

1912

■ Création d'*Ariane à Naxos* de Richard Strauss.

■ Marcel Duchamp peint *Nu descendant l'escalier*.

■ Création de *L'Annonce faite à Marie* de Claudel.

■ Stravinsky compose *Le Sacre du printemps*.

Mois après mois, toutes les clefs pour comprendre les chefs-d'œuvre du répertoire : histoire, enjeux, guide d'écoute et repères discographiques.

Pierrot lunaire de Schönberg

Arrivant à Berlin à l'automne 1911 pour enseigner au Conservatoire Stern, Arnold Schönberg hume « l'air d'une autre planète » – ce « *Luft von anderem Planeten* » que chantait la soprano dans son *Quatuor n° 2* (1908), tandis que les archets s'aventuraient en dehors du système tonal. A trente-sept ans, l'auteur de *La Nuit transfigurée* ne veut plus entendre parler de cette Vienne conformiste qui a refusé sa musique et récusé Mahler. Ville de culture, plus fameuse par son université que par ses monuments, Berlin en plein essor, avide de supplanter Paris, offre un espace de liberté.

La comédienne Albertine Zehme, qui se produit dans les cabarets littéraires, suggère à Schönberg d'emprunter à un recueil en vogue la matière d'une œuvre nouvelle. Écrit en français en 1884, ce *Pierrot lunaire* d'Albert Giraud, membre du Parnasse de la jeune Belgique, avait été traduit en allemand par Otto Erich Hartleben – il en avait resserré les vers et simplifié l'expression pour en augmenter la force percussive. Fortement allitérée, la

langue d'Hartleben confère aux poèmes une violence verbale que Giraud suggérait seulement par la juxtaposition de métaphores plus ou moins originales. Et c'est précisément dans cette intensité de l'expression que Schönberg peut trouver une correspondance avec son propre style.

Comme la musique de *Gebet an Pierrot* s'offre tout à coup sous sa plume le 12 mars 1912, il attribue l'inspiration au printemps : « Toujours ma période faste. Je sens renaître en moi des vibrations. Ce qui m'appareille à une plante. [...] Je suis sûr que je vais vers une nouvelle forme d'expression, je le sens. L'expression musicale des mouvements des sens et de l'âme devient d'une immédiateté quasi animale, comme si tout était transposé directement. »

Superstitieux, il choisit vingt et un poèmes, un chiffre correspondant au numéro d'opus 21, et dont il fait trois groupes de sept pour satisfaire la symbolique des nombres qui lui était chère. Chaque pièce convoque un effectif instrumental différent au sein d'un orchestre miniature : flûte (ou piccolo), clarinette (ou clarinette basse), violon (ou alto), violoncelle et piano.

FRÔLEMENTS

Créé à Berlin le 16 octobre 1912 sous la direction du compositeur (dissimulé, comme les musiciens, derrière un rideau), *Pierrot lunaire* est sans doute l'œuvre de Schönberg dont le retentissement immédiat fut le plus considérable. De Stravinsky à Puccini qui va l'entendre à Venise, de Milhaud (qui la dirige à Paris avec Marya Freund) à Florent Schmitt, l'élite musicale rend d'emblée hommage à une partition si frappante dans sa singularité. Au point qu'elle va faire de Schönberg « l'auteur du *Pierrot lunaire* ». Expression réductrice pourtant, car si *Pierrot lunaire* est un chef-d'œuvre, c'est aussi une œuvre à part où le brio exceptionnel de l'écriture instrumentale peut faire regretter que la voix se borne à réciter. Une récitation certes complexe, très encadrée : la voix suit une ligne de chant précisément notée sur une portée, comme une mélodie, mais frôle seulement les hauteurs, sans les soutenir (sauf en de rares endroits). Schönberg exige aussi de ce *Sprechgesang* (parole chantée) qu'il respecte les rythmes indiqués.

PHOTOS : AKG - ARNOLD SCHOENBERG CENTER.

Le contraste entre la voix et l'« accompagnement » se trouve d'autant plus accentué que la partie mélodique est confiée aux instruments avec une générosité et une invention contraires aux lois du genre : d'ordinaire, dans le mélodrame (déclamation sur fond musical), l'accompagnement se réduit à tisser une ambiance discrète qui donne au texte une profondeur supplémentaire. Ici, en revanche, à cause de la densité du tissu polyphonique, de la rapidité des développements, la voix se trouve dans une position de concurrence extrêmement inconfortable. Pour se faire comprendre, elle doit maintenir dans l'expression une intensité sans cesse mise en péril.

