaliser ce cheminement exemplaire et salvateur pour chacun.

Au départ, le Sistema (programme d'éducation musicale pour les jeunes des quartiers défavorisés du Venezuela) a été fondé en 1975 par le musicien et économiste visionnaire **José Antonio Abreu**.



40 ans plus tard, le million de jeunes instrumentistes formés par le Sistema a été atteint, leur apportant une estime de soi et une identité renforcée, particulièrement positive qui les tiennent éloignés de la fatalité de la délinquance et de l'échec. L'un des disciples d'Abreu les plus célèbres, demeure le jeune maestro **Gustavo Dudamel**, actuel directeur musical du Los Angeles Philharmonic, soutenu dès ses débuts par Simon Rattle ou Claudio Abbado. Dudamel a lui-même développé un programme encourageant les jeunes chefs comme lui : aujourd'hui Diego Matheuz ou

Christian Vasquez, lauréat de ce dispositif particulier, se sont affirmé avec la séduction que l'on sait : le premier est directeur musical de La Fenice de Venise….

Le Sistema a prouvé que la culture et la musique en particulier pouvait concrètement améliorer la paix sociale offrant aux jeunes tentés par la délinquance, un avenir, une vision, une identité positive et des valeurs humaines, exemplaires. On ne peut que souscrire à un tel programme qui ne cesse de démontrer ses vertus et l'on s'étonne que les systèmes éducatifs de la vieille Europe ne s'en inspirent pas sans délai. En France, l'Education nationale peine toujours à trouver son modèle, et l'essor de la délinquance urbaine comme l'abandon par les politiques des banlieues font craindre le pire dans les années à venir. Le texte que publie en octobre l'éditeur lyonnais Symétrie se révèle donc plus qu'opportun, nécessaire. D'autant qu'ici la culture que tout un chacun continue de considérer comme un divertissement accessoire, fait valoir des vertus concrètes, philosophiques, spirituelles, humanistes… que nous ne pouvons plus ignorer. A lire sans tarder. **Lecture révélation, donc CLIC de classiquenews de novembre 2015.**

Sommaire

Prélude. Gustavo et moi

Chapitre 1. Bienvenido Gustavo ! L'étrange nouvelle star d'Hollywood

Chapitre 2. Mambo !, un premier aperçu du Sistema

Chapitre 3. Jouer et lutter : l'évolution du Sistema

Chapitre 4. Danse de violoncelles : l'orchestre de jeunes Simón Bolívar du Venezuela

Chapitre 5. Une idée pour changer le monde

Chapitre 6. Etre ou ne pas être. Le Sistema en action

Chapitre 7. Vues du Sistema U.S.A.

Chapitre 8. Merci Gustavo. Guérir les communautés à Los Angeles

Coda. Chérir les enfants nécessiteux

Remerciements

Postface. Des orchestres de jeunes en France

Livres, compte rendu critique. Changer des vies par la pratique de l'orchestre, Gustavo Dudamel et l'histoire d'El Sistema par Tricia Tunstall. Traduction de Cécile Roure **(Éditions Symétrie). ISBN 978-2-36485-036-1**, 304 pages. Parution ; octobre 2015. Prix indicatif : 19 €. CLIC de classiquenews de novembre 2015.

CD, compte rendu critique. Ivan Ilic plays Morton Feldman (1 cd Paraty, Paris Salle Cortot, novembre 2014)



CD, compte rendu critique. Ivan Ilic plays Morton Feldman (1 cd Paraty, Paris Salle Cortot, novembre 2014). Le pianiste américano-serbe **Ivan Ilic**, poursuit son exploration des continents méconnus dessinés par le compositeur américain, décédé en 1987. A l'aune des grands penseurs et créateurs de son temps, -Boulez, Stockhausen et John Cage dont il fut proche-, Feldman a défendu avec ténacité et même esprit de compétition, sa propre voix. Sa musique ouvre des portes, laisse envisager des perspectives, des mondes voire des continents qui étaient invisibles mais que l'écoute de plus en familière de ses partitions, permet d'envisager voire de visualiser surtout d'éprouver.

