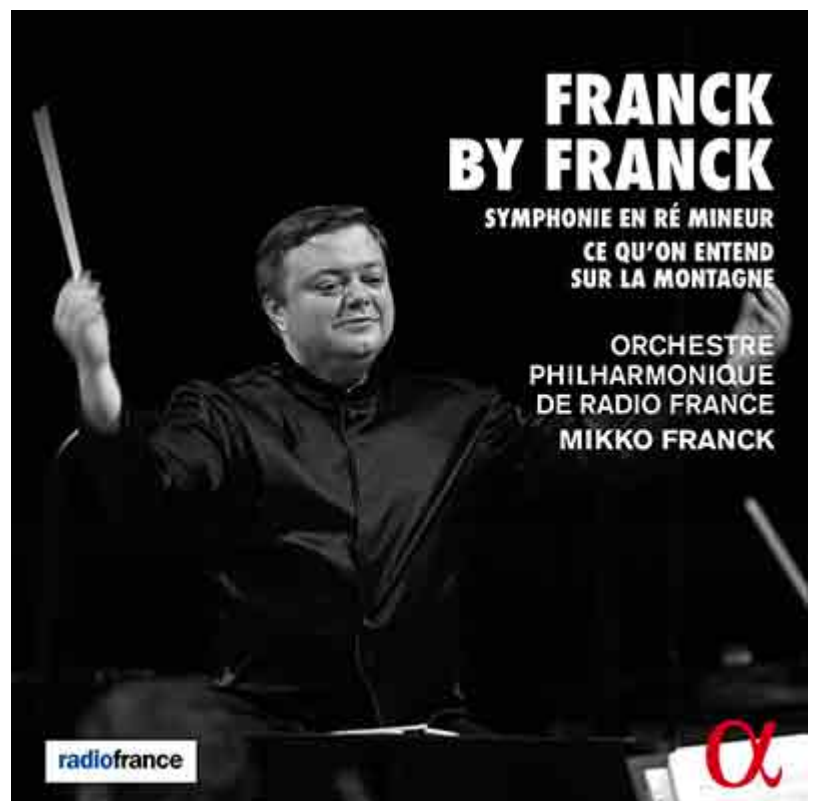


CD événement, critique. César Franck par Mikko Franck : Symphonie en ré, Ce que l'on entend sur la montagne, Philharmonique de Radio France (1 cd Alpha).

CD événement, critique. César Franck par Mikko Franck : Symphonie en ré, Ce que l'on entend sur la montagne, Philharmonique de Radio France (1 cd Alpha). Depuis sa création en 1937, le Philharmonique de Radio France n'a jamais semblé aussi heureux et épanoui que sous la conduite du finlandais Mikko Franck. On se souvient d'une remarquable Tosca

à Orange où le chant orchestral produisait une tension dramatique captivante (été 2010). On retrouve le même engagement et une entente bénéfique dans ce programme dédié au symphonisme de César Franck.

UN POINT D'HISTOIRE... L'unique symphonie de Franck est un sommet du romantisme orchestral en France. Le point d'accomplissement qui remontant à Berlioz et sa fantastique, offre en 1888, le testament symphonique de l'auteur et une



réponse sans ambiguïté à Wagner.

Préfigurée par la symphonie en sol majeur (pied de nez à celle de Mozart en sol mineur n°40 ? et qui aurait vu le jour vers 1840), la **Symphonie en ré mineur** est bien la seule, totalement aboutie qui fasse sens : dédiée à son élève Duparc, la partition est majeure pour le genre en France ; elle est achevée à l'été 1888, créée le 17 février 1889 : Franck répond à celle de Saint-Saëns avec orgue de 1885 qui déjà appliquait les préceptes de Franck quant à la construction selon un plan cyclique : répétition des mêmes motifs, superposition des motifs comme un assemblage éloquent (ainsi andante et scherzo sont joués simultanément comme un pur exercice formel, défi du compositeur qui s'en est expliqué). Puis se firent, Lalo (Symphonie en sol mineur, 1886) ; d'Indy, sa Symphonie cévenole (créée en 1887). Chacun tente de renouveler le genre en réinterprétant la forme orchestrale (et cyclique). Une expérimentation continue qui avait été inaugurée par le visionnaire Berlioz et sa Symphonie Fantastique de 1830. Franck marque les esprits autant par la puissance de son génie orchestrateur que l'audace formelle du plan général : 3 mouvements (et non pas 4 ... comme chez les Viennois classiques), ... soit une annonce du triptyque La Mer de Debussy.

