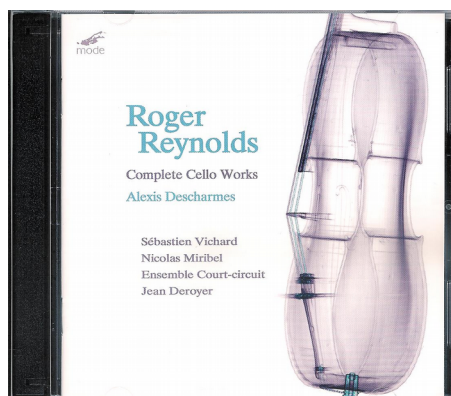


En voguant le long des Amériques

Épousant l'actualité, nous allons ouvrir cette chronique en rapprochant musicalement les U.S.A. de Cuba, puis nous descendrons le long des côtes du Venezuela, de l'Argentine et du Brésil, ce qui nous entraînera dans une exubérance dansante.



Roger Reynolds : Œuvres complètes pour ou avec violoncelle. Alexis Descharmes (violoncelle), Roger Reynolds (récitant), Nicolas Miribel (violon), Sébastien Vichard (piano), Frédéric Voisin (électronique), Ensemble Court-Circuit, dir. Jean Deroyer. (2 CDs) mode 277/78 (à commander sur www.moderecords.com; mode@moderecords.com; ou via le site d'Alexis Descharmes <http://www.descharmes.com/>, rubrique contact).



Le discophile lambda n'en a pas toujours conscience, mais dans la situation économique actuelle, les “so-called” producteurs ne *produisent* plus, et la plupart des disques que j'ai le privilège de vous commenter ont coûté bien des efforts aux artistes pour en assurer le financement et la mise en chantier par leurs propres relations (voire leur propre compte en banque, pour une part !), puis apporter au propriétaire du label un “master” tout préparé sur lequel celui-ci va daigner apposer son étiquette sans avoir bougé le petit doigt pour faire naître le produit. Ainsi ce double album franco-américain a-t-il pour “executive producers” le compositeur et l'interprète, qui entamèrent un long et fructueux chemin de collaboration dès 2001.

On le sait, j'aime mettre en avant la riche diversité créatrice des compositeurs américains, les plus “populaires” dans le circuit commun de concerts étant généralement les moins intéressants, mais c'est en l'occurrence à Court-Circuit – qui n'a rien de “commun”, étant un ensemble créé par un compositeur, Philippe Hurel, pour les compositeurs – que l'on doit la diffusion en France de la musique de Roger Reynolds. Le haut niveau d'élaboration des travaux de ce natif du Michigan (<http://www.rogerreynolds.com/biography.html> ou http://en.wikipedia.org/wiki/Roger_Reynolds), doublé d'une quête d'expressivité qui récompense l'attention réclamée à l'auditeur par un discours exigeant, mérite de conquérir de nouveaux publics.

J'ai voulu entrer dans la pensée du compositeur grâce aux deux longues œuvres proposant une réflexion – par des vecteurs musicaux abstraits – sur quelques moments tirés des tragédies grecques (Eschyle, Euripide), et je vous conseille ce cheminement, autrement dit de commencer par le deuxième disque. Alexis Descharmes a demandé au compositeur de lire les citations-clés guidant la compréhension de son propos, et l'on goûtera son excellente diction qui met en valeur les jeux de sonorité de la belle traduction d'Eschyle par Richmond Lattimore (*L'Orestie, Agamemnon*). On entend ici le concert de création de *Process and Passion* (2002) pour violoncelle, violon et électronique ; en commençant par des envolées d'harmoniques du violoncelle que prolonge l'électro-acoustique, le compositeur pose

d'emblée la dimension onirique que peuvent endosser les instruments à cordes, avant de s'engager dans ces « dramaturgies sonores » (selon ses propres mots). Les climats deviennent tendus, inquiétants, dans l'attente de ce que les Furies vont déchaîner, avant que la convergence entre les deux partenaires ne se dessine jusqu'à élaborer un arc-en-ciel de bariolages mystérieux d'une prenante beauté (vers les trois-quarts de la pièce) ; cette convergence atteint la transcendance dans son achèvement. L'électronique (confiée à Frédéric Voisin) n'intervient jamais gratuitement, elle prolonge et amplifie les sensations émotionnelles générées par les deux instrumentistes. Ceux-ci – Alexis Descharmes et Nicolas Miribel, issus de l'Ensemble Court-circuit – apportent un soin admirable à la myriade d'accents, de micro-dynamiques qui leur sont demandés ; leur pensée doit se concentrer sur la redoutable exigence de ces cellules – micro-événements – qu'ils chargent d'intensité sans pour autant perdre de vue l'arc dramatique du « voyage » de 22 minutes qui sollicite leur endurance. Pourtant, le temps passe très vite pour l'auditeur – peut-être pas pour les interprètes ! – tant cette progression à travers les climats captive nos récepteurs sensoriels.