Ce sont moins des narrations que des situations (« *territoires* ») que la musique de Feldman affectionne et précise à chaque réalisation ; cultive et provoque, suscitant chez le spectateur / auditeur, un nouveau champ de conscience, un nouveau protocole d'écoute, un champs d'expériences ou d'épreuves (pour certains décontenancés par la forme et la durée des pièces…). La spatialité devient essentielle ici : elle libère musique et auditeur pour des explorations infinies, d'un caractère ni conforme ni attendu. D'abord, le récital place continûment l'ombre réformatrice et pionnière de John Cage. Il en convoque la figure tutélaire et comme subtilement paternelle. En particulier sur le cycle ici choisi, et peut-être plus que dans tout autre.

John Cage (né en 1912) apprend à son jeune « disciple » new yorkais, la vision pluridisciplinaire de la création : comme philosophe et comme plasticien, Cage, disciple de Schönberg, voyait large et loin, au carrefour des

disciplines dont évidemment la danse puisqu'il fut le compagnon de Merce Cunningham pour lequel il composa pratiquement toutes les musiques des ballets. Mais Feldman retient surtout de son maître (rencontré en 1970, quand ce dernier avait déjà tout perfectionné dans son geste inédit et visionnaire…), l'idée d'un temps suspendu, producteur de lui-même, écarté de toute nécessité formelle et de développement. Si la structure est fixée, les moyens de sa mise en œuvre empruntent à l'improvisation, au hasard où l'assemblage subjectif d'un temps dilaté, étiré, spatial intègre aussi les bruits et surtout le silence, plus tard la divination chinoise (Yi jing). Adepte d'une critique fondamentale de la composition occidentale, Cage prône un renouvellement profond du geste musical, dorénavant sans ponctuation, ouvert aux bruits extérieurs (dont ceux d'une salle de concert, produit par le public lui-même) : laissant à l'interprète le soin d'organiser, de ressentir et de transmettre sa propre vision de l'instant. Le déroulement musical suscite sa propre finalité, son début et sa fin, une vision cyclique ininterrompue encore aiguisée par un engouement pour la pensée orientale, indienne et bouddhique (Zen).
Tout se retrouve ici dans cet album monographique totalement dédié au cycle de Morton Feldman, inspiré par l'une de ses meilleures élèves (et qu'il souhaitait même épouser), Bunita Marcus.

