

SAISON 1985-86

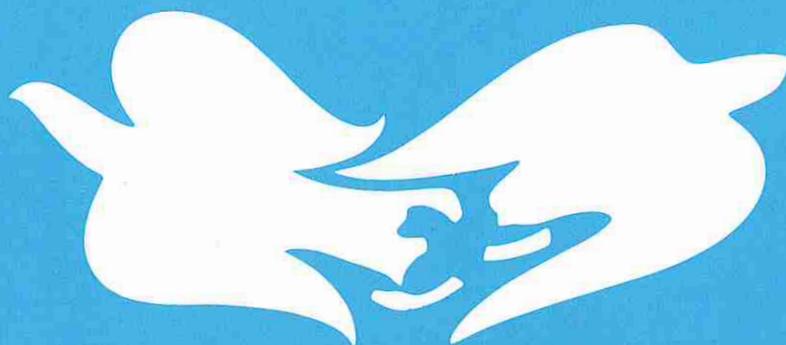
Me 27.11.85	Pleyel	LISZT	Daniel BARENBOÏM
Ve 29.11.85		DANTE SYMPHONIE (21 femmes)	
Je 19.12.85	Pleyel	BEETHOVEN	Daniel BARENBOÏM
Sa 21.12.85	POPB	MISSA SOLEMNIS	Margaret PRICE
Di 22.11.85			Nadine DENIZE
			David RENDALL
			Matti SALMINEN
Me 09.04.86		FAURE	Carlo-Maria GIULINI
Je 10.04.86	Pleyel	REQUIEM	Barbara HENDRICKS
Ve 11.04.86			Hakan HAGEGARD
Me 23.04.86	Pleyel	STRAVINSKY	Pierre BOULEZ
Je 24.04.86		LE ROSSIGNOL	Phyllis BRYN-JULSON : le Rossignol
			Sarah WALKER : le Cuisinière
			Elizabeth LAURENCE : la Mort
			Ian CALEY : le Pêcheur
			David WILSON-JOHNSON : l'Empereur
			Pierre-Yves LE MAIGAT : le Chambellan
			Jules BASTIN : le Bonze
			Jacques MARS
			Remi CORRAZA

20/22/24.05.86. TCE Les Noces de *Str* Daniel B

Ve 27.06.86 Place Vendôme : Enregistrement télévisé de la Marseillaise de Berlioz, sous la direction de Daniel BARENBOÏM, avec Jessye NORMAN en soliste, pour être retransmis à Central Park et sur les chaînes américaines dans le cadre du centième anniversaire de la Statue de la Liberté.

10.12.16.05.86 TCE Coriolan Tule

24.26.28.06.86. TCE Dan Cronin



**ORCHESTRE
DE
PARIS**

Directeur Daniel Barenboïm

**CHŒUR
DE
L'ORCHESTRE DE PARIS
CHEF DU CHŒUR : ARTHUR OLDHAM**

**AUDITIONS
SAISON 1985/1986**

LISZT	DANTE SYMPHONIE	BARENBOÏM
BEETHOVEN	MISSA SOLEMNIS	BARENBOÏM
FAURÉ	REQUIEM	GIULINI
STRAVINSKY	LE ROSSIGNOL	BOULEZ

*"... Leur qualité musicale, leur discipline et leur enthousiasme...
c'est un modèle unique en France..."*

PIERRE BOULEZ

**POUR UNE AUDITION PRIVÉE AVEC ARTHUR OLDHAM
TÉLÉPHONEZ DÈS MAINTENANT AU**

**359.31.00
DE 14H30 A 17H30**

MUSIQUE**Le maître des voix**

Chaque année, à l'automne, le célèbre chef de chœur britannique, fixé à Paris, Arthur Oldham fait passer des auditions pour compléter et renouveler les choristes de l'Orchestre de Paris. Il parle à Sophie Lannes de son art et de sa passion.

L'Express : Est-il difficile de trouver des voix en France ?

Arthur Oldham : Ayant travaillé dans différents pays, je sais qu'on peut trouver de belles voix naturelles partout : en France comme ailleurs. Sir Georg Solti avait jugé impossible de constituer un chœur amateur à l'Orchestre de Paris. Quand Daniel Barenboïm m'a demandé, il y a dix ans, d'en créer un, je n'ai eu aucune difficulté à sélectionner 200 choristes sur les 1 600 qui se sont présentés. Cependant, 70 % d'entre eux n'avaient jamais chanté dans un chœur, ce qui serait inconcevable en Grande-Bretagne ou en Allemagne. Beaucoup ne savaient pas déchiffrer à vue. Je suis reconnaissant à Barenboïm de nous avoir, très vite, imposé un rythme rapide de concerts. Un chœur est comme une armée. Si entraînée soit-elle, elle ne donne sa véritable mesure que dans le combat. Et chaque concert, qui fait affronter au chœur un nouveau répertoire, une nouvelle technique vocale, un nouveau chef, est, pour moi, pour nous, une bataille qu'il faut gagner.

— Y a-t-il une limite d'âge pour chanter dans un chœur ?

— Personnellement, je n'auditionne pas de soprano au-delà de 35 ans, ni de contralto au-delà de 40, 45 ans. Pour les hommes, en revanche, il n'y a que des cas d'espèce. La longévité de leur voix dépend de leur condition physique. Dans mes chœurs du Festival d'Edimbourg, j'avais un ténor qui chantait encore magnifiquement à 70 ans. Peter Pears se produisait encore au Metropolitan Opera à 68 ans, mais il avait, toute sa vie, pris deux leçons par semaine. Peu de voix de femme durent aussi longtemps. Mais il ne faut pas être trop rigide sur les principes. Statistiquement, et cela se vérifie dans le monde entier, 30 % des hommes sont des ténors naturels, 60 % des barytons et 10 % seulement des basses profondes. Ce dernier pourcentage étant nettement plus élevé dans les pays de l'Est. Mais la voix des contraltos, comme celle des basses, met plus longtemps à atteindre sa maturité. Une jeune voix basse qui, à 23 ans, ne peut descendre au-delà du

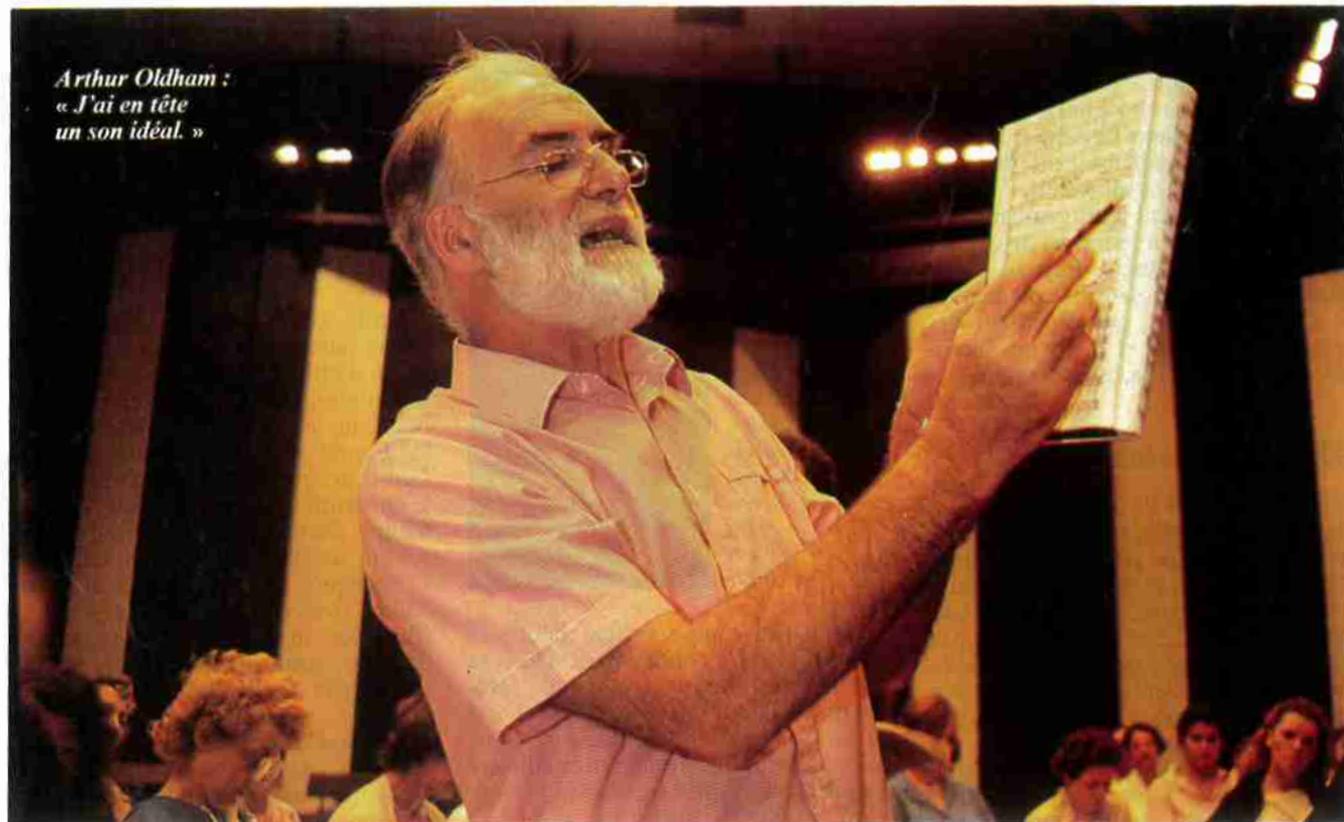
fa ira, à 40 ans, jusqu'au *do* grave. Pour avoir ces voix-là dans un chœur, il faut écarter la question de l'âge.

— Il arrive que des voix de femme, passé une certaine étape, recouvrent leurs qualités premières.

— Je ne suis pas sûr, en effet, d'avoir eu raison d'imposer un âge limite de 55 ans pour les femmes. Sans doute faudrait-il juger leurs voix individuellement ? Ce genre de décision me pose, humainement, un cas de conscience. C'est qu'en dix ans nous avons fait un tel chemin ! Les problèmes techniques ayant été assez vite résolus, nous pouvons maintenant faire porter tous nos efforts sur le style d'une interprétation, la couleur des sons, l'éventail de dynamiques. Giulini, avec qui j'ai souvent travaillé à Edimbourg, m'avait à l'époque fait cette remarque : « Votre chœur est splendide, mais les voix sont blanches. Il vous faut maintenant développer les rouges dans les voix. » On ne fait pas chanter de la même façon un chœur de sopranos dans Palestrina, dans Verdi ou dans Moussorgski.

— Comment fait-on travailler les couleurs de la voix ?