Ainsi *Pierrot lunaire* semble la réalisation la plus parfaite du courant qu'on a appelé l'expressionnisme, l'équivalent musical des tableaux de Kokoschka, Schiele, Munch (*Le Cri*), ou de Schönberg lui-même. Certaines interprétations peuvent laisser croire que la déclamation cultive une laideur arrogante. Comme elle est notée, il faut bien la suivre. Et garder à l'esprit que les modes d'expression théâtraux ont beaucoup changé : il faudrait prendre au moins Sarah Bernhardt comme référence, et considérer que tout ce qu'on peut trouver excessif dans *Pierrot lunaire* ne relève pas de la caricature mais de l'éloquence de l'époque. L'écriture instrumentale joue sur les dissonances, sur les intervalles mélodiques tendus, sur les registres extrêmes, tout en cela en relation avec les images du texte, mais aussi avec beaucoup d'élégance.

PARLER ? CHANTER ?

Schönberg, dans la préface, semble réduire le rôle des interprètes à une stricte exécution. Ainsi la diseuse doit-elle « tenir compte des rythmes avec la même précision que si elle chantait », ce qui, pris à la lettre, risque de pétrifier la diction. Mais Schönberg savait que le chant digne de ce nom n'est pas solfégique. Une voix musicienne sentira les endroits où elle doit être strictement en mesure et ceux où elle peut s'autoriser un assouplissement.

En écrivant que « le son *chanté* tient la hauteur du son de façon constante, le son *parlé* marque cette hauteur mais la quitte aussitôt en descendant ou en montant. L'exécutant doit cependant prendre garde de ne pas tomber dans une façon *chantante* de parler. » Schönberg a pu laisser croire que le *Sprechgesang* impliquait des glissades alors qu'il invite seulement à ne pas soutenir l'intonation. Il conclut en soulignant que l'on ne doit pas « recréer l'atmosphère et le caractère des différents morceaux à partir du sens des mots, mais seulement à partir de la musique », où se reflète « tout ce qui se passe et qui est ressenti dans le texte. Lorsque l'exécutant ne l'y trouve pas, il doit renoncer à faire passer quelque chose que l'auteur n'a pas voulu. » Là encore, il met plutôt en garde contre la tendance à forcer l'expression ou à la dénaturer, sans empêcher une interprétation légitime.

DISCOGRAPHIE COMPARÉE

Si l'on dispose d'un témoignage historique enregistré en 1942 sous la direction de Schönberg, avec Erika Stiedry-Wagner et, notamment, Rudolf Kolisch (violon et alto) et Eduard Steuermann (piano), sa sagesse, sinon sa littéralité, ne reflète peut-être pas ce que fut la création trente ans plus tôt ; elle a pu inspirer certains interprètes ultérieurs et brider, peut-être, leur imagination. Le plus opiniâtre est sans doute Pierre Boulez qui, en 1962, grava une version devenue historique avec Helga Pilarczyk et les membres du Domaine musical (Vega, réédition Accord). La lecture est d'une netteté lumineuse, objective ; et comme il ne se passe pas grand-chose dans la voix (outre des intonations assez approximatives) ni dans le jeu instrumental, l'ennui s'installe, élégant et pervers. En 1977, Boulez proposa à Yvonne Minton de tenter l'expérience de quasi chanter toute la partition en dépit de l'avertissement de Schönberg : « Vous détruiriez complètement



Arnold Schönberg (le troisième en partant de la gauche), entouré des créateurs de son *Pierrot lunaire*.