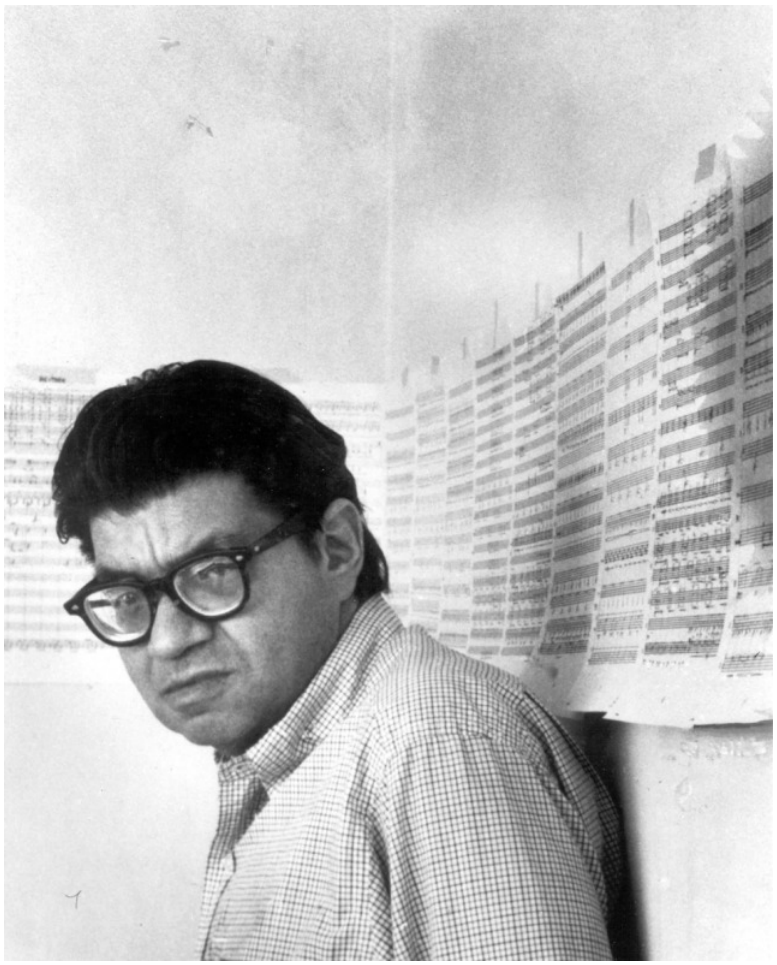


A ce titre, dans la notice accompagnant le livret de ce disque monographique (Ivan Ilic plays Morton Feldman), le pianiste expose sa propre expérience à l'écoute de Feldman : impatience, trouble d'abord, puis révélation et accomplissement spirituel… et même « **libération, transe** ». Le propre de Feldman demeure la qualité d'atmosphère qu'il produit au-delà de la musique et des notes. Un climat et des sensations exprimées transmises par le pianiste funambule, quasi hypnotiques qui modifient la sensation ordinaire du temps, pour un temps mental hors de toute expérience classique, qui bascule en révélation pour l'écouteur attentif.

Ivan Ilic s'inspire du cycle des hommages – portraits d'artistes que Feldman a rencontrés grâce à son ami John Cage … : « Frank O'Hara (le poète), Mark Rothko, Willem de Kooning, Philip Guston (peintres), Aaron Copland, John Cage, Christian Wolff, Stefan Wolpe (compositeurs), et Samuel Beckett (l'écrivain, poète, et dramaturge). Un nom se démarque cependant des autres : Bunita Marcus. »

Sensuelle et abstraite, la musique de Feldman plonge en

introspection



Feldman lui dédie cette pièce ample qui dure 1h10 et qu'il compose en 1985. La compositrice a compté dans sa propre maturation : intime du compositeur, elle aurait même refusé sa demande en mariage. Ivan Ilic en enregistre ici et dans une sonorité scrupuleusement restituée, la version critique corrigée, publiée en mars 2011, une version qu'il a encore enrichie grâce à sa connaissance profonde du manuscrit de Feldman (si riche en annotations très précises). Or c'est bien de ses indications ténues, respectées à la lettre par le pianiste impliqué, que naît la sensation d'une musique intérieure, improvisée, surgissant d'une psyché palpitante qui se réalise et s'amplifie ou se replie dans l'instant où elle s'adresse au spectateur. Ni conceptuelle, ni minimaliste, ni totalement abstraite, la musique de Feldman conserve une plasticité et une volupté sensible que Ivan Ilic sait transmettre sans atténuer la volonté d'épure, l'ambition purement allusive du matériel sonore. Tout en en retraçant le fil tendu, l'interprète sculpte la direction de chaque séquence comme une épreuve et une lutte arrachée après de longs efforts, comme un combat contre soi-même : il en exprime la violence et l'énergie de reconstruction, de sorte que

confuse au démarrage, l'impression s'ordonne et prend forme au fur et à mesure du déroulement des 22 épisodes. En apparence, décousu, fruit du hasard et comme improvisé, chaque tableau interroge le timbre, la hauteur, la profondeur de la note ; en explore toutes les vibrations porteuses de résonance et de miroitement cachés… Ivan Ilic déploie mille éclats en une palette renouvelée et millimétrée qui dit la présence de l'éternité et du vertige à travers tous les caractères et paysages traversés. C'est entre les notes dans l'anfractuosité ainsi révélée entre les silences et les crépitements sonores que se précisent peu à peu la cohérence et l'harmonie d'une construction mentale et musicale qui semble sortir peu à peu de l'ombre. Travail du clair obscur, questionnement du temps musical dans ses manifestations murmurées et souvent énigmatiques, détente et apesanteur qui semble abolir toute notion connue de temps comme d'espace, le jeu suggestif et arachnéen d'Ivan Ilic trouve ici un point d'accomplissement, initié magistralement dans son précédent album The Transcendentalist.