— J'ai en tête un son idéal, je sais ce que le chœur est capable de faire et je lui fais répéter les passages, dix fois s'il le faut, jusqu'à ce que j'obtienne ce son. Mais ce que je m'efforce de façonner pour un chef d'orchestre, c'est un instrument aussi souple, aussi sensible que possible. Je répète souvent à mes choristes : « Vous ne devez pas lui imposer mon interprétation. »



Arthur Oldham :
« J'ai en tête
un son idéal. »

— C'est un peu frustrant, n'est-ce pas ?
— Non, pourquoi ? La marque des grands chefs est de tirer de cet instrument quelque chose de plus !

— *Quelle est votre impression du chant en France ?*

— Je suis très préoccupé par la mauvaise qualité de l'enseignement. A entendre les résultats, il y a un grand nombre de mauvais professeurs qui, d'abord, ignorent souvent le travail de la respiration, essentiel dans le chant. Lorsque de jeunes chanteurs viennent me consulter, je ne peux leur donner qu'un conseil : « Allez étudier en Angleterre. » J'y ai envoyé ma propre fille pendant deux ans : elle a passé les six premiers mois à travailler la respiration plus que le répertoire. Et lorsqu'on entend Barbara Hendricks, Jessye Norman ou Kathleen Battle, qui a une voix à vous briser le cœur, on se dit qu'aux Etats-Unis aussi existent des écoles de chant dignes de ce nom. Je vois arriver, ici, de jeunes chanteuses avec une voix en lambeaux parce qu'on leur a fait chanter « Tosca » à 18 ans. C'est criminel. Je constate aussi que beaucoup de sopranos françaises ont, dans l'aigu, un son métallique. On ne leur apprend pas à « couvrir » le son, une technique qu'on enseigne partout.

— *Vous recommandez, pourtant, à vos choristes de prendre des leçons de chant ; 80 % le font régulièrement !*

— Oui, c'est indispensable pour que le chœur ait un niveau professionnel. Ça me permet d'ailleurs de savoir immédiatement s'ils sont en de bonnes mains ! En dix ans, ils se sont constitué une liste de professeurs valables dont ils se communiquent les noms. C'est par amour de la France que je me déssole de la situation générale de l'enseignement. Il faut s'y attaquer énergiquement et ne pas hésiter à imposer de grands professeurs étrangers dont les mérites sont reconnus. Il faut empêcher que continuent à enseigner des gens qui n'ont aucune compétence pour s'occuper de voix.

— *Il y a tout de même l'Ecole de chant de l'Opéra qui a fait appel à Hans Hotter, Rita Streich qui enseigne à Marseille...*

— Mais ils n'enseignent pas au Conservatoire de Paris, qui reste, pour beaucoup de jeunes, le Parnasse de la musique. A-t-il vraiment fait émerger de grands chanteurs de niveau international ces dernières années ?

— *Et la formation des chefs de chœur ?*

— J'ai eu l'occasion d'assister à une réunion sur le sujet au ministère de la Culture et je dois avouer que j'étais en désaccord avec presque tout ce qui a été proposé. Juger, par exemple, un chef de chœur à sa capacité d'ap-

Suite page 135 —>

—> Suite de la page 133

prendre une partition en trois heures avant de commencer les répétitions. Absurde ! Un chef de chœur doit passer des semaines et des mois sur une œuvre pour l'assimiler et être ainsi en mesure d'en diriger l'exécution. Il faut encore, a-t-on dit, qu'un chef de chœur soit, lui-même, capable de chanter. Absurde ! Il doit être capable de faire chanter les autres. La direction d'un chœur ne consiste pas à chanter des solos et à dire « Faites comme moi ». Savoir faire travailler des choristes, cette qualité-là est la seule qu'on doive exiger. On la décèle d'ailleurs immédiatement. Et la psychologie y tient une large place.

— *Vous voulez dire qu'on naît chef de chœur ?*

— Je le crois, oui. Pour faire ce métier complexe, puisqu'il s'agit à la fois de forger un instrument et d'enseigner, il faut un don. Et puis, bien sûr, travailler, apprendre sans relâche. Quand on cesse d'apprendre, il faut s'en aller. Ce qu'il y a de merveilleux dans mon métier, c'est que je suis sans cesse appelé à rencontrer de grands artistes, à en découvrir de nouveaux, et tous, toujours, ont quelque chose à m'apprendre. Julia Varady, Janet Baker sont pour moi des idoles, comme l'a été Irmgard Seefried, comme le sont aussi Dietrich Fischer-Dieskau ou John Shirley-Quirk... Parfois, même en faisant passer des auditions, on entend, soudain, une voix qui vous fait chavirer l'âme. Sans que l'on sache pourquoi. Il m'arrive souvent de découvrir, par la suite, que l'émotion suscitée par une voix est étroitement liée à l'expérience de la vie, aux épreuves dominées, à la richesse intérieure de la personnalité. Au-delà des notes, au-delà du son, cette voix vous parle... C'est là l'un des grands mystères de la musique.

— *Vous n'envisageriez plus, aujourd'hui, de reprendre un chœur professionnel ?*

— Lorsque j'assiste au concert au dixième rang de l'orchestre, je ne peux m'empêcher de penser que, à qualité de voix égale, un chœur amateur surpassera toujours un chœur professionnel quant au résultat musical. L'amateur n'a à gagner que la satisfaction de donner le meilleur de lui-même. C'est un peu comme si le concert bénéficiait d'un supplément d'âme. Il en acquiert une autre dimension. Après avoir dirigé pendant dix ans le chœur du Festival d'Edimbourg, j'avais, à l'époque, ressenti comme un peu de lassitude. Au bout de dix ans ici, j'éprouve un tout autre sentiment : je souhaiterais ne jamais quitter le chœur de l'Orchestre de Paris. J'ai l'impression qu'il a besoin de moi et, moi, surtout, j'ai besoin de lui. ■

Propos recueillis par Sophie Lannes.



LA SOCIÉTÉ DE PRODUCTIONS DU PALAIS DES SPORTS,
LES SPECTACLES ALAP ET LES SPECTACLES LUMBROSO,
L'ORCHESTRE DE PARIS

présentent
SAMEDI 21 DECEMBRE A 17 H 30
DIMANCHE 22 DECEMBRE A 17 H 30
PALAIS OMNISPORTS DE PARIS BERCY

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770-1827)

MISSA SOLEMNIS

ORCHESTRE DE PARIS

Violon-solo : Alain Moglia
CHŒUR DE L'ORCHESTRE DE PARIS
(Chef du chœur : Arthur Oldham)

DANIEL BARENBOIM

Direction

Margaret Price, soprano
Nadine Denize, mezzo-soprano
David Rendall, ténor
Matti Salminen, basse

concert donné en hommage à
Wilhelm Furtwängler
à l'occasion du 100^e anniversaire
de sa naissance

CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS

PRESIDENT : FRANÇOIS ESSIG

L'Orchestre de Paris remercie vivement chacun des membres du Cercle de l'Orchestre de Paris de lui permettre de développer ses activités en France et à l'étranger.

Membres fondateurs

AMERICAN EXPRESS — BEGHIN-SAY — BOUYGUES — GROUPE B.S.N. — CLUB MEDITERRANEE
COFACE — COMPAGNIE BANCAIRE — CREDIT LYONNAIS — CREDIT DU NORD
ELF-AQUITAINE — GENERALE OCCIDENTALE — INTERMARCO (GROUPE PUBLICIS)
LAZARD FRERES ET CIE — MOËT HENNESSY — MORGAN GUARANTY TRUST COMPANY
PARIBAS — PHILIPS FRANCE — RHONE-POULENC — SACEM — SCHLUMBERGER — THOMSON S.A.

Membres associés

COMPAGNIE GENERALE D'ELECTRICITE — DUMEZ — EUROPE 1
PERRIER — SAINT-GOBAIN — ESTEE LAUDER

L'HYMNE A LA FOI DE BEETHOVEN

On ne sait quelles forces obscures ont poussé Beethoven à bâtir cette cathédrale sonore. Mais il y a mis toutes ses forces, toute sa fureur. Pour glorifier la rugueuse fraternité humaine.

Une obsession tyrannique. Une lente maturation, aussi. Heurtée, brisée, saccagée par des flambées d'inspiration et des retombées porteuses de doutes...

Imaginez Ludwig van Beethoven, sa chevelure orageuse et ses humeurs batailles. Et sa main qui court, non, qui vole, légère, fébrile, aérienne, sur le papier régler, griffonnant à toute allure, caressant à peine la feuille. Ou la froissant rageusement, de colère et d'impuissance.

Quatre années au moins, de tempêtes et d'illuminations, de fièvre et de renoncements ! Comme toutes les œuvres où souffle l'esprit et qui semblent nées d'une seule respiration, d'un unique jaillissement, la *Missa Solemnis* (messe solennelle) fut enfantée dans la douleur. Et tant pis pour le mythe romantique du compositeur mage, voyant ou sorcier habité par les dieux, inspiré sans avoir à transpirer...

C'est en apprenant que l'archiduc Rodolphe allait être intronisé archevêque de la ville d'Ortmütz en Moravie (le 9 mars 1820), que Beethoven eut l'idée d'écrire une vaste messe. Rodolphe, le prince orphelin, l'aimé neveu du vénéré empereur Joseph II, Rodolphe l'épileptique à qui il donna tant et tant de leçons de piano. Rodolphe son protecteur, son ami, son frère... l'heureux dédicataire des grands chefs-d'œuvre de la maturité : les quatrième et cinquième *Concertos pour piano*, les sonates opus 106 et 111, la *Grande Fugue*, transcrite pour instruments à cordes. Sans oublier naturellement, le célèbre *Trio* opus 97, immortalisé sous le nom de « l'archiduc ».

Quel dessein poursuivait Beethoven ? Espérait-il, grâce à cette messe qu'il se promettait bien de rendre remarquable par



Beethoven
vu par Leiser

ses dimensions et sa beauté, devenir Maître de chapelle du futur archevêque ? Désirait-il simplement briller dans un genre où il ne s'était guère illustré jusqu'alors, si l'on excepte la *Messe en ut majeur* de 1807 ?

Entendait-il surtout profiter de cette œuvre religieuse pour lancer au genre humain son message favori de paix, d'espérance et de fraternité ?

Les mobiles profonds de la composition de la *Missa Solemnis* n'ont jamais été vrai-

ment élucidés. On sait seulement que Beethoven y jeta l'essentiel de ses forces, que pour la publier, il s'engagea dans des négociations et des tripatouillages qui lui valurent plus d'un ennemi. Et la réputation d'un homme dur en affaires, près de ses sous et de ses intérêts...

Dès l'été 1818, à peine connue l'annonce de la future intronisation de Rodolphe, il jette sur ses carnets les premières esquisses du *Kyrie*. L'année suivante, après moult atermoiements, il achève le *Gloria*, ébauche le *Credo*. Dans un état de fébrilité tel que son élève favori Anton Schindler en a gardé un souvenir plutôt atterré.