A Crimson path (dédié à Rohan de Saram, 2000-2002) propose un autre dialogue, une autre résolution des conflits, cette fois entre le piano et le violoncelle. Le premier volet me convainc un peu moins, peut-être parce que, venant de l'œuvre précédente, la matérialité tempérée du piano pose un frein à l'onirisme tandis que la faculté d'émettre des sons glissants ou indéterminés permet aux instruments “à cordes frottées” de libérer l'esprit de l'auditeur du cadre concret. Pourtant l'écriture du piano sous les accents opiniâtres du violoncelle ne manque pas d'atouts. D'ailleurs, le volet central (*Rêve*) accède à une dimension que l'on peut qualifier de sublime, et le piano égale ici le violoncelle dans la réussite de ces mystères contemplatifs. Insistons sur la beauté des atmosphères générées par Reynolds car – contrairement à ce qu'il advient chez certains compositeurs absorbés par une égale préoccupation d'élaboration intellectuelle – on ne s'y sent jamais *enfermé* : le créateur ouvre des portes à l'imaginaire de l'auditeur en activant, comme on l'a dit, ses récepteurs émotionnels et sensoriels. Le troisième volet (*Voyage*) adopte un ton affirmatif quoique convulsif, conduit par le violoncelle, tandis que le piano symbolise la pondération ; la victoire ne s'acquiert pas sans grincement des passions les plus funestement irrépressibles ! Tant de couleurs échoient à Sébastien Vichard et Alexis Descharmes que l'on se félicite d'une longue complicité les ayant préparés à ces nouveaux fruits.

Commentant le *Voyage* dans *A Crimson Path* (*Un sentier empourpré* : il s'agit du sang des Atrides), Roger Reynolds pose une affirmation sur laquelle chacun, en considérant sa vie, pourra méditer : « Le chemin est bien conçu comme une grande ligne unique, mais une ligne jonchée de perturbations irrationnelles et d'incursions qui nous rappellent que la continuité de nos attentes et de nos désirs est rarement tolérée par la réalité et l'inertie du monde extérieur ».

Sur le premier disque, une succession de pièces pour violoncelle seul ne vous laissera rien ignorer de la formidable étendue du talent d'Alexis Descharmes : en effet, ce musicien dont la double appartenance à l'Ensemble Court-Circuit et à l'Orchestre de l'Opéra de Paris (outre son parcours de soliste atypique) dit bien l'esprit d'aventure en quête de sentiers contemporains à défricher, en même temps que l'amour de la *cantabilità* de son instrument (il aime interpréter des transcriptions de lieder et mélodies du XIX^{ème} siècle), est capable de dominer les plus redoutables performances imposées par les œuvres “expérimentales” d'aujourd'hui sans se départir – ce qui n'est pas le cas de tous ses collègues spécialisés dans le contemporain – d'une ample beauté sonore qui respire harmonieusement. On comprend que les compositeurs le recherchent avec gourmandise !

Image/cello et *ImAge/cello* (2007), diptyque mettant l'accent d'abord sur l'Évocation puis sur l'Articulation, a été conçu pour les 30 ans d'Alexis Descharmes, et avec son jeu « présent à l'esprit ». Le premier volet joue de séquences fort difficiles en harmoniques (magistralement

rendues par le dédicataire) ; un discours mélodique peuplé de micro-événements s'ensuit. Le deuxième volet est zébré de rageuses striures. On partage l'admiration exprimée par le compositeur pour son interprète !

L'œuvre pour violoncelle et petit ensemble, *Thoughts, Places, Dreams* (2013, elle aussi captée lors du concert de création par Court-circuit), dérive de ce diptyque et fut également conçue pour Alexis Descharmes ; elle commence d'ailleurs par le même incipit de violoncelle. En fait, on pourrait lui reprocher d'en être trop tributaire et l'on en vient à se demander si l'ensemble de 7 instrumentistes est bien nécessaire tant le violoncelliste se taille une part de roi et raconte toutes les *pensées* de la partition. La placer en position initiale du premier disque était peut-être une erreur car elle gagne à être comprise après l'audition des divers soli, d'autant que c'est le seul moment où l'on éprouve le sentiment de quelques longueurs (alors que son minutage est inférieur à *A Crimson Path*). Au début, l'ensemble s'en tient à des frémissements et textures relativement stables sous la performance de concerto du violoncelliste, puis les solistes des vents et percussions s'enhardissent et, apportant de belles touches de couleur, échangent leurs « arguments ». Il convient de tous les nommer : Alain Rigollet au trombone, Pierre Dutrieu à la clarinette, Benjamin Chareyron au cor, Jérémie Fèvre à la flûte, Eve Payeur aux percussions, et Alexandra Greffin-Klein au violon.