Guide d'écoute

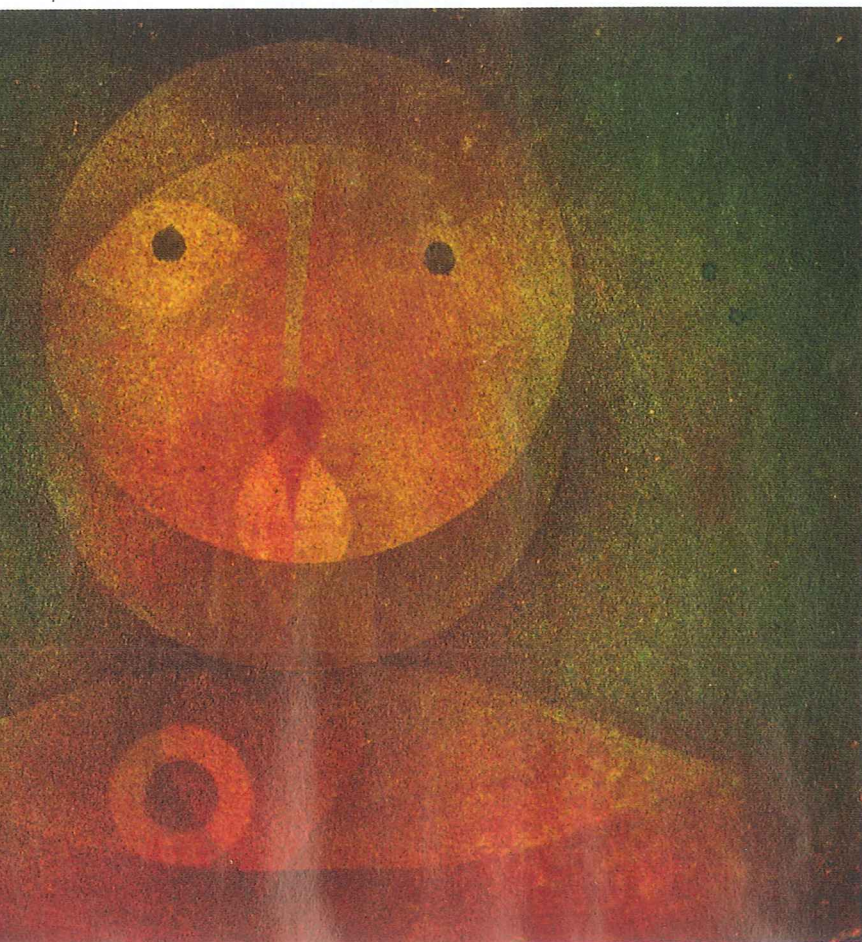
Malgré les images fortes des poèmes – « Comme un crachat sanguinolent/De la bouche d'un phthisique/Il tombe de cette musique/Un charme morbide et dolent » –, *Pierrot lunaire* peut aussi bien s'écouter comme de la musique pure. Avec leurs vers récurrents et leurs coq-à-l'âne, les textes sont des mosaïques plus que des narrations. Pas d'histoire qui tienne, le fil conducteur est laissé à l'intuition de l'auditeur. C'est à peine si l'on peut dire que la première partie évoque les émois doux-amers de Pierrot amoureux sous le regard de la lune (« Je cherche le long du Léthé/ Les pâles fleurs du clair de lune ») ; la seconde offre des images sombres de crime (« De sinistres papillons noirs/ Du soleil ont éteint la gloire »), de blasphème, d'expiation ; la troisième, ironique, façon *commedia dell'arte*, s'achève dans la nostalgie du passé (« Ô vieux parfum vaporisé/ Dont mes narines sont grisées »).