Les connaisseurs du pianiste savent combien Palais de Mari (de Feldman justement) a compté dans la réussite et l'accomplissement de ce dernier cd déjà cité (The Transcendentalist : Scriabine, Cage, Wollschleger, Feldman 1 cd Heresy, mai 2014), synthèse composée par Feldman en 1986 et qui fut commandée par… la compositrice Bunita Marcus. Feldman appréciait son écriture à la fois splendide et élégante. Ivan Ilic nous offre une nouvelle exploration de l'écriture et des climats de Feldman à travers un nouvel itinéraire hypnotique, un nouveau parcours qui relève de fait du rituel magique, de la transe silencieuse, d'un rêve éveillé, celui d'un dormeur musicien. **Envoûtant.**

Prochains concerts d’Ivan Ilic : Londres, le 5 novembre 2015, Peacock Room, Trinity Laban Conservatoire. Paris : le 11 novembre 2015 à la Fondation des Etats-Unis (sur le piano Steinway modèle D de la salle de concert Art Déco).

CD, compte rendu critique. Ivan Ilic plays Morton Feldman. Feldman (1926-1987) : For Bunita Marcus, 1985. Ivan Ilic, piano (1 cd Paraty 135505, album 50, Paris Salle Cortot, novembre 2014). Parution : octobre 2015. CLIC de classiquenews de novembre 2015.

CD, compte rendu critique. Verdi : Aida. Jonas Kaufmann, Pappano (3 cd Warner

classics, 2015)



CD, compte rendu critique. Verdi : Aida. Jonas Kaufmann, Pappano. 3 cd Warner classics. Après un sublime récital monographique dédié à Verdi, (**Verdi Album , 2013**) puis Puccini, (Récital discographique « Nessun Dorma », également enregistré avec Antonio Pappano) le plus grand ténor du monde actuel, capable d'être fin diseur dans sa langue native chez Wagner, Schubert, cultivant avec une égale finesse d'intonation et la puissance et l'intelligence nuancée du texte, signe ici une nouvelle incarnation qui en fait manifestement un superbe verdien (comme d'ailleurs les actuels engagements de la super soprano Anna Netrebko, elle aussi, preuve à l'appui : Leonora, Lady Macbeth et bientôt Giovanna-, : passionnément verdienne. La force de Kaufmann, c'est son intelligence dramatique qui sur les pas de ses grands ainés disparus (Vickers) ou vivant (mais devenu baryton : Placido Domingo auquel le munichois ressemble d'ailleurs physiquement de plus en plus), réalise l'inconciliable, éblouir chez Wagner comme chez Verdi ; son Radamès fait toute la valeur de cette nouvelle intégrale Aida, une version luxueuse réalisée avec soin en studio (ce qui nous change des live devenus standards actuels aux résultats évidemment irréguliers), accomplissement discographique auquel le chef Pappano apporte aussi un même souci d'intériorité et de sincérité surtout dans les deux derniers actes III et IV, où le souffle crépusculaire qui dessine progressivement le sépulcre terrifiant fantastique qui va bientôt ensevelir les

amants maudits et condamnés, s'affirme avec une subtilité orchestrale et poétique, évidente. Du bel ouvrage (à part quelques écarts superfétatoires voire grandiloquents de la baguette, certes bien trop infimes pour compter) qui renouvelle ici notre perception d'Aida : à l'appui de son formidable soliste Kaufmann, **Antonio Pappano** nous lègue un opéra intimiste, construit en un huit clos haletant plutôt qu'en une fresque collective continûment hollywoodienne, ou équilibre entre les deux dimensions rétablies dans leur juste dimension. Si l'on trouve sa direction parfois épaisse et grandiloquente (le final du III justement, un peu trop pétaradant justement), le chef, superstar du Royal Opera house de Covent Garden, sait être homme de théâtre passionné de psychologie théâtrale. Comme on le verra la ciselure que permet le studio (plutôt qu'un live en salle de concert) réalise une immersion intimiste manifestement réussie.

Aida psychologique et nocturne

instrumentalement fouillée par Pappano où jaillit le gemme étincelant, noir, incandescent du Radamès de Kaufmann

Et d'abord que vaut ici Aida ? Son « Qui Radamès verra… » (au III) souligne chez **Anja Harteros** (partenaire familière du ténor, dans un Lohengrin déjà enregistré à Salzbourg entre autres) la couleur dernière des deux chanteurs, désormais abîmés dans le renoncement funèbre, l'oubli, le détachement. Le studio permet des équilibres ténus dans le format et la balance globale : ainsi ici comme c'est le cas de nombreux airs, le travail de ciselure sur le rapport voix et orchestre,

plutôt timbre et instruments y gagne un relief et une intensité décuplés qui s'avèrent, au service de la juste intonation des solistes, totalement superlatifs. Ce Verdi peintre subtil et intérieur surgit de nouvelle façon, évoquant plus Wagner que tous ses contemporains italiens, plus inspirés par la performance et le bruit plutôt que la couleur et le caractère psychologique de chaque situation. Le réalisme âpre, noir spécifiquement verdien qui s'impose à partir de Rigoletto, s'affirme de façon éloquente dans une conception introspective.