« Dans la chambre voisine, toute porte close, nous entendions le Maître chanter, hurler et rythmer la fugue de son *Credo*. Nous écoutâmes longtemps ces bruits presque effrayants et nous étions sur le point de partir, quand la porte s'ouvrit, et Beethoven parut, furieux et farouche. Il avait l'air angoissé comme s'il sortait d'un combat à mort contre une légion de ses ennemis ordinaires, les contrepuntistes. Ses premiers mots furent incohérents, comme si le fait que nous l'ayons écouté l'ait désagréablement surpris »...

L'œuvre ne sera achevée qu'à la fin de 1822, bien après la cérémonie pour laquelle elle était prévue... Cela tendrait à prouver qu'initialement conçue comme une œuvre liturgique, elle se mit en fait à obéir à d'autres exigences d'ordre strictement musical : d'ailleurs, Beethoven l'intitula tantôt « grand oratorio », tantôt « hymnes avec solo et chœurs » ; il proposa même d'en fournir une version allemande pour faciliter son audition en terres réformées... C'est vous dire la vigueur de son sentiment



Quatre années de tempêtes et d'illuminations avant que Beethoven n'achève sa *Missa Solemnis*

religieux.

Libre à Romain Rolland d'y voir « un grand besoin de communier avec l'Agneau, avec le Dieu d'amour et de pitié », libre à chacun de projeter sa foi dans cette monumentale cathédrale sonore qui épouse somptueusement le solennel déroulement de la liturgie (Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Agnus Dei), libre à l'auditeur d'être davantage sensible au raffinement de l'orchestration, aux somptueux déploiements de la masse chorale, aux poignantes interven-

tions des solistes, qu'au contenu spirituel de l'œuvre...

De son propre aveu, Beethoven désirait « faire naître le sentiment religieux — et de rendre ce sentiment durable ». Mais on sait aussi que la seule foi qui l'animait, c'était celle, inébranlable dans la bonté et la rugueuse fraternité humaine. Alors, la *Missa Solemnis* est peut-être la plus profane des messes, comme la *Neuvième* reste la plus sacrée des symphonies...

Xavier LACAVALERIE

KYRIE

« Pour écrire de la vraie musique d'église, parcourir les vieux choraux d'église, des moines, etc. », note Beethoven en marge de ses premières esquisses. Le Kyrie possède la forme ternaire exigée par la liturgie (*Kyrie eleison-Christe eleison-Kyrie eleison*)... Mots magiques et répétés, qui servent de prétexte à de nombreuses variations mélodiques et rythmiques.

GLORIA

Violence, apaisements, déchaînements, calme, fureur, paix... Ici, nous sommes en terre de contraste : l'orchestre et les chœurs se déchaînent, s'effacent, clament, soulignent, commentent la parole sacrée, jusqu'à la grandiose fugue finale (*In Gloria dei Patris*) redisant à l'infini et pour l'éternité la puissance divine.

CREDO

Si le Gloria théâtralisait le texte, le Credo le dramatise. Et le matériau sonore se développe librement, comme s'il surgissait au détour de la phrase et du sens.

SANCTUS

Voici le temps du recueillement, de la méditation. Mais quelques temps forts sont soulignés (le *Pleni sunt* et l'*Hosanna* fugué, par exemple).

AGNUS DEI

Chaque soliste, puis le quatuor reprend la phrase poignante d'humilité. Mais le choc des timbales et l'éclat des trompettes annonce une apothéose plus solennelle, plus angoissante, aussi. L'œuvre s'achève (*Dona nobis pacem*) dans la paix retrouvée...

LES INTERPRETES



DANIEL BARENBOÏM

Quand il a accepté de prendre en main l'Orchestre de Paris (1975), Daniel Barenboïm s'était déjà taillé une solide réputation de chef d'orchestre (à la tête de l'Orchestre d'Etat d'Israël et de l'English Chamber). Et tout le monde célébrait ses talents de pianiste soliste ainsi que ses dons d'accompagnateurs et de musicien de chambre.

Il est né en 1942, au plus fort de la guerre, en Argentine. Enfant précoce, prodige du piano, il se produit dès l'âge de sept ans. En Israël où ses parents se sont établis. A dix, il est presque une vedette, à douze, Wilhelm Furtwängler qui l'entend à Salzbourg s'écrie : « C'est un petit phénomène ».

Le petit génie est devenu grand. Et de New York à Berlin, de Jérusalem à Edimbourg, de Salzbourg à Bayreuth (où il dirigera un prometteur *Ring* dès 1988), au fil des concerts et au fil des disques, Daniel Barenboïm poursuit une carrière exemplaire.

Avec gravité (la vie ne l'a pas toujours ménagé), avec exigence, avec ce besoin de vivre et de respirer en musique qui est l'apanage des grands artistes...

Et le vertige nous prend. A quarante ans et des poussières il a déjà derrière lui une œuvre : un répertoire gigantesque (ou Mozart, Beethoven, Berlioz et Bruckner sont en bonne place), une collection impressionnante d'enregistrements (avec l'Orchestre de Paris, le Philharmonique de Berlin, l'English Chamber Orchestra...) Sans compter ces trésors d'expériences dont il fait bénéficier chaque prestigieux invité de l'Orchestre de Paris.

MARGARET PRICE

Même si l'on vous dit que Beethoven n'a jamais su écrire pour les voix, que sa *Missa Solemnis*, comme son unique opéra, *Fidélío*, c'est le tombeau des sopranos, soyez sans inquiétude pour Margaret Price, à qui échoit la partie, ô combien périlleuse, de soprano-solo. La voix de la cantatrice galloise est l'image de la pleine maturité.

Et lorsque Margaret Price entonnera la longue phrase très tendre du Benedictus, avec ces sons filés et planants dont elle a le secret dans Mozart, n'en doutez plus : si les anges ont une voix, c'est bien celle-là, rayonnante de bonté. La voix que Beethoven rêvait lorsqu'il écrivait, sur la partition de sa *Missa Solemnis*, cette définition de toute musique : « *Jaillie du cœur, pour toucher le cœur !* ».

NADINE DENIZE

Y a-t-il une Française dans la distribution ? Oui, il y en a une : c'est Nadine Denize, et ce n'est que justice ! Nadine Denize est une de nos plus grande voix, la seule à assumer, aussi bien sur les scènes françaises qu'internationales, les rôles de mezzo-soprano les plus lourds chez Verdi, comme chez Wagner.

Aujourd'hui, il faut souligner cette qualité qui n'appartient qu'aux meilleurs : la capacité de toujours progresser. Ceux qui ont eu la chance d'entendre Nadine Denize la saison dernière à l'Opéra de Paris dans *Tristan*, où elle incarnait l'une des Brangæne les plus musicales et les plus émouvantes qui soient, savent que notre mezzo n'a pas encore dit son dernier mot.



Margaret Price, Nadine Denize, David Rendall et Matti Salminen.

DAVID RENDALL

Comme Nadine Denize, David Rendall est un de ces jeunes artistes à qui Daniel Barenboïm fait régulièrement confiance. Avec l'Orchestre de Paris, sa collaboration est un modèle de sage progression : le ténor-solo du *Requiem* de Mozart (1), d'abord, puis celui du finale de la *9^e symphonie* de Beethoven, en 1981 ; enfin, le rôle de Ferrando, dans le *Così fan tutte* du Festival Mozart 83. Notre orgueil national dût-il en souffrir, il faut reconnaître que David Rendall est un des exemples de l'efficacité et de la supériorité de l'école de chant anglaise, qui forme des artistes cultivés, musiciens, aux voix solides et agréablement timbrées.

(1) Il tient aussi cette partie dans l'enregistrement récent du *Requiem*, dirigé par Barenboïm, chez E.M.I. (270 1941).

MATTI SALMINEN

Ni les traités d'économie ni les livres de géographie n'en soufflent mot : la voix de basse profonde est pourtant bien l'une des richesses naturelles de la Finlande. Dix ans après le célèbre Martti Talvela, voici Matti Salminen, son cadet et son compatriote, qui marche sur ses traces à pas de géants — ce qui est bien le cas de le dire pour ces gaillards d'un mètre quatre-vingt dix !

A quarante ans tout juste (ce qui est encore bien jeune pour une voix de basse, la seule comme le vin, qui gagne à vieillir), Matti Salminen s'est déjà imposé sur les plus grandes scènes internationales (1). Il possède non seulement ces notes graves profondes, sonores, mais aussi grâce à cette chaleur de timbre, cet accent d'humanité que réclame, justement le message fraternel de Beethoven.

(1) dans Wagner, en particulier (les brutes préhistoriques de la Tétralogie, les pères nobles dans *Tristan*).

Les foules de la Sixtine

Il faut un cœur de bronze pour s'attaquer à un monument aussi démesuré et poignant que la *Missa solemnis* de Beethoven. Wilhelm Furtwaengler ne l'avait pas osé; c'est cependant à la mémoire du grand chef d'orchestre, pour son centenaire, que Daniel Barenboïm l'a offert jeudi à Pleyel avec les Chœurs de l'Orchestre de Paris et l'offre à plus de vingt mille Parisiens, samedi et dimanche (à 17 h 30), dans la vaste enceinte du Palais omnisport de Bercy.

Avec des gestes d'une énergie formidable sans cesse renouvelée, Barenboïm réalise, dans une tension constante, l'équilibre toujours instable entre les énormes forces en présence, l'insertion si touchante du quatuor des solistes dans les fres-

ques immenses des chœurs et de l'orchestre, toutes ces voix déferlant comme les foules peintes sur les parois de la Sixtine, s'unissant en une prière fraternelle d'une bouleversante humanité.

Interprétation d'un grand lyrisme visionnaire, même si elle plafonne un peu dans certains sommets mystiques, comme le *Benedictus*, avec les admirables chœurs préparés par Arthur Oldham, l'Orchestre de Paris, souvent d'une divine harmonie, et quatre beaux solistes, les voix très pures et intenses de Nadine Denize et David Rendall, encadrées par le timbre extatique de Margaret Price et la basse frémissante de Matti Salminen.

J. L.

... Le Monde • Dimanche 22-Lundi 23 décembre 1985

(FRANCE SOIR du Vendredi 20 Décembre 1985)

Cent vingt musiciens et 200 choristes à Bercy pour Beethoven

C'est debout que le public de la salle Pleyel a ovationné Daniel Barenboïm, l'orchestre, les chœurs de Paris et les solistes à la fin de la représentation de la « Missa Solemnis », jeudi soir.

Cette représentation est reprise aujourd'hui et demain à Bercy avec davantage de musiciens puisqu'ils seront cent vingt aux côtés de quelque deux cents choristes de l'Orchestre de Paris. Les solistes seront Margaret Price, Nadine Denize, David Rendall et Matti Salminen.

Exceptionnel

Comme la *Neuvième Symphonie*, la *Missa Solemnis*, œuvre de musique pure qui, dans sa réalisation, échappe aux normes accoutumées pour s'élever à un plan surhumain, réclame une perfection dans l'exécution d'autant plus difficile à atteindre que, par son écriture, elle dépasse souvent les moyens naturels des exécutants... C'est pourquoi nous devons être reconnaissants à Daniel Barenboïm d'avoir su réunir un quatuor de solistes intrépides, auxquels les tessitures terribles adoptées par Beethoven n'ont point fait peur.