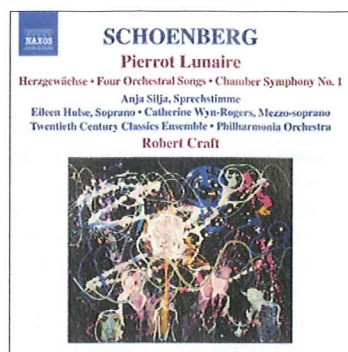
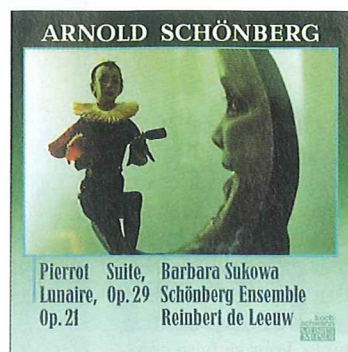
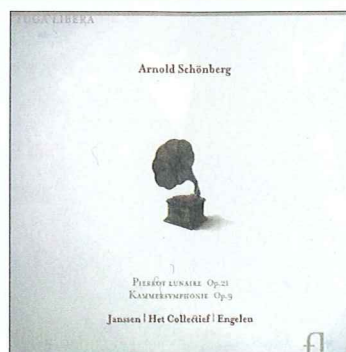
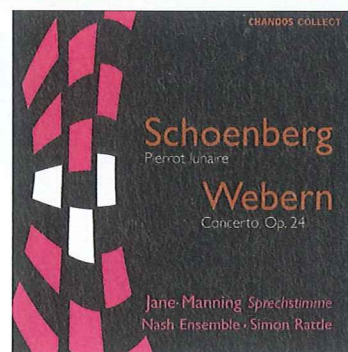
La liberté la plus absolue de l'inspiration – des dissonances les plus cruelles aux accords parfaits conclusifs – semble avoir été la règle, à trois exceptions près : *Nacht* qui, avec son motif omniprésent (tierce mineure ascendante, tierce majeure descendante) évoque une passacaille, *Parodie* dont l'écriture en canon renversé suggère le regard ironique d'un rayon de lune (qui réfléchit la lumière du soleil) et surtout *Der Mondfleck*, double canon strict qui, au milieu de la pièce – quand Pierrot découvre la tache de lune dans son dos – revient à reculer vers son début. Mais la musique court si rapidement qu'il est impossible de percevoir comment elle est faite ! C'est dans ces pièces que se trouvent en germe les éléments de la future « technique de composition avec douze tons ».

L'ironie a sa place. Ainsi la *Serenade grotesque* que Pierrot racle sur son alto est-elle confiée au violoncelle tirillé vers l'aigu. Ainsi *Der kranke Mond*, où la voix contrepoincte un solo de flûte maladif comme dans les airs de folie des opéras romantiques. *La Valse de Chopin*, presque tonale au début, s'emballé comme prise d'hystérie...

Le début de *Mondestrunken*, la première pièce, fait un clin d'œil à celui du *Mondnacht* de Schumann : mais si Schönberg semble parfois moquer le romantisme, il y trouve aussi l'élan nécessaire pour outrepasser les bornes de la tonalité, et lui rend un hommage mélancolique dans la dernière pièce (subtils enchaînements de tierces et d'accords parfaits organisés hors de la syntaxe tonale).

Membre (comme Arnold Schönberg) du groupe Der Blaue Reiter, Paul Klee peint en 1924 un *Pierrot lunaire*.





l'œuvre si vous la faisiez chanter et l'on aurait raison de dire : on n'écrit pas ainsi pour le chant. » Cette fois la justesse vocale est impeccable ; l'approche est plus sensible mais on s'étonne qu'avec notamment Daniel Barenboim (piano), Michel Debost (flûte), Pinchas Zukerman (violin et alto), le dialogue instrumental se fasse, plus qu'épuré, désincarné (Sony). La troisième tentative, en 1998, avec Christine Schäfer et l'Ensemble Intercontemporain (DG), confirme ce parti pris. Revenue au *Sprechgesang*, l'inoubliable Lulu y cultive la justesse avec une grâce gamine ; si elle joue avec les suggestions du texte, elle se garde de trop d'investissement (*Nacht* en devient lumineux) et les musiciens sont au diapason. Dans la même veine, on situera la version de l'Ensemble Modern (RCA Victor) dirigée en 1991 par Peter Eötvös avec l'impeccable Phyllis Bryn-Julson. C'est propre, intelligent mais plus littéral qu'organique, sans dramaturgie.

Ces réserves seraient malvenues si Simon Rattle n'avait enregistré en 1978 une interprétation qui s'impose avec la force de l'évidence. Le Nash Ensemble répond à Jane Manning : sa voix extrêmement flexible, tantôt dans la tête, tantôt dans la poitrine, lui permet des effets de diction d'une infinie variété, fidèles, sans contraintes, aux injonctions de la partition ; si elle n'a pas l'oreille aussi absolue que les précédentes, on peut imaginer qu'elle est plus proche de la créatrice. Les instrumentistes, très vivants eux aussi, affirment l'énergie expressionniste de l'œuvre.

Plus étonnante encore, la prestation du Het Collectief bruxellois, captée sur le vif (2003, Fuga Libera). Avec cette progression propre au concert, chaque poème est de plus en plus habité grâce à la variété des ressources vocales de Jacqueline Janssen. Sa *Blasse Wächerin*, dans un registre de poitrine, réalise idéalement le passage de la voix derrière les instruments prescrit par Schönberg (et sans trucaje de micro).