La prière d'une Aida détruite, défaite mais digne qui pleure à jamais son lien à sa patrie s'y révèle troublante, noire, d'une épure lacrymale, très investie et humainement juste et sincère : d'autant que le chef sait détailler et ciseler la caresse si vaine mais si tendre des instruments complices (« Patria mia, mai piu, ti revedro… », avec hautbois et flûtes en halo spiritualisé / éthéré). Sans avoir l'angélisme étincelant d'une Tebaldi, **Anja Harteros** – timbre lisse d'un velours voilé (aigus feutrés) mais très articulé-, peut face au micro, ciseler son texte et affiner sa propre conception du rôle d'Aida avec une finesse qui fusionne avec celle de son partenaire amoureux, Radamès. La légèreté d'une Adelina Patti, belcantiste bellinienne que souhaitait Verdi pour le rôle, est bien loin ici, mais reconnaissons que malgré son grain vocal, sa nature charnelle et mûre, Harteros offre une belle leçon incarnée.



Evidemment, l'argument majeur du coffret reste **Jonas Kaufmann**. Le grand duo entre les deux (Radamès / Aida) qui marque ce basculement dans l'intime et le tragique amoureux au centre du III, reste un sommet de finesse poétique, défendu par un orchestre nuancé, deux diseurs absolus, jamais en puissance,

toujours proches de l'intention et des enjeux profonds du texte. Intensité, justesse prosodique, feu progressif, extérieur conquérant du général victorieux, puis de plus embrasé, intérieur à mesure qu'il décide de tout sacrifier à son amour pour Aida, le ténor maîtrise toutes les colorations de sa voix féline et sombre qui en fait le ténor le plus crépusculaire et romantique de l'heure (et d'ailleurs finira-t-il comme son mentor, Domingo… en baryton ? Tout le laisse penser). Sa figure qui paraît au IV devant Amnéris qui l'a dénoncé et condamné, indique une âme désespérée qui a renoncé à tout, car il pense qu'Aida est morte… Puis le fin tissage vocal opéré dans le dernier tableau du IV, au tombeau, façonne un chant transfiguré et simple qui touche directement. Ici, s'affirme la détermination victorieuse d'un amant qui se croyant seul et condamné, retrouve au moment d'expirer, le seul objet de son amour.



La noblesse naturelle du français **Ludovic Tézier** apporte au rôle d'Amonasro, père d'Aida, un profil félin et carnassier d'une distinction articulée, elle aussi de très grande classe : leur duo attendri et éperdu, – accent emblématique de la tendresse verdienne père / fille tant de fois incarnée dans son théâtre – au III, qui de duo s'achève sur le trio avec Radamès-, y est magnifiquement rythmé, articulé, exprimé par Pappano, très intimiste et d'un geste amoureux pour les effusions sincères de chaque situation. Le père combine un amour véritable pour sa fille et aussi la nécessité de l'utiliser pour assurer la victoire des éthiopiens contre les égyptiens. Sentiment, devoir, sincérité et stratégie, les termes inconciliables sont réunis pourtant par un Tézier, fin, allusif, princier (ou plutôt royal, personnage oblige), mordant.