Margaret Price, Nadine Denize, David Rendall et Matti Salminen sont tous les quatre à féliciter pour l'égalité et le niveau d'une quadruple prestation qui a hissé d'emblée cette exécution à une altitude exceptionnelle. Il faut avoir, dans le *Credo*,

entendu ces quatre voix enchaîner leurs timbres en des imitations vraiment divines. Il faut aussi, en ce même *Credo*, avoir savouré, sur l'*Amen* final, la précision et la légèreté de la voix de Margaret Price merveilleusement à l'aise dans la zone périlleuse du contre-ut. Et puis, quel régal que la voix chaude de Nadine Denize, enfin maîtresse d'un phrasé souverain ; quel bonheur que de l'entendre dialoguer avec les graves émouvants de Matti Salminen ; enfin, quel rayonnement que celui du ténor David Rendall éblouissant dans toutes ses interventions !

Devant un orchestre de Paris enthousiaste, Daniel Barenboïm, attentif, scrupuleux fervent, parvenait presque à nous faire oublier que certaines dames des chœurs

n'avaient point, dans la quinte aiguë, les mêmes facilités que Mme Margaret Price...

Pour un peu, j'allais oublier de préciser que cette magnifique exécution, dont pas une seule note ne se perdait, se déroulait dans la nef gigantesque de Bercy, devant douze mille personnes sensibilisées par l'héroïsme de la foi beethovénienne. Nous étions bien loin du *Requiem* de Berlioz d'il y a trois ans, qui semblait étriqué et perdu dans cet immense vaisseau. La fonction crée l'organe, c'est bien connu, et Bercy n'a pas fini de nous étonner, maintenant que la technique s'en mêle, et qu'une discrète et très efficace sonorisation vient enfin en aide à l'acoustique naturelle mais insuffisante des lieux sans jamais la trahir.

PIERRE-PETIT...

(LE FIGARO du Lundi 23 Décembre 1985)

(FRANCE SOIR du Lundi 23 Décembre 1985)

La critique de Nicole DUVAULT

La « Missa Solemnis »



BERCY - SALLE - DE - CONCERT a réussi son examen de rattrapage. Les 20.000 personnes qui samedi et dimanche ont entendu la « Missa Solemnis » de Beethoven sous les voûtes d'acier de cette nouvelle cathédrale de la musique en sont convaincus. Les travaux d'acoustique d'un montant de 1.200.000 F, réalisés par le spécialiste M. Melzer n'ont pas été vains et font oublier le médiocre concert inaugural du 17 février 1984.

Œuvre difficile

Et lorsque la voix tendre, chaude, profonde, aérienne comme jaillie du cœur, de Margaret Price s'élève dans le « Benedictus », on se sent hissé jusqu'à un lyrisme qui confine au

Barenboïm fait de Bercy une cathédrale de la musique

mysticisme. Si les anges avaient une voix, ils auraient celle de Margaret Price, dit-on. Après Bercy on en est certain.

Mais Margaret Price n'est pas la seule triomphatrice, les trois autres solistes, la musicalissime Nadine Denize, le géant Matti Salminen, à la voix de basse splendide, le parfait ténor britannique, David Rendall, mais encore les deux cents choristes et les cent vingt musiciens le sont également.

Cette messe solennelle,

œuvre difficile, pleine de fureur et de paix, dans laquelle certains voient le combat de Beethoven pour croire en Dieu, et d'autres une glorification profane de la fraternité humaine, a permis aux chœurs de l'Orchestre de Paris de montrer qu'ils comptent parmi les grands. L'orchestre et son remarquable premier violon ont été menés avec énergie et subtilité par Daniel Barenboïm jusqu'au poignant mot final « Pacem ».

Donnée jeudi soir, à Pleyel, avec les mêmes interprètes (mais moins de musiciens, huit contrebasses au lieu de dix à Bercy) la « Messe solennelle » avait certes là plus de volume, mais à Bercy les timbres des solistes et des chœurs, ont paru plus limpides... On se serait cru dans une « vraie » cathédrale.



**ORCHESTRE
DE
PARIS**

Directeur Daniel Barenboïm

Salle Pleyel
Mercredi 9, jeudi 10, vendredi 11 avril - 20h30

CARLO MARIA GIULINI

direction

BARBARA HENDRICKS

soprano

HAKAN HAGEGARD

baryton

CHŒUR DE L'ORCHESTRE DE PARIS
(CHEF DU CHŒUR : ARTHUR OLDHAM)

SCHUBERT SYMPHONIE N°8 EN SI MINEUR, «INACHEVÉE»

entracte

FAURÉ REQUIEM, OP.48 (ORGUE : FRÉDÉRIC CHASLIN)

*Concert enregistré par Radio-France / France-Musique
pour retransmission ultérieure.*






Barbara Hendricks
chante
Le REQUIEM de Fauré
pour
La Voix de son Maître

JOSÉ VAN DAM · Orfeon Donostiarra
Orchestre du Capitole de Toulouse · MICHEL PLASSON

Compact Disc
7473172

CADRE ROUGE
2701681

2701684

EMMI MARCONI EMI

Gabriel Fauré (1845-1924)

Requiem op.48 pour soprano, baryton, chœurs et orchestre

- Introitus : *Requiem aeternam* - *Kyrie*
- *Offertorium* : *Domine Jesu Christe*
- *Sanctus*
- *Pie Jesu*
- *Agnus Dei*
- *Libera me*
- *In Paradisum*

Commencé en 1877 et terminé en 1888. Nombreuses retouches par la suite. Edité en 1900, l'orchestre, outre la formation de 1888 (violons I, alti, celli, contrebasses, harpe, timbales, et orgue), comprend désormais clarinettes, bassons, trompettes par deux. 4 cors et 3 trombones.

1^{re} audition : en cinq parties, Madeleine, 8 août 1888.
Libera me chanté à l'Eglise Saint-Gervais le 28 janvier 1892.

De tous les textes sacrés, liturgique ou non, qui ont été mis en musique, celui de la Messe des Morts, et particulièrement en France, est certainement le seul qui ait donné lieu à des interprétations sonores diamétralement opposées. Bien sûr, par l'artifice d'un pastiche grégorien, Maurice Duruflé a retrouvé l'esprit qui animait la partition d'Eustache du Caurroy cinq siècles plus tôt, mais y a-t-il deux visions plus différentes que celle de Jean Gille, sombre et passionnée, et celle d'André Campra superbe et mondaine ? Quant aux éclats dantesques du *Requiem* de Berlioz, ils sont aux antipodes de la paisible méditation spirituelle de Fauré.

Gabriel Fauré n'avait rien d'un dévôt, mais possédait sans doute une foi simple et robuste, teintée d'ironie et de scepticisme. Musicien d'église par profession, il était dépouillé de toute religiosité sulpicienne, et l'expression de sa foi relevait plus de la tradition sociale que de la conviction intime. Il ne faut donc pas chercher à faire de son *Requiem* une œuvre de piété, puisqu'il est en fait une manifestation toute naturelle de la douleur ressentie après la mort de son père, en 1886.

On a beaucoup reproché au *Requiem* de Fauré sa douceur, sa grâce, et son absence de violence mystique. Mais on a oublié que la sobriété était l'essence même de son discours, et qu'il n'aurait




Carlo-Maria Giulini
dirige
Le REQUIEM de Verdi
pour
La Voix de son Maître

SCHWARZKOPF, LUDWIG, GEDDA, GHIAUROV
Philharmonia Chorus & Orchestra

C167-00029/30
Coffret
2 Disques

C297-00029/30
Coffret 2

EMMI MARCONI EMI

9, 10, 11 avril 1986

sans doute pas su traiter les terreurs infernales du *Dies Irae*. Fauré n'avait manifestement pas "l'angoisse du salut" dont parle Pierre Chaunu, et il concevait l'art sacré comme un manifeste d'humanité, non de religion. De plus, sa musique échappe à toute classification : elle n'a pas la somptuosité haendelienne du *Requiem* de Mozart, ni l'austérité pseudo-palestrinienne de celui de Gounod. Fauré, avec la tranquille audace des musiciens sages, ne "fait" ni dans la grandeur, ni dans l'ascétisme.

Les amateurs d'émotions à peu de frais goûtent rarement le *Requiem* de Fauré : point de félicités paradisiaques propres à faire fondre les âmes sensibles, point de tumultes et de ténèbres faits pour troubler et inquiéter les cœurs. Fauré travaille au pastel, dans la demi-teinte, le clair-obscur, et utilise avec pondération sa science de l'écriture. A peine remarque-t-on dans l'*Offertoire* quelques raffinements contrapuntiques d'une grande discrétion. On a presque l'impression que Fauré n'a pas voulu "s'engager", même dans le domaine de l'architecture musicale.

C'est que Fauré, comme Anatole France, dont tout, par ailleurs, le sépare, est épris de simplicité, de discrétion. La forme lui importe peu, si la couleur est juste, et il préfère une belle harmonie aux fugues les plus complexes. Et qu'on ne parle pas de "retour à l'Antiquité", de musique "païenne et voluptueuse", c'est donner à Fauré plus d'intentions qu'il n'en a très probablement eues !

Dès l'*Introit*, le "ton" est donné : Fauré n'oublie pas que "Requiem" veut dire "repos". Donc, pas de timbres aigus qui puissent le troubler, seuls trois trombones ayant le droit de figurer le Tartare. I violon solo, I harpe, I orgue et les cordes (altos, violoncelles, contrebasses) constituent avec le baryton solo et les voix d'enfants le matériau sonore utilisé. Par la suite, lors d'une seconde rédaction de l'ouvrage, Fauré lui donnera une dimension orchestrale plus symphonique (1899).

Fauré a donc choisi la concision et la mesure, laissant à un thème de l'*Introit* le soin de charpenter la partition en faisant d'épisodiques apparitions. Dans le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*, pages "d'atmosphère" s'il en est, seule la palette harmonique soutient l'énoncé du texte. Le *Pie Jesu* pour soprano bien éloigné du désarroi presque névrotique de celui composé en 1918 par Lili Boulanger, baigne dans une sérénité presque agaçante : de toute évidence, Fauré ne se pose pas de question quant à la vie éternelle ! Seul le *Libera me* rompt un instant ce bel équilibre, mais même les invocations du baryton, anxieusement soulignées par les cuivres et les chœurs ne parviennent pas à assombrir la calme (et incohérente ?) certitude faurénne d'aller "*In paradisum*".

Henry de Rouville

ABONNEZ-VOUS A LA MUSIQUE PASSION



OUI je désire m'abonner à DIAPASON-HARMONIE pour 1 an (11 numéros) pour **195 F.** au lieu de **242 F.**
Ci-joint mon règlement à l'ordre de DIAPASON.