L'écriture de l'organiste Franck n'a pas suscité de consensus immédiat. Loin de là. Les contemporains critiquent son manque de subtilité (!) : soit une robustesse voire une puissance tellurique mal dégrossie et mal comprise par Gounod (qui parle de démonstration de l'impuissance) ou Ravel qui regrette ses erreurs « foraines » aux sommets les plus mystiques (!)...



MIKKO FRANCK EN FRANCKISTE CONVAINCANT... Rien de tel dans la lecture de Mikko Franck ici, qui comprend les ambitions de la forme sans sacrifier la tension et l'inquiétude permanentes d'une architecture à la fois menaçante et impressionnante. Dans l'optique du principe cyclique qui fond les éléments en un tout organiquement lié,

Mikko Franck exprime idéalement en un souffle dramatique continu, l'enchaînement des parties : Lento, allegro non troppo / Allegretto (andante, scherzo) / Finale (allegro non troppo).

On distingue d'emblée l'âpreté et la vibration intranquille du **premier mouvement** dont le chef exprime aussi l'activité souterraine, les forces sousjacentes indomptables comme la lave d'un volcan prête à surgir. Son caractère sombre mène au premier Allegro jusqu'au lumineux ré majeur. Nous voici donc en pleine ascension de la montagne ; de falaises à pic, effrayantes et noires, jusqu'aux cimes solaires.

Piliers d'une marche solennelle et mystérieuse, **les harpes énigmatiques du II**, en pizz (Allegretto, comem la 7è de Beethoven) prennent la hauteur nécessaire dans le prolongement de l'interrogation précédente. Les respirations incisives comme celles d'une houle prenante et enveloppante se précisent... comme océanes. La sonorité exulte mais garde une précision dans son élocution, un relief et une matière faits d'un scintillement intérieur. Le soin accordé à la transparence se déploie dans ce mouvement où bois et vents apportent leur éclairage quasi pastoral (douceur enivrante de la clarinette)

Frank fait naître des frémissements et des nuances époustouflantes aux cordes (faux scherzo car le tempo reste allegretto), osons dire purement français alors que « sévit »

le wagnérisme ambiant auquel on comprend dès lors que César Franck apporte une alternative sérieuse. La clarté qui s'affirme quand les deux thèmes se superposent et se combinent, expriment bien l'esprit de défi et de résolution qui anime le compositeur.

Symphonie en ré, Ce que l'on entend sur la montagne..

Mikko Franck, un franckiste convaincant

Le chef du Philharmonique de Radio France nous gratifie d'une sonorité ample qui creuse toujours davantage le mystère et la profonde interrogation d'un Franck qui fut un mystique. La fin du II sonne comme une révélation finale, dans l'ombre et la brume malgré son élocution d'une rare précision.

Le III frappe davantage par son entrain (citation des mouvements précédents et très habile combinaison victorieuse là encore) : la résolution des énigmes antérieures et le surgissement de la cathédrale sonore, façonnée avec une grandeur mesurée et là encore un sens du détail passionnant. Au coeur du déploiement la résolution du tout et l'aspiration mystique vers les hauteurs, Mikko Franck fait jaillir comme une étape nouvelle dans l'accomplissement spirituel, la volupté céleste des harpes qui reviennent ainsi à 8'09 expression d'une métamorphose réussie... serait-ce enfin la concrétisation du passage ? Franck n'est-il pas un prophète, un visionnaire ? Tendue, dramatique et détaillée à la fois, la lecture convainc totalement et les qualités instrumentales du Philhar sont totalement exploitées.

D'une inspiration naturaliste tout aussi réussie, en tension, climats comme en détails infimes, la vibration du poème « **Ce**

que l'on entend sur la montagne » serait bel et bien le premier poème symphonique de l'histoire (conçu dès 1833), précédant celui du grand ami Liszt, tous deux quasi au même moment, inspirés par Hugo (Feuilles d'Automnes). La malédiction du destin humain plane chez Franck ; un sentiment d'empêchement qui se traduit aussi par l'immensité mystérieuse de la nature. Grandeur impénétrable du motif naturel opposé au cri sans espoir de l'humanité.

La vision est romantique, sacralise en quelque sorte la montagne, les flots, l'infini du paysage (« les orbes infinis » comme émanation de la puissance divine). Franck se rapproche du panthéisme grandiose de Berlioz (Damnation de Faust), dialogue avec la spacialité cosmique du peintre Turner.