Saluons l'absolue réussite expressive du IV : la solitude

désarroi qui éprouve l'égyptienne malheureuse Amnéris, elle aussi proie tiraillée entre devoir et sentiment, la grande équation d'Aida selon Verdi : l'alto Ekaterina Semenchuk a de réelles moyens qui comparés cependant à ses partenaires, paraît souvent moins nuancés et précis : défaillance dans l'articulation de l'italien qui l'empêche définitivement de colorer avec une vraie subtilité chaque accent de son texte. C'est la moins diseuse de tous.
C'est pourtant à travers ses yeux que toute l'action de l'acte IV – principe génial- s'accomplit, dévoilant alors dans l'assassinat calculé des deux amants, l'amertume d'un cœur témoin et coupable, lui aussi rongé, dévoré, embrasé par la jalouse impuissance, une haine qui cependant bascule en une compassion finale des plus bouleversantes. La clarinette grave qui accompagne alors une Amnéris foudroyée par une situation qui la dépasse, rappelle évidemment une autre figure noire et jalouse, haineuse d'abord, frappée ensuite par une nouvelle conscience faite pardon, bascule spectaculaire : Vitellia la méchante dans La Clémence de Titus de Mozart, qui est soudainement saisie par la conscience de sa noirceur inhumaine : l'opéra nous offre des situations exceptionnelles : Verdi rejoint ici Mozart. De toute évidence, Pappano explore cette similitude avec une justesse sobre et précise.
Même couleur sombre et humaine pour l'excellent Ramfis d'Erwin Schrott lorsque Pharaon demande / exhorte à Radamès d'avouer sa trahison et de se repentir… (IV).

Expliciter le feu intérieur. Dans ce travail sur la pâte sonore, sur le relief intérieur de chaque situation dont l'atténuation très fine et précise permet la juste projection du texte, l'orchestre Santa Cecilia gagne un prestige inédit. Sous la conduite de Pappano, les instrumentistes ne semble être soucieux que d'une chose : l'explicitation de feu intérieur consummant chaque personnage : Radamès sacrifiant sa gloire, son loyauté à Pharaon, son devoir, sa carrière pour servir son seul amour pour Aida ; Aida l'esclave éthiopienne au service de l'Egyptienne malheureuse Amnéris, sacrifiant

elle aussi son père, sa patrie pour cet amour maudit mais véritable ; Amnéris, princesse impuissante, amoureuse vaine du général Radamès … L'expression des individualités, ardentes, souffrantes, éperdues s'affirme dans un style sobre, d'une clarté dramatique que le chef préserve absolument, veillant constamment à l'avancée de l'action tragique malgré la succession des tableaux. L'incise tragique exprimée par l'orchestre souligne la pureté expressive et très complémentaire des trois protagonistes : le trio Amnéris, Aida, Radamès au delà de leur divergence, rassemble en définitive trois figures égales par leur souffrance, leur humanité, leur impuissance face à un destin irrévocable. La fin de l'opéra, huit-clos étouffant délimité par le caveau où les deux amants meurent emmurés vivants, donne en définitive la clé d'un opéra que beaucoup de chefs dénaturent en l'inscrivant dans un peplum hollywoodien (de surcroît jusqu'à la fin) : ce chambrisme irrésistible que défend Pappano et ses solistes (surtout donc Kaufmann et Harteros) rétablit le réalisme nouvelle vague d'un Verdi révolutionnaire à l'opéra : où a-t-on écouté avec une telle clarté, la volonté de vérité théâtrale, d'articulation textuelle souhaitée par le compositeur ? Même perfectible, la version s'impose, aboutie et esthétiquement juste. C'est donc un CLIC de classiquenews en novembre 2015.

Giuseppe Verdi (1813-1901) : Aïda. Anja Harteros (Aïda), Jonas Kaufmann (Radamès), Ekaterina Semenchuk (Amnéris), Ludovic Tézier (Amonasro), Erwin Schrott (Ramfis), Marco Spotti (Il Re), Paolo Fanale (Messaggero), Eleonora Buratto (Sacerdotessa). Chœur et orchestre de l'Accademia Nazionale Di Santa Cecilia (chef des chœurs : Ciro Vesco). Antonio Pappano, direction. Enregistrement réalisé à Rome, Sala Santa Cecilia, Auditorium Parco della Musica, en février 2015. 3 cd Warner Music, référence 082564 610 663 9 / 8 25646 10663 9. Livret notice en anglais, allemand, français. Durée : 2 h 25mn.

Livres. Compte rendu critique. Paweł Gancarczyk: La Musique et la révolution de l’imprimerie, les mutations de la culture musicale au XVIe siècle (Éditions Symétrie).



