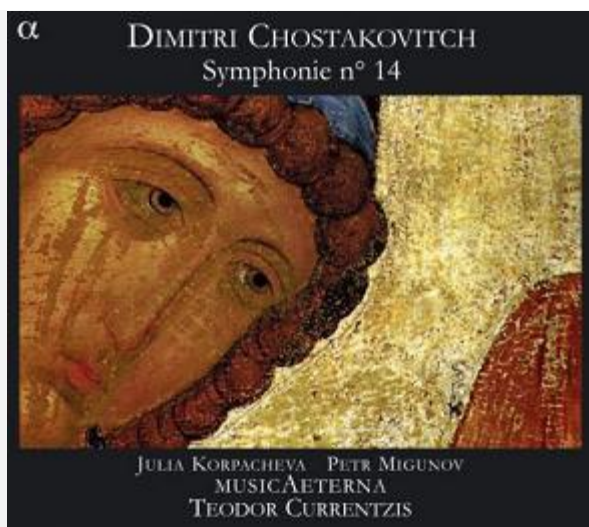


# Une symphonie n° 14 de Chostakovitch inattendue et pertinente

lundi 14 juin 2010 par [Fred Audin](#)



Ce qui saute aux yeux lorsqu'on se saisit de cet album, c'est la place accordée à l'iconographie, selon le principe de la collection *Ut Pictura Musica* (telle peinture que musique), qui est aussi le titre du blog de Denis Grenier, analyste du tableau choisi pour illustrer l'ensemble. L'œuvre picturale, découpée en morceaux, une icône du XV<sup>ème</sup> siècle de Roublev n'a malheureusement aucun rapport -sauf par antithèse- avec la musique, et quoique le livret contienne des documents plus appropriés au sujet, on peut craindre que cette présentation ne dissimule l'œuvre musicale, pourtant dans une interprétation excellente d'un ensemble et d'un chef qu'on n'attendait pas là, après le succès critique unanime suscité par le disque qu'ils avaient récemment consacré au *Didon et Enée* de Purcell.

Teodor Currentzis [1], jeune chef né à Athènes en 1972, assistant dans un premier temps de Yuri Temirkanov à Saint-Pétersbourg, fait preuve d'un éclectisme constant, alternant de façon systématique les programmes de musique baroque et contemporaine, et la promotion de l'ensemble *MusicAeterna*, qu'il a fondé à l'opéra de Novossibirsk, fait plutôt penser au fan-club d'un groupe de (hard-) rock qu'à celle d'un orchestre de chambre classique.

Le résultat sonore, soutenu par un enregistrement techniquement sans défaut et d'un relief sans égal (on se demande parfois où se trouvent dans l'auditorium les musiciens tant ils sont physiquement présents), est tout à fait extraordinaire, renouvelant par un aspect chambriste affirmé et l'observation des moindres détails du texte, la conception de cette *symphonie n° 14*, la plus difficile à appréhender des dernières productions de Chostakovitch. Tous les textes utilisés sont livrés en intégralité dans leur langue originale (avec équivalent français et anglais lorsqu'il le faut : manque peut-être, à l'exception d'*O Delvig* de Küchelbecker reproduit en cyrillique puisque c'est le seul fragment emprunté à la littérature russe, les traductions utilisées par l'auteur pour la mise en musique) et, contrairement à la tendance actuelle qui consiste à enregistrer de préférence la « version internationale » autorisée par Chostakovitch mais dont la scansion ne tombe pas toujours au plus juste (voir la version de Bernard Haitink), tout est chanté en russe, ce qui permet aux solistes exceptionnels que sont Julia Korpacheva et Petr Migunov, de « jouer » en

toute connaissance de cause les séquences dont la conception se rapproche de fragments d'opéra (une succession de scènes finales serait-on même tenté de dire).

Dans ces conditions, il n'est pas très important que le texte d'accompagnement « la symphonie Requiem » de Levon Akopian, ne clarifie pas forcément le propos, par une comparaison pied à pied avec le *War requiem* de Britten, auquel il est bien certain (ne serait-ce que par la dédicace au compositeur anglais) que cette symphonie est une réponse agnostique, mais d'une conception musicale radicalement différente, axée sur l'introspection et la transformation de thèmes familiers en séries dodécaphoniques, renouant avec l'époque la plus avant-gardiste de Chostakovitch (celle de la *symphonie n°2* atonale et du *Nez*), entreprise osée dans l'URSS de 1969, comme l'était l'usage de textes aussi dangereusement insultants pour le pouvoir que la *Réponse des cosaques zaporogues* de la *Chanson du Mal Aimé* d'Apollinaire et le sujet éminemment « individualiste », l'attitude devant le néant de la mort, contraire à tous les objectifs de sens définis par la ligne officielle du parti. Chostakovitch, qui s'était difficilement relevé de son premier infarctus n'eut pour une fois que des critiques modérées, on ignora l'événement dans les cercles politiques, d'autant plus facilement que Rudolf Barshai, réputé perfectionniste, dilua les répétitions sur plus d'une soixante de séances. [2] Plutôt que souligner les coïncidences entre les *Requiem canticles* de Stravinsky ou *Paroles tissées* de Lutoslawski, il aurait été intéressant de constater les influences probables de Lokschin ou du *Requiem* sur le texte interdit d'Akhmatova de Tischenko (créé en 1989 mais écrit en 1966, et dont Chostakovitch connaissait forcément très bien la partition, elle aussi nourrie de percussions et utilisant en divers endroits stratégiques les cordes seules), d'insister sur la volonté de l'auteur de « polémiquer » avec des compositeurs présentant l'idée de la mort dans une perspective chrétienne de consolation, et de souligner le rapport de la *symphonie n°14* avec les *Mélodies sur des vers de Michel-Ange opus 146*, où Chostakovitch utilisa aussi l'orchestre de chambre, et qu'il désigna à la veille de sa mort comme sa « 16ème symphonie ».

Mais l'écoute rend les digressions critiques inutiles, le chef montre avec précision la structure en cinq grandes sections rattachée au concept mahlérien de symphonie : il essaie de renforcer l'impression d'esseulement désespéré en ralentissant les parties les plus lentes, fait sonner les frictions et les cris de son groupe de cordes avec une violence grinçante qui suscite véritablement l'effroi. Les vingt-quatre mesures du crescendo inexorable de la conclusion, où les deux voix s'unissent, sur un ostinato d'accords dissonants dont l'arythmie cesse soudain, produit un effet de stupeur que même l'enregistrement de Kirill Kondrashin, avec des voix plus exceptionnelles, n'atteignait pas. Placé au cœur de la création ou plutôt, témoin impuissant de l'inévitable destruction, l'auditeur ressent de façon charnelle la fragilité obstinée de la machine humaine : « la mort est immense... et quand nous nous croyons au centre de la vie, elle ose pleurer au centre de notre être ».

Curieusement les neuf photographies couleur prises par Julien Dubois, également crédité comme Chargé de production du projet, qui montrent les musiciens de MusicAeterna en répétition dans la salle vide de l'opéra de Novossibirsk, contiennent, comme une mise en scène de danse macabre, quelque chose de ce message, par l'étrangeté de leur atmosphère, particulièrement les deux clichés représentant un violoncelliste torse nu, en sandales au milieu des prises électriques, et un exécutant (le chef peut-être ?) en silhouette à contre-jour derrière la masse noire des micros et de la caisse du célesta. Avec les fac-simile reproduisant les pages de garde du manuscrit de

la *symphonie n° 14*, ces détails du livret justifient qu'on se procure le disque dans sa version « physique » plutôt que sous forme dématérialisée.