On mettra en regard les enregistrements aussi éloquents, quoique différents, de Barbara Sukowa en 1988 (avec Reinbert De Leeuw et le Schönberg Ensemble) et d'Anja Silja en 1997 (avec Robert Craft et le Twentieth Century Classics Ensemble). Dans le premier cas on est en présence d'une diseuse qui s'approprie le *Sprechgesang* dans une optique expressionniste, prend des libertés justes, osant cris et chuchotements ; l'effet est contagieux sur les instruments et la *Valse de Chopin*, par exemple, est à couper le souffle. Avec Silja, nous avons affaire à une grande cantatrice qui, plus près du texte sans être bridée, concilie musique et dramaturgie ; l'entente est profonde avec le chef, aussi familier qu'elle du répertoire des Viennois, et qui ose des ralentis aux saveurs d'*Apfelstrudel* ; les musiciens nous régaleront de nuances en contrepoint.

Longtemps sans rivale, la gravure dirigée dans les années 1960 par le compositeur Andras Mihaly, avec Erika Sziklay et l'Orchestre de chambre de Budapest (Hungaroton), frappe toujours par le sens de la grande ligne, la continuité vocale entre les hauteurs du *Sprechgesang*, une prise de son aérée, un peu artificielle seulement. *Der kranke Mond* étonne par sa rapidité... c'est en vérité l'unique version dans le tempo indiqué. Bel ensemble instrumental.

Outre le seul premier volet dirigé par Glenn Gould avec la voix riche et timbrée de Patricia Rideout qui s'abolit dans une extrême *kranke Mond*, il reste à signaler, pour leur personnalité, les approches convaincues de Mary Thomas avec le London Sinfonietta et David Atherton (Decca, 1974), de Sophie Boulin avec l'ensemble de Paul Méfano (2e2m, 1996) et de Jan DeGaetani avec The Contemporary Chamber Ensemble et Arthur Weisberg (Nonesuch, 1990). On fuira, en revanche, le prosaïsme des membres de la Staatskapelle de Dresde sous la direction distante de Giuseppe Sinopoli, malgré l'exactitude de Luisa Castellani (Teldec, 1997).

Gérard Condé

L'évidence

■ Jane Manning, Simon Rattle. Chandos, 1978.

L'état de grâce

■ Jacqueline Janssen, Robin Engelen. Fuga Libera, 2003.

Sur un fil

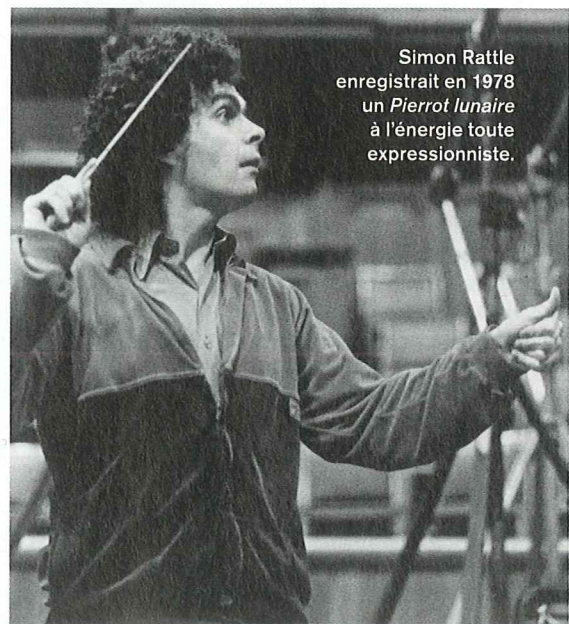
■ Barbara Sukowa, Reinbert De Leeuw. Schwann, 1988.

Prima la musica

■ Anja Silja, Robert Craft. Naxos, 1997.



Bonne surprise de cette confrontation : Jacqueline Janssen (au centre) et le Het Collectief, captés sur le vif en 2003.



Simon Rattle enregistré en 1978 un *Pierrot lunaire* à l'énergie toute expressionniste.

PHOTOS : DR. EMI - HETCOLLECTIEF.