On est très éloigné de la fragilité des écosystèmes qu'a permis de révéler et avec quelle actuelle acuité, la conscience écologique. L'orchestre de Franck dans ses climats énigmatiques capte la force d'un équilibre qui échappe totalement aux hommes. Ce chant des équilibres impénétrables se lit aussi chez Schubert que Franck connaît parfaitement et auquel il semble rendre hommage au même titre que Bach et qu'à Beethoven (Symphonie Pastorale).

Si Liszt emprunte un chemin d'épreuves, marqué par les obstacles, la fin quant à elle, s'élève en une lévitation mystique. Chez Franck, le mouvement est inverse : profondément croyant, le compositeur pense et médite la fragilité humaine, sa vaine puissance, son inéluctable naufrage ; tout s'effondre dans l'ombre profonde, pesanteur si présente dans le poème d'Hugo. Et qui rend la sensibilité de Franck très proche de la lyre hugolienne.

Franck déploie une maîtrise parfaite dans l'art des modulations harmoniques ; son génie est tout autant convaincant dans la conception structurelle et l'architecture du poème ; il témoigne d'un cycle de pressentiments et de tristesse ineffable (sentiment pesant/présent dans le texte de

Hugo).

La partition guère enregistrée comparée à celle de Liszt, fait entendre les mêmes qualités du maestro, directeur musical du Philhar depuis sept 2015 (et reconduit jusqu'en sept 2022). Le chef nous montre clairement la pertinence du compositeur face à la source hugolienne.

Le poème de presque 29 mn est énoncé comme une suite de respirations spirituelles là encore très emblématiques du mysticisme d'un Franck qui orchestre comme un peintre. Sans lourdeur ni épaisseur, dans la transparence de la texture (et son activité scintillante : cf l'irisation frémissante des six parties de violons au début de la séquence), le geste de Mikko Franck respecte l'équilibre des plans, le relief des bois dans un miroitement continu des cordes.

Le chef ne se trompe pas, exprimant avec volupté le son de la grandeur croissante. Ainsi se précise dans ses contours progressifs, la montagne magique. Ce que nous dit Franck ici c'est l'inénarrable frémissement du monde vivant et minéral, emprunt de mystère et de secrètes vibrations (à 8'39, la flûte émerge sur la soie des cordes ; ou à 12'48, la clarinette ondulante, vaporeuse...). On gravit peu à peu la montagne pour contempler enfin au dessus des cimes la clarté grandiose du panorama. Et la misère humaine.

Mais ce que nous dit la montagne, c'est l'ivresse de l'altitude. En maître absolu du tempo et de la sonorité, Mikko Franck nous montre qu'il sait en vrai poète, ciseler la verve narrative de César Franck, avec cette transparence de la pâte sonore que ne maîtrisent pas les phalanges germaniques ; le maestro sait révéler chez César, l'architecte et le géomètre de superbes paysages sonores.



CD événement, critique. César Franck par Mikko
Franck : Symphonie en ré, Ce que nous dit la
montagne, Philharmonique de Radio France (1 cd
Alpha). CLIC de CLASSIQUENEWS avril 2020.

César Franck (1822-1890) : Symphonie en ré mineur

Lento, allegro non troppo (18'35)
Allegretto : Andante, scherzo (10'04)
/ Allegro non troppo (10'15)

CE QU'ON ENTEND SUR LA MONTAGNE
Poème symphonique (28'20)

Durée totale: 1h07

Orchestre Philharmonique de Radio France
Mikko Franck, direction

**Cd critique. LISZT : « O
LIEB! », lieder. Cyrille
Dubois, ténor / Tristan Raës,
piano (1 cd APARTE, oct 2018)**

Cd critique. LISZT : « O LIEB! », lieder. Cyrille Dubois, ténor / Tristan Raës, piano (1 cd APARTE, oct 2018). Focus légitime et opportun que celui qui ici dévoile **les lieder de Liszt**, – si peu connus, composés dans le prolongement des transcriptions de ceux de Schubert ; mais à la *sensucht* schubertienne, langue



nostalgique ineffable, Liszt reste, proche de sa propre sensibilité émotionnelle, passionné voire captivé par **l'extase amoureuse** ; un état d'hyperconscience, de solitude, d'ivresse, de volupté absolues, où l'on retrouve pour les lieder allemands, la fusion de la nature (communion magique avec le Rhin entre autres), de l'abandon, du rêve. Les connaisseurs du piano de Liszt y retrouvent ce goût des harmonies rares et aventureuses, toutes inféodées étroitement à l'itinéraire des textes poétiques. La part du piano revendique d'ailleurs, un chant double, égal, qui n'accompagne pas, mais dialogue avec la voix et commente ce qu'elle dit : au piano (Steinway D 225, au chant complice, fusionnel), le jeu de **Tristan Raës** se montre irrésistible. Mais le sommet du lied lisztéen demeure indiscutablement le lyrisme mesuré et nuancé de **Die Loreley**, qui comme l'Erlkönig de Schubert, que Liszt connaissait évidemment, condense le pouvoir de l'hallucination jusqu'à la mort, l'attraction de la nymphe voluptueuse capable d'envoûter le batelier trop contemplatif et naïf jusqu'au fond des eaux mouvantes.