NOM:

Prénom:

Adresse:

Code postal: Ville:

EMMI MARCONI EMI

DIAPASON HARMONIE, 100, RUE DE LA PAIX, 75001 PARIS 1^{er}, CEDEX 09

Carlo Maria Giulini

Né à Barletta (Italie) en mai 1914.

Etudes d'alto et de composition à l'Académie Santa Cecilia de Rome.

Chef d'orchestre à la RAI (Radio Italienne) à partir de 1946.

Succède à Victor de Sabata comme Directeur Musical de la Scala de Milan en 1953.

Nommé premier chef invité à l'Orchestre Symphonique de Chicago en 1969.

Directeur musical de l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles de 1978 à 1985.

Photo Gérard Neuvecelle



Barbara Hendricks

Née dans l'Arkansas (Etats-Unis).

Etudes de chimie et de mathématiques à l'Université du Nebraska, puis études de chant à la Juilliard School de New York.

Débuts en 1976, à San Francisco, dans le *Couronnement de Poppée*.

En 1978, elle est Suzanne, des *Noces de Figaro*, à Berlin, sous la direction de Daniel Barenboim.

En 1982, débuts à l'Opéra de Paris dans Juliette de *Roméo et Juliette* de Gounod. La même année, chante le rôle de Nanetta de *Falstaff* sous la direction de Giulini à Los Angeles, Florence et au Covent Garden de Londres.

Barbara Hendricks se partage entre l'opéra, le concert et le répertoire de lieder.



Photo X

Hakan Hagegard

Né à Karlstad (Suède) en 1945.

Etudes à l'Académie Royale de Stockholm.

Débuts à l'Opéra de Stockholm dans le rôle de Papageno de *La Flûte Enchantée* en 1968. Rôle qu'il reprendra au cinéma dans le film d'Ingmar Bergman, qui le rendra célèbre.

Membre de l'Opéra de Stockholm depuis 1970.

Débuts à Glyndebourne en 1974.

Hakan Hagegard s'est produit notamment à Hambourg, à la Scala de Milan, au Metropolitan Opera de New York et au Festival d'Edimbourg. Il a donné plusieurs concerts avec le London Symphony Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Berlin et le Chicago Symphony Orchestra. Il se consacre également au répertoire de lieder, qu'il a travaillé avec Gerald Moore.



Photo Liza Bohlin

MUSIQUE

Carlo-Maria Giulini

Admirable

COMME une sorte de souvenir, *La Symphonie inachevée*, dirigée par Carlo-Maria Giulini, semble sortir de nos songes, irréaliste et pour ainsi dire impalpable. Les mélodies paraissent s'élever du néant, et envahir tout doucement l'espace qui nous entoure. Le charme est total, et cette magie est encore accentuée par la tendresse avec laquelle Giulini semble caresser ces perpétuelles mesures à trois temps, les polissant sans cesse et les faisant vivre par une rigoureuse liberté d'où naît un infinitésimal rubato. Les musiciens de l'Orchestre de Paris se prêtent avec délices au jeu, ayant à cœur d'être dignes de ce chef incomparable.

Avec *Le Requiem* de Fauré, ce sont les rêves d'immortalité que porte en lui chacun de nous qui en quelque sorte se matérialise, par les harmonies subtiles de celui qui, beaucoup plus que le Père Franck, aurait mérité le surnom de « Pater Seraphicus ». Loin des éclats verdiens ou berlioziens, mais bien loin aussi de la mièvrerie salonarde dont on l'accuse encore trop souvent, Fauré nous propose un au-delà plus proche du Nouveau que de l'Ancien Testament.

Et si, à la coupe traditionnelle, il ajoute un « hymne paradisum », c'est bien qu'il compte nous entraîner vers des félicités que sa musique traduit de manière ineffable.

Les chœurs de l'Orchestre de Paris, subtilement conditionnés par Giulini ainsi que par Arthure Oldham, ont été admirables de phrasé, de legato, de tendresse discrète et d'émotion contenue. Hakan Hagegard, le Papageno d'Ingmar Bergman, a merveilleusement su s'intégrer, par la pureté et la sobriété de son style, à cet univers si particulier. Et lorsque dans le *Pie Jesu* s'est élevée la voix de Barbara Hendricks, ce fut comme si une colombe s'envolait de l'orchestre, nous montrant le chemin d'un bonheur inespéré.

PIERRE-PETIT.

SCHUBERT

Symphonie N° 4 « Tragique »

Symphonie N° 8

« L'Inachevée »

Orchestre Symphonique de

Chicago

659 347-LP

CARLO-MARIA GIULINI

FAURE

(Extraits de la Discographie)

Requiem

K. Battle, B. Weikl

Philharmonia Orchestra

(A paraître - dernier trimestre 1988)



PROCHAINS CONCERTS DE L'ORCHESTRE DE PARIS

Salle Pleyel
Lundi 28 avril

Kent Nagano, direction
Yvonne Loriod, piano
Jeanne Loriod, ondes Martenot

Vingtième Siècle
Images de la
Musique Française

MESSIAEN Turangalîla-Symphonic

PROCHAIN CONCERT DU CYCLE DE MUSIQUE DE CHAMBRE

Salle Chopin-Pleyel
18h15
Mercredi 14 mai

Alain Moglia, violon

Vingtième siècle
Images de la
Musique Française

MARTINON 5^e Sonatine pour violon seul
NIGG Sonate pour violon seul
XENAKIS 2 pièces pour violon seul :
— Mikha
— Mikha-S
BERIO Sequenza, n°8

Location : aux caisses de la Salle Pleyel, de 11h à 18h, ou au 45.63.07.96, de 13h à 17h, tous les jours, sauf dimanche.

CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS

PRÉSIDENT : FRANÇOIS ESSIG

L'Orchestre de Paris remercie vivement chacun des membres du Cercle de l'Orchestre de Paris de lui permettre de développer ses activités en France et à l'étranger.

Membres fondateurs

BÈGHIN-SAY - BOUYGUES - GROUPE B.S.N. - CLUB MÉDITERRANÉE - COFACE
COMPAGNIE BANCAIRE - CRÉDIT LYONNAIS - CRÉDIT DU NORD - ELI-AQUITAINE
GÉNÉRALE OCCIDENTALE - INTERMARCO (GROUPE PUBLICIS) - LAZARD FRÈRES ET CIE
MORGAN GUARANTY TRUST COMPANY - PARIBAS - PHILIPS FRANCE
RHÔNE-POULENC - SACEM - SCHLUMBERGER - THOMSON S.A.

Membres associés

AMERICAN EXPRESS - COMPAGNIE GÉNÉRALE D'ÉLECTRICITÉ - DUMEZ - EUROPE 1
MOÛT HENNESSY - PERRIER - SAINT-GOBAIN - ESTÉE LAUDER

30^e Festival de Musique en Mer

A bord de MERMOZ, du 1^{er} au 15 Septembre 1986

*Avec le concours de**

Piano : Vladimir Ashkenazy, Maria Joao Pires, Andras Schiff, Roger Vignoles. *Violon* : Salvatore Accardo, Léonidas Kavakos. *Violoncelle* : Yo Yo Ma, Lynn Harrel. *Chant* : Barbara Hendricks, Soprano, accompagnée par Yuri Egorov, piano, Ruggero Raimondi, Baryton basse. *Trompette* : Maurice André. *Flûte* : Michael Copley. *Clarinete* : Kalman Berkes. *Hautbois* : Neil Black. *Ensembles* : Quatuor Panocha, Cambridge Buskers : Michael Copley, Dag Ingram. *Orchestre* : English Chamber Orchestra; Direction : Andrew Litton.

* Sous réserve de désistement de dernière minute.

• Toulon • Itéa/Delphes (Grèce) • Corfou (Grèce) • Dubrovnik (Yougoslavie) • Venise (Italie) • Ravenne (Italie) • Hvar (Yougoslavie) • Salerne (Italie) • Toulon.

Documentation et renseignements chez votre agent de voyages ou aux Croisières Paquet : Genève : 42, rue Rothschild, (22) 32.64.40 / Paris : 5, boulevard Malesherbes, (1) 42.66.57.59 / Bruxelles : Rue de Ravenstein, 22, (2) 513.62.70.

**CROISIÈRES
PAQUET**



**ORCHESTRE
DE
PARIS**

Directeur Daniel Barenboïm

Salle Pleyel
Mercredi 23, jeudi 24 avril - 20h30

PIERRE BOULEZ

direction

PHYLLIS BRYN-JULSON soprano	ELIZABETH LAURENCE mezzo-soprano	
SARAH WALKER mezzo-soprano	IAN CALEY ténor	RÉMI CORAZZA ténor
JACQUES MARS baryton	DAVID WILSON-JOHNSON baryton	
PIERRE-YVES LE MAIGAT baryton-basse	JULES BASTIN basse	

CHŒUR DE L'ORCHESTRE DE PARIS
Chef du Chœur : Arthur Oldham

STRAVINSKY LE ROSSIGNOL

entracte

RAVEL L'HEURE ESPAGNOLE

Vingtième Siècle - Images de la Musique Française





Pierre Boulez

Photo J. Bossard



Phyllis Bryn-Julson

Photo C. Barda



Sarah Walker

Photo N.



Remy Corazza

Photo R. Falgairet



Pierre-Yves Le Maigat



Elizabeth Laurence

Photo X



Ian Caley

Photo Sineclair



Jacques Mars

Photo M. Evans



Jules Bastin

Photo C. Barda



David Wilson-Johnson

CBS MASTERWORKS présente

PIERRE BOULEZ

A l'occasion de l'exposition "Vienne" au CNAC. G.P. Pierre Boulez en a choisi l'illustration musicale :

un coffret "L'École de Vienne" consacré à des œuvres de Schoenberg, Berg et Webern

avec : Jessye Norman, Halina Łukomska, Heather Harper, sopranos
New York Philharmonic - London Symphony Orchestra
BBC Symphony Orchestra - Ensemble InterContemporain

Coffret 3 disques CBS M342225



ÉCHOS DE L'ORCHESTRE

Après Semyon Bychkov, début à l'Orchestre de Paris de Kent Nagano

En avril, l'Orchestre de Paris accueille pour la première fois deux talents exceptionnels de la jeune génération de chefs d'orchestre : Semyon Bychkov et Kent Nagano.

Kent Nagano, d'origine japonaise, est né aux Etats-Unis. Son brillant début de carrière est placé sous le double "parrainage" d'Olivier Messiaen et de Seiji Ozawa. C'est d'ailleurs

avec *Saint François d'Assise* à l'Opéra de Paris que le public parisien l'a découvert. Il a, depuis, fait ses débuts avec l'Ensemble InterContemporain de Pierre Boulez dont il est à présent le principal chef associé, et a dirigé l'Orchestre de Boston à deux reprises, à l'invitation d'Ozawa. Il dirigera le 28 avril prochain la *Turangalila-Symphonie* d'Olivier Messiaen.

L'Orchestre de Paris au Printemps Musical de Prague

Les 30 et 31 mai prochains, l'Orchestre de Paris et Daniel Barenboim participeront au Printemps Musical de Prague.