La seule pièce réellement antérieure à toute la période de Reynolds ici représentée nous ramenait aux débuts de sa collaboration avec l'extraordinaire violoncelliste Sri lankais Rohan de Saram (du Quatuor Arditti) : *Focus a beam, emptied of thinking, outward...* (1989), inspiré d'une expérience de spiritisme du poète américain James Merrill (dont le compositeur lit un extrait). Ce vaste et passionnant monologue, ponctué de *crescendi* sur une note, déploie un authentique lyrisme et sollicite le registre grave de l'instrument où l'ample et noble sonorité d'Alexis Descharmes nous ravit.

Le solo *Colombi Daydream* (2010, à partir de l'historique chaconne de Giuseppe Colombi) a été écrit pour un autre anniversaire, celui d'Anssi Karttunen, et l'on sent bien que l'auteur s'attache à tailler l'expressivité de sa musique pour une silhouette bien différente de celles de ses deux autres inspirateurs, mais Alexis Descharmes, en endossant l'habit, glisse dans la trame sa propre corde de Do, qui mérite aussi le qualificatif d'"inspirante" !

Pour une fois, ne vous inquiétez pas quant aux traductions : le texte d'Alexis Descharmes est traduit en anglais par John Tyler Tuttle (ce qui est gage de fidélité), et celui de Roger Reynolds restitué en français par Alexis Descharmes en personne, même s'il ne s'est pas aventuré à traduire certaines phrases extraites des sources littéraires ayant inspiré le compositeur, ce qui peut se justifier par la subtilité à double sens de mots à forte suggestion poétique. Clin d'oeil, l'interprète décrit le compositeur comme « épuisant » lors du processus d'appropriation de sa graphie, alors que Roger Reynolds dans ses notes reconnaît combien ce fut un « travail reposant » que d'être créé par Alexis Descharmes et ses partenaires Nicolas Miribel et Frédéric Voisin. Mais, au gré des anecdotes, on retient surtout la fascination – la « passion » et « l'intensité rare » notées par Reynolds à propos d'Alexis Descharmes lors de leur première collaboration en 2001 – qui l'a saisi envers cet univers sonore pénétré avec « une perspicacité et un investissement particuliers » (dixit encore le compositeur). On doit aussi au violoncelliste l'idée de l'image ornant la couverture : son instrument tel que vous ne le verrez jamais, c'est-à-dire radiographié puis scanné par le graphiste Stéphane Béziaud.

La prise de son d'Alice Legros sert idéalement l'instrument et la palette sonore des œuvres.

Un voyage au cœur du violoncelle à ne pas manquer, pour tous les esprits curieux d'expression contemporaine !

Effluves subtropicales

Avec la venue des beaux jours, n'avez-vous pas envie de musiques ensoleillées ? Cela tombe bien, quelques nouveautés reçues, les unes de France, les autres d'Allemagne, comblent cette aspiration tout en élargissant notre culture musicale.



Cuban Symphonic Music – Alejandro García Caturla (1906-1940) : *Tres Danzas cubanas* ; Enrique González Mántici (1912-1974) : *Pregón y Danza* ; Carlos Fariñas (1934-2002) : *Preludio para Penthesilea* ; Guido López-Gavilán del Rosario (né en 1944) : *Rítmotiv* ; Alfredo Diez Nieto (né en 1918) : *In Memoriam – A mi esposa Lillian Acosta*. Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, dir. Enrique Pérez Mesa. MDG 601 1873-2.