Tout Chopin, suite et fin

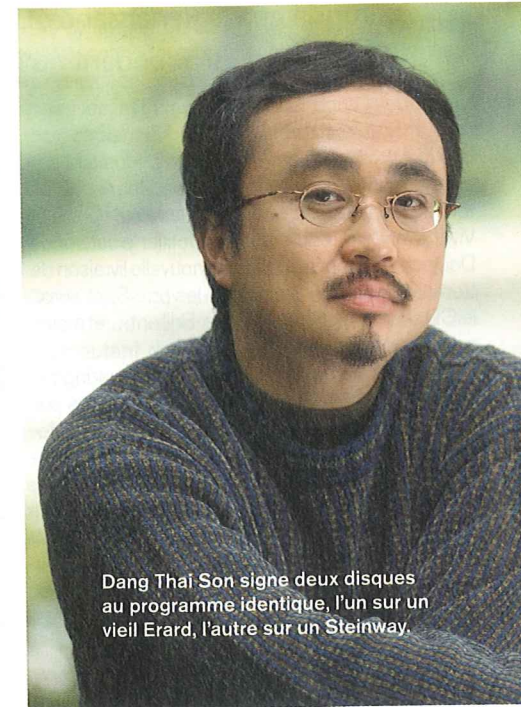
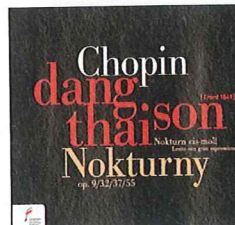
Cinq derniers volumes nous parviennent alors qu'un coffret reprend les 21 CD de la première intégrale Chopin sur pianos anciens. Projet collectif et passionnant, partagé entre un Pleyel de 1848 et un Erard de 1849, somptueux l'un et l'autre.

– Nouvelle venue dans la série, Ewa Poblocka s'est attaquée aux *Mazurkas op. 6, 7 et 41*, aux trois *Nouvelles Etudes* et à la *Sonate n° 1*. Splendide interprétation d'une sonate ingrate, dont le second mouvement sonne ici avec une grâce schubertienne, le premier avec une transparence salvatrice, le finale un héroïsme qui le fait passer plus vite que souvent. Poblocka sait tirer le meilleur du Pleyel. Sa science des plans sonores, sa maîtrise de la dynamique et son contrôle du clavier sont même fascinants en maints endroits. Mais parfois, un curieux mélange d'affectation et de rudesses vient ternir le tableau (NIFCCD015, ♪♪♪♪♪).

– Avec quatre disques, Tatiana Shebanova est la pianiste la plus sollicitée de l'intégrale. Qui s'en plaindra ? Le dernier réunit quatre polonaises de jeunesse, huit mazurkas des *Opus 63, 56 et 42*, entrecoupées du *Nocturne op. 15 n° 3* et suivies de raretés : les *Variations sur un air national allemand*, le *Rondo* pour deux pianos dans une version pour deux mains, et le *Galop « Marquis »*. Sur le Erard, elle ne manque ni d'abattage, ni de subtilités ; elle dessine admirablement les mazurkas, qu'elle nimbe de nostalgie et de rusticité quand il le faut, laissant poindre parfois une amertume bien dans la manière du compositeur. Son Chopin est d'un classicisme dépourvu de tout académisme (NIFCCD018, ♪♪♪♪♪).

– Marek Drewnowski a choisi les *Valses*. Shebanova les avaient déjà enregistrées, mais sur le Erard. Lui en joue dix-huit sur le Pleyel, avec une liberté d'allure assez réjouissante. Cela vous a un côté « c'est ainsi qu'on doit jouer et pas autrement ». « Autrement », on le peut, par exemple en travaillant un son moins claironnant et en concentrant le geste de la danse. Ce Chopin athlétique, pour ne pas dire parfois pérorant ne manque pas d'allure. Drewnowski joue le jeu de la salle de concerts, fort d'une maîtrise instrumentale assez époustouflante (NIFCCD019, ♪♪♪♪♪).