Livres. Compte rendu critique. Paweł Gancarczyk: La Musique et la révolution de l’imprimerie, les mutations de la culture musicale au XVIe siècle (Éditions Symétrie). L’auteur analyse les changements fondamentaux qui concerne l’écriture musicale de la fin XVè au début du XVIIè. Non sans raison, il s’agit de mettre en parallèle, la révolution actuelle suscitée par internet et les réseaux sociaux, et l’essor de l’imprimerie au XVè, précisément appliquée à la musique. Diffusion élargie, avènement d’un nouveau « marché » comptant ses clients, ses éditeurs (dont le premier entre tous, Petrucci à Venise, hélas vite concurrencé…), son répertoire (où se distinguent Frottole, chansons, motets, messes, sans omettre les recueils intentionnellement didactiques et pédagogiques destinés à la pratique des amateurs…), ses foyers de

production (Venise, Nuremberg, Paris, Lyon…), ses mécènes aussi…. toutes les composantes qui ont cours encore aujourd'hui, composent un paysage qui se précise de page en page (à travers les 6 chapitres idéalement documentés et complémentaires l'un à l'autre dans l'ordre de lecture).

Très appréciées, les reproductions en exemples des exemplaires manuscrits et imprimés proposant à l'appui du texte et des thématiques argumentées, un complément particulièrement éloquent : en reproduisant les page de titre ou les frontispices, éditeur et auteur offrent aux lecteurs l'occasion de mieux comprendre et mesurer les avancées essentielles qui marquent l'histoire de l'écriture musicale au XVIè.

Mais l'analyse va plus loin et fouille les pistes de son investigation, révélant de nouvelles données qui alimentent la richesse de l'évocation et nuancent considérablement notre propre connaissance du phénomène. L'imprimerie influence progressivement la façon de composer (élaboration des pages de titres, des cycles de partitions conçus comme une totalité thématisée ayant sa propre cohérence…) – mêmes les auteurs dont entre autres Banchieri-, appellent à prendre en compte les attentes des « clients »-…, comme elle assoit et organise aussi un nouveau statut pour le compositeur, celui de créateur reconnu, recherché, apprécié, donc « acheté ». Avec le développement du marché de la partition, s'impose alors une nouvelle économie assurant la nouvelle notoriété du compositeur dont le nom tel Lassus, Palestrina, Marenzio suscitent les ventes. A travers l'image de certains artistes reconnus pour leur talent, s'impose ainsi la notion de signature, de personnalité, c'est à dire d'individualisation de la musique qui créée désormais la côte d'un artiste musicien, comme celle que nous connaissons pour les peintres et les plasticiens : les lettrés, l'églises, les princes recherchent une manière, un style (le XVIè n'est-il pas justement dans l'histoire

simultanée à la musique, celle de la peinture, le siècle du maniérisme, c'est à dire au delà des querelles esthétiques, la période où naît un nouveau discours qui analyse et reconnaît la notion d'écriture et de styles personnels différents, à présent identifiables ?

A cela s'ajoute d'autres nouveaux comportements, tel l'hommage (dédicace) aux bienfaiteurs mécènes qui financent tel ou tel édition : la politique s'invite également dans cette pièce qui connaît alors, durant tout le XVIème siècle, un élan fondateur, préparant les grandes révolutions à venir. D'ailleurs, l'auteur, comme s'il souhaitait lancer son prochain chantier de recherche (non sans raison et légitimité) précise l'urgence de livrer les mêmes analyses sur le marché de l'édition musicale pour le XVIIè, au moment où se développe l'esthétique baroque. Voilà donc un texte fondamental qui appelle sa suite…

Livres. Compte rendu critique. Paweł Gancarczyk: La Musique et la révolution de l'imprimerie, les mutations de la culture musicale au XVIe siècle (**Éditions Symétrie**). Traduction de Wojciech Bońkowski. 256 pages – ISBN 978-2-36485-034-7 – Série Anciens & Modernes. Prix indicatif : 35 €. CLIC de classiquenews de novembre 2015.

Sommaire indicatif

Prologue. Du parchemin au papier
Chapitre 1. La naissance et le développement de l'imprimerie musicale
Chapitre 2. Typologie et importance de la production imprimée
Chapitre 3. De l'imprimeur au lecteur
Chapitre 4. L'imprimerie et le marché musical
Chapitre 5. L'importance de l'imprimerie pour la culture musicale
Chapitre 6. Les compositeurs face au nouveau médium
Épilogue. De l'imprimerie au manuscrit