Musique du XXème siècle cubain, donc étapes de la conquête d'une autonomie créatrice fondée sur la réappropriation de la mixité raciale de l'île. On nous explique que les deux plus anciens compositeurs du programme, Caturla et Mántici, ont levé des barrières en intégrant à leur musique les semences africaines des danses populaires. En fait, j'ai plutôt été frappée par une forte similitude avec les thèmes amérindiens utilisés par les compositeurs des U.S.A. qui, les premiers, levèrent le tabou des peuples natifs (ou par les compositeurs européens se penchant sur l'expression traditionnelle indienne, tels Ferruccio Busoni ou André Jolivet). Cela dit, l'écoute du programme dans l'ordre chronologique des compositeurs révèle une nette évolution, les pièces des deux premiers nommés peinant par un manque flagrant de structure qui laisse ressortir un pittoresque façon musique de film. Avec Carlos Fariñas, on franchit une étape décisive, mais l'impressionnant crescendo-decrescendo de percussions ouvrant son *Prélude* pour la *Penthesilea* de Kleist montée par la Frankfurter Schauspielhaus, n'est pas assez investi par le chef Enrique Pérez Mesa, certes efficace mais assez extérieur. Il y a, dans cette pièce reposant sur un ostinato rythmique, une tension intérieure d'une force dramatique qui pourrait atteindre une intensité émotionnelle décuplée si un grand interprète l'*habitait* avec un tout autre esprit d'hallucination tragique.

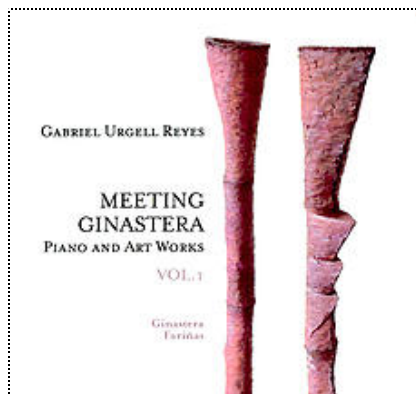
Joyeuse exubérance tout au long du *Rítmotiv* (2002) de Guido López-Gavilán del Rosario qui, sur le canevas de cellules répétitives, bâtit un feu d'artifice de rythmes empruntés au *mambo*, mais qui n'est pas moins habile dans les jeux de timbres et passages de motifs d'un instrument ou d'un groupe à l'autre. L'Orchestre Symphonique National de Cuba et son chef titulaire s'y ébattent avec une parfaite aisance.

Le programme s'achève dans un registre opposé avec l'Élégie qu'un Alfredo Diez Nieto de 92 ans composa en une semaine sous le coup de la douleur causée par la mort de sa femme. Que l'on ne cherche point ici de langage révolutionnaire, mais la sincérité de l'émotion est palpable, et partagée par les interprètes du disque qui en assurèrent la création en 2010 (attention, une coquille dans le texte espagnol, mais corrigée dans les traductions, ferait croire que l'œuvre a été composée deux ans après sa création !).

Le disque est co-produit par la firme allemande MDG (qui a envoyé ses excellents ingénieurs du son Holger Schlegel et Friedrich Wilhelm Rödding) et la compagnie havanaise Colibrí. La longue notice (que le livret propose en espagnol, anglais et allemand) de l'auteur cubain Roberto Chorens Dotres (lequel a recueilli les propos des deux compositeurs vivants du programme) est encombrée de phrases inutiles qui trahissent un flagrant manque d'habitude

du rédactionnel “utilitaire” en ce qu’elles allongent la quantité de texte à imprimer ! L’éditrice allemande a donc jugé plus prudent de couper, dans les deux traductions, toute la partie introductive dont la lecture en espagnol laisse pantois : en effet, ces pages brossent un raccourci (!!!) de l’évolution de la musique d’ensemble depuis la préhistoire jusqu’au XVIIIème siècle, teinté d’un net esprit collectiviste. On y apprend (!!!) que la paternité de l’orchestre symphonique – au sens où nous l’entendons depuis deux siècles – revient à F. J. Haydn (euh... et l’orchestre de Mannheim alors, entre autres étapes de cette évolution très progressive ?!), puis Beethoven se voit tout juste cité avec Mozart en qualité de facteur conjoint de ladite évolution, alors que Berlioz est placé sur un piédestal. On comprend la décision d’épargner aux lecteurs allemands cette curieuse vision de l’histoire ! Pourtant, à considérer les couleurs éclatantes que privilégient les compositeurs latino-américains en symbiose avec leur cadre naturel tropical, il apparaît concevable que la musique parée par Berlioz d’une éloquence timbrique si originale leur parle plus que le symphonisme germanique.

On reprochera à ce disque d’être trop bref pour un CD (49’38’’) : il y aurait eu largement place pour une œuvre importante de l’un des compositeurs sélectionnés, ce qui aurait permis d’approfondir une découverte ici réduite à une exposition, certes variée, d’évocations pittoresques ou suggestives.