– Tout le contraire de Dang Thai Son. Qui ne manque pas de maîtrise, non, mais ne hausse jamais le ton, fuit l'éclat, privilégie la confession. Ce qui pourrait être insupportable si le pianiste vietnamien n'était si foncièrement « classique », maître des équilibres. Il tire du Erard un son si subtil, tout en dégradés iridescents, que l'on oublie parfois le corps sonore du vénérable instrument. L'*Opus 55 n° 2* chante à en perdre haleine, et pourtant à un tempo particulièrement lent (qui fait mentir l'idée selon laquelle ces pianos auraient un son court)... Du grand art. Le programme aligne quatorze nocturnes des *Opus 37, 32, 9, 15, 27, 72 et 55* dans un savant désordre (NIFCCD020, ♪♪♪♪♪). – Un appendice à l'intégrale, sous une couverture blanche et non plus noire : exactement la même série de nocturnes, toujours Dang Thai Son,



Dang Thai Son signe deux disques au programme identique, l'un sur un vieil Erard, l'autre sur un Steinway.

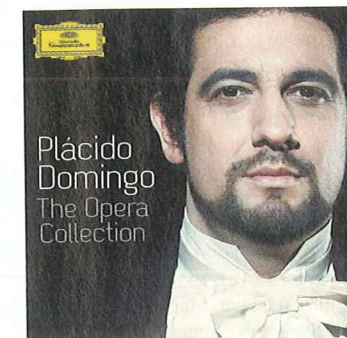
mais cette fois sur un Steinway. Jeu de miroirs passionnant, interprétation jumelle (tempo identiques) où les phrases affichent une cambrure sensiblement différente. Plénitude, toujours (NIFCCD202, ♪♪♪♪♪). Alain Lompech

Il était une fois Plácido

A soixante-dix ans, Plácido Domingo est toujours infatigable et indétrônable. Du pain béni pour Universal, qui salue l'anniversaire et entretient le mythe avec deux parutions somme toute décevantes.

– « *The Plácido Domingo Story* » se présente sous la forme d'un livre-disque promotionnel. Trois CD puisés dans les catalogues Decca, Philips et Deutsche Grammophon alternent airs d'opéras et de zarzuelas, mélodies et chants sacrés. Les deux tiers des cent cinquante-deux pages égrènent sa discographie pour Deutsche Grammophon, le reste est consacré pour moitié à des photos (certaines, familiales, assez rares). Et Harvey Sachs signe quatre pages (traduites en quatre langues) d'une hagiographie très quelconque (conclusion : « Quelle chance pour les mélomanes d'avoir connu l'ère Domingo, et puisse-t-elle durer encore longtemps »). L'éditeur appâte le fan avec deux inédits : « *Io l'ho perduta* » de

Don Carlo à Vienne, en 1975, sous la baguette de Karajan, et un extrait de *La calesera* de Francisco Alonso (DG 4779333, 3 CD, ♪♪♪♪♪). – Regrouper dans un pavé les treize intégrales d'opéra réalisées pour DG entre 1976 (*Carmen*) et 1993 (*Otello*)



suffit-il à faire une somme révélatrice, un grand portrait « en situation » ? Pas sûr. Certaines s'imposèrent dans la discographie à cause des versions utilisées (*Carmen*, *Les Contes d'Hoffmann*), ou par la présence d'un chef de génie (Carlos Kleiber pour *La Traviata*). D'autres furent largement contestées : le *Trovatore* de Giulini, le *Samson et Dalila* confié à Barenboim, la *Turandot* spectaculaire signée Karajan. Comment supporter la Dalila d'Obraztsova, la *Turandot* de Ricciarelli, la distribution du *Trouvère* dans son ensemble ? Et, dans le second *Barbier de Séville* enregistré par Abbado, la curiosité d'entendre Domingo dans un rôle de baryton (Figaro) ne suffit pas. Si *Pagliacci* (Teresa Stratas/Prêtre), *Cavalleria*

rusticana (Agnes Baltsa/Sinopoli), *Tosca* (Mirella Freni, Samuel Ramey/Sinopoli) ou même *Otello* (Chung) peuvent toujours séduire quelques amateurs, la *Lucia di Lammermoor* (Cheryl Studer/Marin) attirera de sérieuses réserves. Outsider dans cet univers franco-italien, un *Lohengrin* dont l'affiche somptueuse (Norman, Randova, Sotin, Nimgern, Fischer-Dieskau, et Solti à la tête des Wiener Philharmoniker) tient ses promesses : Domingo est transcendant dans le rôle-titre. Reste que même à prix réduit (environ soixante-dix euros tout de même, pour vingt-six galettes), on ne voit pas à qui conseiller ce « *Plácido Domingo : The Opera Collection* ». (DG 4779336, 26 CD, ♪♪♪♪♪).

Michel Parouty