D'une manière générale, l'affinité du timbre et du style de **Cyrille Dubois**, que l'on n'attendait guère dans la langue de Heine ou de Schiller (entre autres), s'affirme dans l'imaginaire des lied romantiques du plus spirituel et passionné des compositeurs romantiques. Son articulation, son intelligence prosodique dépouillée de tout artifice, creusent

l'arête des mots.

Souveraine, la noblesse schumanienne du premier lied « *Hohe liebe* »), qui convoque la rêverie et la plénitude extatique. Intonation et projection hallucinée, enivrée aux aigus parfois durs, métalliques, mais clairs, brillants se déploient sans entrave, au service de la finesse poétique des textes. Même naturel et évidence, dans le second lied (« *Jugendglück* de 1860), plus déclamatoire, expressif, pointu, qui convient au timbre très droit du ténor français dont on se délecte aussi de l'infinie tendresse de phrasés enivrés : cf. « *Schwebe* », 1ère version posthume (14).

Les 4 mélodies françaises (d'après Victor Hugo) ajoutent évidemment l'impact poétique du verbe français, aux évocations naturelles et végétales, teinté d'un érotisme filigrané (épisode printanier de « *S'il est un charmant gazon* », 1844)... La sûreté des hauteurs, l'élégance du style se déploient plus encore dans les 3 mélodies suivantes de 1859 (dans leur seconde version respective). « *Enfant si j'étais roi* », altier, conquérant et fier ; « ***Oh quand je dors*** » se fait pure prière, appel à l'onirisme le plus évocateur, telle une berceuse au balancement exquis, hypnotique, d'essence surtout amoureuse car Hugo y dépose les miracles d'une âme traversée par le saisissement éperdu : le timbre angélique et tendre, brillant et sans fard, d'une sincérité juvénile de Cyrille Dubois convainc totalement. D'autant que le piano de Trsitian Raës éblouit lui aussi par son sens des nuances.



L'accomplissement se réalise dans le dernier « ***Comment, disaient-ils*** », mélodie en forme de rébus ; au dramatisme à la fois inquiet (des hommes) et mystérieux, rêveur (des femmes énigmatiques qui leur répondent). Les passages en voix de tête sont idéalement réalisés, indiquant comme il le fait chez les Baroques, (Rameau dont un *Pygmalion* récent), un vrai tempérament taillé pour le verbe ciselé, évocateur. Un diseur doué d'une intelligence qui

écoute les secrets du texte comme de la musique.

Dans les ultimes mélodies d'après Pétrarque, le « Benedetto sia'l giorno » (22), indique dans la tenue impeccable de la ligne, l'extension souple et tendue de la phrase, la pureté de l'articulation, la précision des mélismes, la franchise solaire des aigus, des vertus... belcantistes – c'est à dire orthodoxes ici, rossiniennes et belliniennes, que le diseur aurait bénéfice à cultiver dans le futur. Le ténor est capable d'exprimer le ravissement et l'extase amoureuse fantasmé, vécu par Liszt à l'épreuve de Pétrarque. Quel autre ténor dans cette candeur naturelle, et cette franchise est capable d'un tel accomplissement aujourd'hui ? Formidable interprète. CLIC de CLASSIQUENEWS de septembre 2019.

Cd critique. LISZT : « O LIEB! », lieder. Cyrille Dubois, ténor / Tristan Raës, piano (1 cd APARTE, oct 2018).

**COMPTE-RENDU, critique,
concert piano. La Roque
d'Anthéron, le 27 juil 2019.
Nicolas Stavy, piano. Liszt,
Haydn.**

COMPTE-RENDU CRITIQUE RÉCITAL NICOLAS STAVY, piano, FESTIVAL INTERNATIONAL DE PIANO DE LA ROQUE D'ANTHÉRON, 27 juillet 2019. Liszt, Haydn. Le pianiste Nicolas Stavy aime aller vers des découvertes. Sa curiosité jamais assouvie nourrit sa carrière et comble le répertoire pianistique en soi

considérable de partitions oubliées, injustement dénigrées, ou retrouvées. Le programme de son récital donné le 27 juillet à l'Abbaye de Silvacane donnait justement à entendre une rare version pour piano des **Sept dernières paroles du Christ en croix** de Haydn.