Après le succès remporté par le voyage en URSS avec l'Orchestre de Paris organisé par la FNAC, celle-ci et l'Association des Amis de l'Orchestre de Paris vous proposent de vous joindre au public tchèque pour les deux concerts de l'Orchestre et d'assister également à un concert de

l'Orchestre Philharmonique Tchéque dirigé par Vaclav Neuman (Beethoven Janacek), et à un concert privé du Quatuor Kocian. Le programme prévoit les visites des principaux trésors architecturaux de Prague et de ses environs.

Renseignements : FNAC-Voyages
6, boulevard de Sébastopol, 75003 Paris
Tél. 42.71.31.25

FESTIVAL *Mozart*

AU CINEMA
BALZAC-OPÉRA

DU 7 AU 20 MAI

DON GIOVANNI
Czinner/Furtwängler

DON GIOVANNI
Losey/Maazel

LES NOCES DE FIGARO
Ponnelle/Böhm

LA FLÛTE ENCHANTÉE
Bergman/Ericson

AMADEUS
Forman

UNE SAISON ITALIENNE
Avati

A PARTIR DU 21 MAI

LA CLÉMENCE DE TITUS
Ponnelle/Levine (inédit en France)

FESTIVAL DU FILM MOZARTIEN

réalisé par le Balzac-Opéra, à l'occasion du Festival Mozart,
avec le concours de l'Orchestre de Paris et de Jean-François Godchau.

BALZAC OPÉRA - 1, RUE BALZAC, 75008 PARIS - RENSEIGNEMENTS : 45.61.10.60

Pour imiter le rossignol, toutes les dames se remplissent la bouche d'eau et s'efforcent de faire des trilles en rejetant leur tête en arrière. Sur ces entrefaites, deux émissaires du Prince du Japon arrivent en apportant avec eux une cassette à l'intérieur de laquelle se trouve un rossignol mécanique. Démonstration et jeu du rossignol mécanique. L'Empereur, qui veut entendre un véritable rossignol, constate alors que son oiseau vient de disparaître, et il le bannit, offrant à l'animal mécanique la première place dans sa chambre, près de son chevet.

Le cortège se reforme, et l'Empereur regagne ses appartements...
Le troisième acte se situe dans une salle du palais impérial. C'est la nuit. L'Empereur gît couché, et agonisant. La Mort est à son côté, portant le glaive et l'étendard impériaux. Mais le rossignol, le vrai, se met à chanter la beauté du jardin et son chant envoûte la Mort. En échange de la vie du souverain et de ses attributs impériaux, il continuera à chanter pour elle : il lui suffit d'avoir vu des larmes dans les yeux de l'Empereur. Certains du décès de l'Empereur, les courtisans s'avancent vers la chambre. Les rideaux s'ouvrent et l'Empereur en grande tenue, les salue : Bonjour à tous !

Pour finir, on entend au loin la voix du pêcheur : "Le clair soleil chasse la nuit ; gaiement au bois, chante l'oiseau. Écoutez bien, et dans sa voix, reconnaissez la voix du ciel."

Stravinsky a désamorcé toutes les critiques relatives aux changements d'esthétiques intervenus entre le premier et le second acte en indiquant lui-même les raisons de son travail : "J'hésitais à faire l'achèvement. Seul le prologue de l'opéra (premier tableau) existait. Il avait été écrit, comme on l'a vu, quatre ans auparavant. Mon langage musical s'était considérablement modifié depuis. Je redoutais que la musique des tableaux suivants, par son nouvel esprit, tranchât trop avec celle du prologue. Je fis part de mes hésitations aux directeurs du Théâtre Libre et leur proposai de se contenter du prologue, en le présentant comme une petite scène lyrique isolée. Mais ils insistèrent pour un opéra entier en trois actes et finirent par me persuader. Comme l'action ne commençait qu'au second acte, je me dis qu'il ne serait pas illogique que la musique du prologue revêtît un caractère un peu différent de celui des autres tableaux." Cette justification n'est pas sans malice : Stravinsky en effet, aimait la difficulté et ce problème de la différenciation stylistique n'était pas fait pour lui déplaire. Car s'il y a continuité entre le premier et les autres actes, il y a également une extraordinaire métamorphose. On a même peine à croire qu'entre les deux périodes, il ait pu y avoir *Le Sacre du Printemps* ! Stravinsky a encore répondu à cette question dans ses entretiens avec Robert Craft : "Le *Rossignol* fut donné quelques semaines avant la guerre de 1914, et pendant la guerre, la compagnie de Diaghilev avait des moyens trop réduits pour monter quelque chose d'aussi compliqué qu'un opéra nécessitant pour une durée de représentation de quarante-cinq minutes, trois décors et de nombreux costumes coûteux. L'éclipse, comme vous l'appellez, doit être attribuée à des causes budgétaires, plutôt qu'artistiques. L'abandon actuel du *Rossignol* est dû en partie à ce qu'il doit être donné en double programme et qu'il était difficile de trouver des pièces pour lui faire pendant (quand je dirigeais moi-même à la Scala en 1920 — représentation efficacement préparée par Toscanini, soit dit en passant — l'autre moitié du programme était... *Hänsel und Gretel* d'Humperdinck !). Diaghilev le programma avec sa troupe cependant ; et avec *Petrouchka* en particulier, cela marchait très bien. Diaghilev voulait toujours monter l'opéra à la façon d'un opéra-ballet, des danseurs mimant les rôles chantés, tandis que les chanteurs eux-mêmes étaient dans la fosse d'orchestre, soigneusement cachés à la vue.

La première n'eut pas de succès, en ce seul sens qu'elle ne causa pas de scandale. Musicalement et visuellement, la représentation était excellente. Monteux dirigea avec compétence. Les chanteurs, le *Rossignol* et en particulier la Mort, étaient bons ; et scéniquement, grâce à Alexandre Benois qui dessina les costumes et les décors, ce fut la plus belle de toutes mes œuvres de la première époque de Diaghilev. Boris Romanov avait composé les danses et le metteur en scène fut Alexandre Sanine. L'opéra était chanté en russe, et voilà tout ce que je me rappelle de la première.

Quant à l'accueil qui lui fut réservé, les musiciens "avancés" furent sincèrement enthousiastes — ou tout du moins le pensai-je. Que Ravel l'eût aimé, j'en suis certain, mais je suis presque aussi convaincu que cela ne plut pas à Debussy, car je n'eus jamais aucune manifestation de lui à ce sujet... Je m'en souviens bien, parce que je

m'attendais à ce qu'il m'interrogeât sur la grande différence qui existait entre la musique du premier acte et celle des actes suivants, et tout en sachant qu'il aurait aimé le début à la Moussorgski-Debussy, je supposais qu'il me dirait sans doute de cela aussi : "Jeune homme, je le fais mieux". Lors de mon dernier voyage en Russie, je me rappelle avoir lu dans mon journal une remarque écrite alors que je composais le premier acte du *Rossignol* : "Pourquoi suivrais-je de si près Debussy alors que le véritable créateur de ce style d'opéra fut Moussorgsky ?" Mais, pour rendre justice à Debussy, je dois dire que je le vis que très rarement dans les semaines qui suivirent le *Rossignol*. Peut-être n'eut-il simplement pas l'occasion de me confier ses impressions véritables...

Depuis que ces remarques furent faites, j'ai dirigé le *Rossignol* à Los Angeles. Je trouve maintenant que le premier acte, en dépit de ses debussysmes évidents, de ses vocalismes à la *Lakmé* et de ses mélodies à la Tchaïkovsky trop suaves et trop gentilles, même pour l'époque, est au moins de l'opéra, alors que les suivants sont une sorte de ballet à grand spectacle. Je ne puis attribuer le style musical de ceux-ci — les seconds augmentées, les intervalles parallèles, les trucs orchestraux (trémolos, cuivres assourdis, passages, etc...) qu'à la grande difficulté que j'éprouvais à retourner à l'opéra après cinq années et surtout après *Le Sacre du Printemps*."

Rémi Jacobs

Igor Stravinsky & Robert Craft : Souvenirs et Commentaires. Traduit de l'anglais par Francis Ledoux.
Coll. du Monde Entier. Editions Gallinard, 1963.

Maurice Ravel (1875-1937)

L'Heure espagnole, comédie musicale en un acte Poème de Franc-Nohain

Date de composition : 1906-1907. Première représentation : 19 mai 1911, avec Vix, Périer.

Edition : Durand & Cie.

Conception : Sarah Walker

Gonzalve : Ian Caley

Torquemada : Rémy Corazza

Ramirez : Jacques Mars

Don Inigo Gomez : Jules Bastin

ANALYSE — La musique de Ravel n'a abordé le théâtre que deux fois, et la première fois avec *L'Heure espagnole* en 1907. Trois motifs essentiels se partagent la conduite d'un discours qui, malgré un semblant de réexposition, est bien près d'atteindre l'extrême limite de l'émiettement et de la discontinuité : l'un préluant sur une pédale de *mi*, et quelquefois au prix de rudes dissonances en accords parallèles de quarte-et-sixte, n'est autre chose que le thème des horloges ; avec sa garniture de carillons, timbres et sonneries, il exprime, comme dit Roland-Manuel, "l'âme de la boutique enchantée". Le deuxième, qui fait très "boxeur", caractérise le muletier Ramiro : il pourra s'éparpiller, devenir ternaire comme une valse, s'alanguir par-dessus une pédale tonique..., jamais il ne prendra entièrement son allure sportive et ses rythmes musclés. Le troisième, présenté par quatre cors, est une espèce de marche noble qui souligne toutes les apparitions de Don Inigo, l'amoureux obèse. Cet Inigo n'est-il pas une réincarnation du Paon des *Histoires Naturelles* ? La conclusion avec son éblouissant quintette vocal, digne di finale burlesque de la *Farce du Cuvier* chez Gabriel Dupont, fait pendant au Brouillard mélodieux du *prélude* : une habanera en sol majeur qui comprend trois couplets, le troisième tout populaire d'accent, le deuxième en si mineur, scande les vocalises vertigineuses des comédiens rangés face au public.

Les horloges et le grotesque Inigo Gomez de *L'Heure espagnole* revivront plus tard dans le merle et dans le Corregidor du *Tricorne*. Certes, il y a plus de verdure populaire chez Falla, plus de subtil raffinement chez Ravel, plus de poésie chez l'Andalou, plus d'humour et de cocasserie acide chez les Français : mais c'est que la farce tirée d'Alarcon sert d'argument à un ballet auquel la chorégraphie impose des répétitions toutes naturelles, tandis que le vaudeville de Franc-Nohain, avec son libertinage caustique est à l'origine d'une comédie musicale perpétuellement hachée par le dialogue ; et le *Tricorne* se danse et se mime, au lieu que *L'Heure espagnole* se chante... C'est pourtant Ravel qui a montré le chemin à Manuel de Falla.