NICOLAS STAVY SUR LES CHEMINS SPIRITUELS DE LISZT ET HAYDN



Le cloître de l'Abbaye de Silvacane abrite comme il peut sous ses voûtes de pierre le piano et les chaises disposées pour le public. Il pleut des cordes: une grosse pluie d'orage qui s'engouffre dans les gargouilles aux angles du cloître. Nicolas Stavy joue pour commencer, en pendant à l'œuvre de Haydn, ***Von der Wiegen bis zum Grabe*** (Du berceau jusqu'à la tombe) S. 107 de **Liszt** (1881), et nous sommes heureux d'entendre ce poème symphonique transcrit par le compositeur franciscain lui-même, si peu donné en concert. L'eau qui dégringole des gargouilles est bruyante et contraint l'artiste à une lutte ardue pour avoir le maître mot. Mais bien qu'il ait à forcer le son, cela n'entache en rien l'atmosphère qu'il donne à chaque partie: Le Berceau naît d'une douce éclosion sonore, nimbé de sérénité, empreint de mystère. Le combat pour la vie associe ici la lutte du musicien contre les éléments naturels à celle de l'homme dans sa vie terrestre. Nicolas Stavy prend une posture héroïque, n'hésitant pas à projeter la violence des rythmes obsessionnels, à timbrer les accords discordants dans toute leur brutalité, ces harmonies audacieuses qui dans la version piano prennent une acuité particulière. Le pianiste va au bout du Combat à une conclusion à dimension métaphysique, dans un trille lisztien de la plus belle élévation. La tombe: berceau de la vie future, reprend le thème du Berceau, apaisé, mais transformé, et ferme le cycle.



L'orage persiste, et la bataille humaine n'est pas terminée: **les Sept dernières paroles du Christ en croix** nous sont familières dans leur version pour quatuor à cordes, un peu moins dans celle pour orchestre ou l'oratorio, et pas du tout pour piano solo! Une édition pour piano de la partition intégrale est trouvée par hasard à Saint-Domingue. Une autre partition manuscrite est retrouvée à Vienne par Paul Badura-Skoda, qui fort de son expertise établit le rapprochement avec l'édition de Saint-Domingue : un inconnu en a achevé l'écriture qui fut corrigée et définitivement validée par Haydn, puis effectivement éditée par Ignace Pleyel. C'est cette partition que Nicolas Stavy interprète. Il en tire le meilleur parti pianistique et expressif. Avec l'introduction il installe le climat dramatique. « Père, pardonnez-leur car ils ne savent pas ce qu'ils font »: cette première parole il l'énonce sans imploration, mais avec la force d'une adjuration, par une main droite sonnante, dans un tempo mesuré et juste sur les notes répétées et statiques de la basse.

L'évocation du Paradis (« Aujourd'hui tu seras avec moi au paradis ») est jouée dans la lumière de l'apaisement, le chant se détachant sur la basse en base d'Alberti doucement enrobée de pédale. Le ton est tout aussi juste et posé dans « Femme, voici ton fils, et toi, voici ta mère », puis vire à la douleur dans « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné? » où le pianiste semble charger les silences du poids du néant, soulignant le sentiment de solitude et de doute, et dans le cri de « J'ai soif », où par les notes répétées obstinément, contrepoint et octaves, il accentue la force de la supplication. « Tout est consommé » et « Père, je remets mon esprit entre tes mains » vont vers l'apaisement et l'acceptation: Nicolas Stavy donne une profondeur et une gravité spirituelle particulières à ces deux ultimes paroles, qu'il conclut par le choral final dans une émouvante nuance pp, avant un sublime retour au silence. Enfin « Terramoto » (Tremblement de terre) secoue le clavier de part en part: quel contraste, quelle force! Au point que l'on n' imagine plus qu'il fut écrit à l'origine pour quatuor à cordes, tant les résonances du piano sont saisissantes! Elles viennent à bout des velléités météorologiques et le cadre spirituel de l'Abbaye retrouve comme par miracle le bleu céleste et ses chants d'oiseaux, après avoir mis en accord l'ascétisme cistercien et la félicité franciscaine. © crédit photo : Renaud Alouche