Vladimir Jankelevitch
in "Ravel", Solfèges, Ed. du Seuil, 1956, p.50



PIERRE BOULEZ

STRAVINSKY

Le Chant du rossignol

Quatre études pour orchestre

Orchestre National de France

● STU 71428

Extrait de la discographie

Puccinella

Concertino

Ensemble InterContemporain

compair disc ECD 88107

● STU 71427

L'Histoire du Soldat

R. Planchon - P. Chéreau - A. Vitez

Ensemble InterContemporain

● STU 71426

Le Classique Français

L'ARGUMENT — Que peut donc entreprendre une Espagnole au sang vif pendant l'unique heure de liberté où elle peut échapper à la surveillance de son ennuyeux mari, un horloger peu exigeant, pour qui le trouble de ses pendules importe plus que celui de sa femme, et qui oublie les battements de son cœur, en écoutant le tic-tac joyeux de ses chronomètres ? Elle accorde à son amant, un bel esprit rimailler, un rendez-vous secret, tandis que son époux, Torquemada, est allé régler les horloges de l'hôtel de ville. Mais le discret tête-à-tête est troublé par la présence d'un muletier qui attend dans l'échoppe le retour de l'horloger. Cependant, la jeune femme — dont le nom, Concepcion, est tout un programme — est pleine d'idées. Quand apparaît un rival de plus en la personne d'un riche banquier (Don Inigo Gomez), la finaude détourne les volumineuses horloges de leur usage habituel et emploie la force vive du muletier à transporter alternativement dans sa chambre les deux galants, bien emballés dans le coffre des horloges. Mais ni les rimes, laborieuses, du poète velleitaire, qui donnent à la jeune femme déçue l'envie de se tirer de cette aventure, ni la flamme parcimonieuse du cupulent expert en finances, ne promettent un moment de bonheur. Enfin, après cette double déception, Concepcion envoie dans sa chambre le muletier débonnaire qui déplace aussi aisément les horloges qu'elle sa fidélité conjugale — cette fois sans horloge — pour se convaincre personnellement de sa fascinante "force tranquille" ! Lorsque Torquemada revient sans méfiance, il sait mettre à profit le coupable embarras de ses deux clients et les forcer à acheter leur précédent moyen... de transport. Et Concepcion rêve, avec un sourire mélancolique mais plein d'espoir, à sa prochaine "heure espagnole". Heureux muletier !

La morale de cette histoire est due à Boccace, pendant l'étrénel quintette vocal final :

*Entre tous les amants
seul amant efficace
il arrive un moment
dans les déduits d'amour,
où le muletier a son tour.*

d'après Martine Kahane

in "Tout l'opéra", Comte de Harewood, adaptation française de Marthine Kahane,
coll. Bouquins, Robert Laffont, réed. 1980, p. 175

L'Orchestre de Paris remercie la maison Pierre Beuscher de lui avoir prêté les trois métronomes nécessaires à l'exécution de l'Heure espagnole.

ABONNEZ-VOUS A LA MUSIQUE PASSION



OUI je désire m'abonner à DIAPASON-HARMONIE
pour 1 an (11 numéros) pour **195 F.** au lieu de **242 F.**
Ci-joint mon règlement à l'ordre de DIAPASON.

NOM:

Prénom:

Adresse:

Code postal: Ville:

à retourner à Diapason-Harmonie 2, rue des Italiens, 75440 PARIS, CEDEX 09

Igor Stravinsky (1882-1971)

Le Rossignol, conte lyrique en trois actes, sur un livret de S. Mitousov,
d'après un conte d'Andersen (Le Rossignol et l'Empereur)

Date de composition : commencé à Saint-Petersbourg en 1907, terminé à Paris à l'hiver 1913-14.
1^{re} représentation : Opéra de Paris, dans le cadre des Ballets de Diaghilev, le 26 mai 1914,
sous la direction de Pierre Monteux.

Editions : édition russe (1908-23), édition définitive Boosey & Hawkes, 1947, révisée en 1962.

Le Pêcheur (ténor) : **Ian Caley**

Le Rossignol (soprano) : **Phyllis Bryn-Julson**

La Cuisinière (mezzo-soprano) : **Sarah Walker**

Le Chambellan (basse) : **Pierre-Yves Le Maigat**

Le Bonze (basse) : **Jules Bastin**

1^{er} Emissaire japonais (ténor) : **Jean-Pierre Lecomte** (Chœur de l'Orchestre de Paris)

2^e Emissaire japonais (baryton) : **Jacques Mont-Rognon** (Chœur de l'Orchestre de Paris)

3^e Emissaire japonais (ténor) : **Dominique Jaimes** (Chœur de l'Orchestre de Paris)

L'Empereur de Chine (baryton) : **David Wilson-Johnson**

La Mort (alto) : **Elizabeth Laurence**

Soprano solo (2^e acte) : **Elisabeth Van der Moere** (Chœur de l'Orchestre de Paris)

Alto solo (2^e acte) : **Hélène Breuil** (Chœur de l'Orchestre de Paris)

Chœur de courtisans et de fantômes : **Chœur de l'Orchestre de Paris**

Au moment de la création du *Sacre du Printemps* à Paris en 1913, Stravinsky se trouva brusquement réduit à l'inactivité par suite d'une grave typhoïde. A l'automne, tandis qu'il séjournait à Clarens, au bord du lac Léman pour sa convalescence, il reçut de l'éphémère Théâtre Libre de Moscou, l'offre de terminer un opéra dont il avait déjà écrit le premier acte et qu'il avait tout à fait abandonné pour se consacrer à la composition de l'*Oiseau de Feu*. La Première du *Rossignol* eut lieu, non à Moscou, car le théâtre avait été acculé à la faillite, mais à l'Opéra de Paris, autrement plus glorieux, le 26 mai 1914, avec le concours de Diaghilev, et sous la direction musicale de Pierre Monteux. Saluée unanimement, cette œuvre charmante et magistrale est tombée dans un injuste et inexplicable oubli. Il est vrai que la guerre de 1914-1918 survenue peu après devait interrompre la carrière. Mais peut-être reprochait-on déjà à Stravinsky de n'avoir pas été, dans son ascension avant-gardiste, encore au-delà du *Sacre* !

L'originalité du *Rossignol* pourtant s'observe à divers niveaux. C'est une œuvre de courte durée, trois quarts d'heure environ, en réaction totale avec l'opéra wagnérien. Stravinsky restera fidèle à son antipathie pour l'auteur de *Tristan* : il écrira volontairement son *Rake's Progress* dans l'esprit napolitain du XVIII^e siècle, comme pour conjurer le mauvais sort germanique ! Le découpage du livret de Mitousov revient au principe de l'alternance qui formait l'opéra classique. Enfin, le sujet de l'œuvre évite le drame et fait rentrer la bouffonnerie. *Le Rossignol* est une œuvre humoristique et caricaturale, souvent satirique, qui dissimule habilement des attaques en règle contre la politique. Stravinsky semble s'être amusé d'un scénario assez proche de la tournure d'esprit d'Andersen, dont la poésie est faite de ce compromis étrange entre la fantaisie et l'amertume. Huit solistes se partagent les différents rôles, et les chœurs, en simple ou double formation illustrent selon la tradition la foule des courtisans et courtisanes, avides de distraction. L'orchestre très riche, est traité avec la même somptuosité que celui de l'*Oiseau de Feu*.

Au premier acte, le rideau se lève après un court prélude symphonique, sur un pays nocturne. La forêt borde la mer... Au loin, dans sa barque, le pêcheur chante sa déception de ne pas avoir entendu, ce soir-là, le rossignol. Au second tableau, entrent successivement le Chambellan, le Bonze, la Cuisinière et les courtisans, en un cortège comique à la recherche de l'oiseau au chant merveilleux. La cuisinière, qui l'a déjà entendu, est harcelée par les gens de cour qui confondent son chant avec le mugissement d'une vache, les coassements des grenouilles et la clochette de l'autel, tandis que, dans son coin, le Bonze appuie ces dialogues grotesques d'exclamations humoristiques : Tsing pé !

On trouve enfin le rossignol et on le supplie de venir se produire à la cour. Il accepte au grand soulagement des courtisans qui redoutent les terribles colères de l'Empereur. A la fin de l'acte, la chanson du pêcheur revient...

A l'acte 2, tout doit être prêt pour la venue de l'Empereur. On allume les flambeaux, on pare les fleurs les plus belles du jardin de petites clochettes d'argent pour mieux les remarquer. Tout brille, tout scintille. La cuisinière est nommée "grand cordon bleu" ! Au son d'une truculente marche chinoise, l'Empereur pénètre en son palais de porcelaine à l'architecture fantaisiste. Le Chambellan présente le rossignol à l'Empereur, qui, après l'avoir entendu, veut le décorer de la "pantoufle d'or".

LES SOIXANTE-DIX ANS DE YEHUDI MENUHIN

Le plus grand violoniste du monde

Vingt-quatre heures après les soixante ans de la reine Elizabeth, Sir Yehudi Menuhin a fêté, mardi 22 avril à Londres, son soixante-dixième anniversaire. Anobli l'an dernier quand il acquit la citoyenneté britannique (après avoir eu tour à tour les nationalités américaine et suisse), le violoniste d'origine russe devait à cette occasion retrouver Mstislav Rostropovitch dans le *Double Concerto* de Brahms, avant de jouer sous sa direction le concerto de Beethoven.

L'hommage de la France marque quant à lui une date dans l'histoire de l'édition discographique et dans la résurrection de documents sonores que l'on aurait pu croire irrécupérables. Les quatre microsillons réunis dans un coffret Pathé-Marconi et les trois albums isolés publiés par la même marque dans la collection « Références » procèdent du repiquage

de 78 tours gravés avant la guerre, à une seule exception près, jamais réédités d'œuvres que, sauf une, Menuhin ne devait jamais réenregistrer. Ils restituent, dans un état de fraîcheur sonore inespéré, une période (1929-1939) restée légendaire dans la carrière du violoniste et jusqu'alors mal connue.

En 1929, Menuhin a treize ans : il fait ses premiers essais en studio sur des mouvements isolés de concertos ou de sonates. En 1939, il a enregistré, pour certaines deux fois, les six *Sonates et partitas pour violon seul* de Bach, des multitudes de concertos, d'œuvres de chambre et — défoulement inattendu chez ce grand pudique — un chapelet d'exercices de haute voltige dont ses aînés, Kreisler et Heifetz, s'étaient fait une spécialité. En dix ans, « le plus grand violoniste

du monde » s'était donc substitué à l'enfant prodige.

La guerre, une faiblesse nerveuse au bras droit, allaient bientôt brouiller les cartes, contraignant l'interprète à se refaire une technique, modifiant son style, le cantonnant peu à peu dans un rôle de grand fédérateur (il joue avec Ravi Shankar, avec Stéphane Grappelli), d'ambassadeur de la paix. Mais dans les dix années qui avaient précédé, Menuhin avait joué du violon comme personne ne l'avait fait avant lui et, peut-être, ne le ferait jamais. A tous les chefs d'orchestre qui se le sont disputé, à tous les auditeurs qui lui ont voué une adoration mystique qu'on ne peut plus imaginer, il a littéralement fait croire au miracle. Sept disques renouvellent aujourd'hui l'émerveillement.

ANNE REY.

(Lire notre article page 23.)

**BOULEZ
ET L'ORCHESTRE DE PARIS**

Le temps des alliances

Pierre Boulez s'allie à l'Orchestre de Paris, lui qui, il y a vingt ans, couvrait de sarcasmes son fondateur, Marcel Landowski. Mais il a de l'amitié pour Daniel Barenboïm, patron de la formation parisienne, et tous deux se sont, le 3 octobre 1985, partagé une première fois l'affiche, montant tour à tour au pupitre pour diriger non seulement des œuvres de Boulez pour grand effectif, mais le *Concerto de chambre* de Berg : dans la corbeille du mariage il y a en effet l'Ensemble intercontemporain.

Cette saison, l'ouverture a eu des effets plus modestes : deux concerts successifs consacrés à deux œuvres lyrique du début du siècle. *L'Heure espagnole* de Ravel même très correctement chantée, même dirigée par Boulez avec la précision qu'exige une exécution de concert, avoue ses quatre-vingts ans de bons et loyaux services. Mais *le Rossignol* de Stravinski, avec son premier acte antérieur à l'*Oiseau de feu* et ses deux derniers postérieurs au *Sacre*, montre comment s'est effectué, chez ce compositeur, le passage d'un orchestre homogène, soudé par le quatuor à cordes, à une dispersion tachiste des timbres, sans même le courant unificateur d'ostinatos rythmiques. Les éléments dynamiques de l'Orchestre de Paris - les vents - trouvent dans cette page peu jouée l'occasion de prouver des qualités que flattaient moins Brahms et Beethoven.

Dès la saison prochaine, l'opération de décloisonnement prendra une autre ampleur et s'appuiera sur des abonnements croisés. Les 20 et 21 mai 1987, Barenboïm et Boulez monteront respectivement au pupitre de l'EIC (*Pierrot lunaire* de Schönberg) et de l'Orchestre de Paris (*Petrouchka* de Stravinski, *Burlesque* de Richard Strauss; soliste : Barenboïm). Le 4 juin, ils se partageront un programme Fella-Ravel. Deux concerts suivront avant l'été, dans le même esprit. Chaque année, une formule différente sera étudiée pour parvenir en 1988-1989 à un grand cycle Brahms-Schönberg donné par les deux formations à Berlin, Vienne, Paris et Londres. But, ultime : trouver dans la capitale une nouvelle salle (peut-être à la Villette) où s'implanter pour échapper à l'autre « ghetto » qu'est la salle Pleyel.

ANNE REY.

MUSIQUE

LE SOIXANTE-DIXIÈME ANNIVERSAIRE DE YEHUDI MENUHIN

Toute une vie



MARITAL LERICET

Curieuse, cette tolérance aux imperfections techniques des vieilles cires. Après deux ou trois secondes d'adaptation, l'oreille cesse de transmettre à la conscience les bruits de surface, cloques, baisses de niveau, changements d'atmosphère de studio, pour ne retenir que le seul message musical. Ainsi, et c'est incroyable, les sept microsillons, repiquages de 78 tours, que public Pathé Marconi pour le soixante-dixième anniversaire de Yehudi Menuhin (*) traçent, malgré le temps (entre quarante-sept et cinquante-sept années !), un portrait extrêmement précis et coloré du violoniste à sa grande époque.

« L'être même du génie », disait de lui le chef d'orchestre suisse Ernest Ansermet, en 1932. Un ange, en quelque sorte, bel adolescent blond et calme, pratiquant d'instinct en musique l'effacement rayonnant de la sainteté. Menuhin qualifie plus simplement ces années d'avant-guerre de « période virgine » et en attribue l'achèvement à... son premier mariage, au printemps 1938. On ne saurait mieux dire ce que la grâce musicale consomme de frustrations ou, du moins, d'inconsciences. Mais la nature se venge : Menuhin n'est pas le seul interprète trop aimé des dieux - virtuosité naturelle, mémoire infailliable, capacité d'assimilation illimitée - qu'une brutale alerte somatique allait rappeler à l'ordre et contraindre à tout reprendre de zéro avec l'aide du yoga (d'autres préfèrent le magnétisme ou la psychanalyse).

Pour l'heure, il est hors d'atteinte, hors normes, hors temps. Pas trace,

dans son jeu, des tics stylistiques de son époque (« portendos » et « rubatos » d'Hubermann, aigus pailletés, roucoullades d'Heifetz). Il joue aussi propre, aussi juste que l'Oistrakh des années 60 - mais sans la gravité soviétique, - son archet est aussi léger que celui du Perlman d'aujourd'hui - mais sa sonorité jamais acide, - il est le violoniste réussi que son maître, Georges Enesco, n'a pas su devenir faute de technique et par choix intellectuel de la composition. Formidable béquille que cette délégation.

On mesure en écoutant ces sept disques ce à quoi Menuhin a échappé. Il aurait pu (la vélocité de sa main gauche l'y invitait) devenir le singe savant dont on attend les « bis », qui finit - Horowitz ! - par ne plus enfile que des bis : l'avenir a montré qu'il n'avait sacrifié, un temps, à la pure virtuosité que pour s'amuser. Il risquait (la palette si variée de ses sonorités, sa souplesse stylistique, sa fameuse « adaptabilité » l'y exposaient) de n'être chez lui nulle part, de ne marquer aucune œuvre de son empreinte : il se les est toutes appropriées. Cet austère *Concerto pour violon* (qu'il fut le premier à exhumé malgré l'interdiction de son dédicataire, Joachim) et la romance ingénue de Schumann, la grande *Septième sonate* de Beethoven ou de sublimes Mozart, ou bien même le *Vol du bourdon* de Rimsky-Korsakov, chaque minute de musique respandit de distinction, d'innocente sensualité.

L'exemple de Menuhin rappelle aussi qu'une carrière exemplaire de

soliste (soixante ans d'exercice à ce jour) ne s'épanouit que dans un climat de tendresse et d'amitié. Quand il jouait le *Poème* de Chausson en 1933, Georges Enesco dirigeait : le résultat est à pleurer. Et on l'entend, dans les sonates avec piano, écouter sa sœur Hephzibah, qui devait jusqu'à sa mort, en 1981, lui donner la réplique. Leur duo chasse du métier de la musique tout ce qui est bas, tout ce qui est banal, tout ce qui est laid.

A. R.

★ Un coffret de quatre disques : *Concerto pour violon* de Schumann (direction John Barbiroli) ; *Sonate pour violon et piano* op. 121 de Schumann (avec Hephzibah Menuhin) ; *Sonates* K 376 et K 526 de Mozart (toujours avec Hephzibah) ; *Septième sonate* de Beethoven, *Rondo brillant* de Schubert, *Cinq danses hongroises* de Brahms (arrangement Joachim) ; *Sonate « le Trille du diable »* de Tartini, *Quatre caprices* de Paganini, *Deux danses slaves* de Dvorak (arrangement Kreisler) ; *le Vol du bourdon* de Rimsky-Korsakov, etc. EMI-Pathé Marconi : 153 EX 2908703.

★ Trois albums « Références ».

- *Sonate* de Lekeu, *Troisième sonate* d'Enesco (avec Hephzibah) : EMI-Pathé Marconi 2908621.

- *Symphonie espagnole* de Lalo, *Poème* de Chausson, *Habanera*, *Tzigane* de Ravel (orchestre symphonique de Paris, direction Georges Enesco) : EMI-Pathé Marconi 2908431.

- *Concerto* d'Elgar (London Symphony Orchestra, direction Sir Edward Elgar) : EMI-Pathé Marconi 2902891.

Festival Mozart

Les Noces de Figaro aux Champs-Élysées

Le Festival Mozart a ses habitudes et ses habitués, reprend les Noces de Figaro dans la mise en scène agitée de Jean-Pierre Ponnelle

A PRÈS avoir présenté successivement *Così fan tutte* en 1983, *le Nozze di Figaro* en 1984 et *Don Giovanni* en 1985, le Festival Mozart, coproduit par l'Orchestre de Paris, le Washington Opéra et le Théâtre des Champs-Élysées, propose de revoir cette saison les trois ouvrages inspirés par Da Ponte, toujours dirigés par Daniel Barenboïm et mis en scène par Jean-Pierre Ponnelle avec une distribution à peu près identique. Rien de nouveau donc, et l'atmosphère de la salle des Champs-Élysées, pour la première des *Noces de Figaro*, invite à penser que les spectateurs sont aussi les mêmes. Beaucoup sans doute doivent se sentir chez eux car, seulement là, on peut se permettre de tousser avec autant d'aplomb quand la musique s'alan-guit ou ne fait pas assez de bruit.

En vérité, la mise en scène de Ponnelle, où les portes claquent pour un oui, pour un non, où la violence intérieure devient brutalité et « La folle journée » une comédie agitée, n'incite guère à adopter une attitude d'écoute attentive. Certes, Jean-Pierre Ponnelle possède une solide expérience : ne laissant pas un détail au hasard, chacune de ses intentions porte, mais on se sent davantage pris sous la mitraille qu'à l'Opéra ; toute résistance est vaine et si l'on ne suc-

combe pas au plaisir forcé on n'a plus qu'à fermer les yeux, car la partition de Mozart est assez riche pour se passer d'effets surajoutés.

Heureusement, la partie musicale se révèle plus satisfaisante dans l'ensemble. Walton Groenroos n'a pas vraiment la présence vocale qu'on attend du comte Almaviva, et l'émission de Ferruccio Furlanetto (Figaro) manque de netteté. Mais les trois principaux rôles sont supérieurement tenus par Kathleen Battle (Suzanne), Lella Cuberli (la comtesse) et Suzanne Mentzer (Chérubin), chacune possédant précisément les qualités de son emploi. Si le reste de la distribution est un peu inégal, chacun tient parfaitement sa partie dans les ensembles.

Daniel Barenboïm avait adopté, dans *Don Juan*, un parti pris de lenteur assez discutable. Rien de tel ici où il ne s'attarde guère, sauf dans le petit air de Barberine, qui devient invraisemblablement dramatique, puis dans le *Deh, Vieni, Non Tardar* de Suzanne, où l'espérance s'exprime sur le ton de la déploration. On se demande si ce ne sont pas là des concessions au metteur en scène. Enfin, l'Orchestre de Paris a visiblement accompli un travail approfondi auquel l'acoustique rend diversement justice selon l'endroit où l'on se trouve placé.

GÉRARD CONDÉ.

★ Prochaines représentations les 22 et 24 mai à 19 h 30.



MANIFESTATION
STATUE LIBERTE
NEW - YORK

Vendredi 27 juin 1986

20 heures

Place Vendôme



L A I S S E R - P A S S E R

Execution dirigée par Daniel BARENBOIM
Soliste : Jessie NORMAN