Alberto Ginastera : *Sonate pour piano* op.22, *Danzas argentinas* op.2, *Suite de Danzas criollas* op.15 ; Carlos Fariñas : *7 Sones sencillos*, *Alta Gracia* ; Gabriel Urgell Reyes : *De l’aire d’un lloc llunyà*. Gabriel Urgell Reyes (piano). Artalinna ATL-A005.



Nous retrouvons Carlos Fariñas sous les doigts d’un de ses élèves, le pianiste cubain Gabriel Urgell Reyes (né en 1976, et actuellement fixé en France) : les musiques composées par ces insulaires interviennent comme réflecteurs d’une “mise en contexte” du grand maître argentin Alberto Ginastera (1916-1983) qui s’étendra sur trois disques dont voici le premier. Ici résonnent les œuvres les plus populaires de Ginastera, donc les plus enregistrées : pourtant, Gabriel Urgell Reyes ne craint aucun concurrent, alliant suprématie altière de sa virtuosité et profondeur sensible des émotions méditatives. Il n’a d’ailleurs pas besoin de jeter de la poudre aux yeux tant il nous convainc de la justesse de sa perception nourrie d’une imprégnation native des pulsations et des atmosphères : car il est bon, régulièrement, de se replonger dans l’idiomatisme d’une musique à travers l’interprétation d’un artiste issu de la même sève, ce que le pianiste exprime fort judicieusement dans la préface du disque après l’avoir démontré au clavier.

On le suit donc volontiers à travers la première *Sonate* de Ginastera (1952 ; deux autres, tardives, de 1981 et 82 ne jouissent pas de la même faveur, et l’on attend que Gabriel Urgell Reyes les fasse revivre dans la suite de son entreprise), avec son *Allegro marcato* lançant des étincelles, son *Presto misterioso* peuplé de fantômes furtifs, son *Ruvido ed ostinato* implacablement motorique. Mais entre ces cataractes de virtuosité s’insère l’*Adagio molto appassionato* – atmosphère raréfiée qu’interrompent seulement des bouffées de passion montant à la gorge – où le poids expressif de chaque note timbrée avec soin est mûrement pensé, comme si le pianiste portait une attention méditative à la moindre goutte de son

déposée sur le clavier. La *Sonate*, qui fut créée à Pittsburgh, porte une dédicace à Johanna et Roy Harris : cet hommage implicite à un célèbre compositeur des États-Unis n'est pas à négliger. De fait, par sa libre utilisation du dodécaphonisme, elle rappelle notablement les conceptions musicales d'un pays où Ginastera était venu de 1945 à 47 recueillir l'enseignement d'Aaron Copland. On pourrait déceler un autre rapprochement – cette fois avec Henry Cowell – dans les clusters de la deuxième des *Danzas criollas* (1946).

La même réussite se reproduit avec les trois *Danzas argentinas* (1937) : la crépitante *Danza del viejo boyero* précède la sensibilité langoureuse de la milonga intitulée *Danza de la moza donosa*, et l'électrisante *Danza del gaucho matrero* préfigure la tempêteuse virtuosité de la *Sonate*.

La *Suite de Danzas criollas* (1946, révisée pour l'édition de 1957) parcourt des climats contrastés : l'élégance délicate de l'*Adagietto pianissimo* inspire à Gabriel Urgell Reyes une exquise retenue parée de la distinction la plus raffinée, tandis que le gaucho de l'*Allegro rustico* piétine l'herbe à pleines bottes – pardon, à pleins clusters ! La douceur féminine réapparaît avec l'*Allegretto cantabile* au charme ingénu, puis une chanson stylisée semble s'élever au crépuscule – *Calmo e poetico* –, accompagnée d'une guitare. Enfin, en quelques pages d'un trépidant *Scherzando* et *Coda*, le Steinway est soumis à rude épreuve : on y lit successivement *ff quasi martellato*, *ff martellato*, *sempre ff e marcatissimo* (dans un *Presto ed energico*), *molto marcatissimo*, *ruvidamente* [avec rudesse]... C'est qu'on ne badine pas avec les viriles attaques de talon du *zapateado* légué par l'Espagne, lequel avait directement inspiré la *Danza del gaucho matrero* (troisième des *Danzas argentinas*) !

Quand on lit les partitions pianistiques de Ginastera, on est frappé par la simplicité de son écriture (sur le papier, je ne parle pas du travail technique imposé au pianiste !), ce qui signifie une juste économie de moyens pour rendre le vertigineux résultat qui happe nos oreilles.

En écho à ces scènes de l'Argentine transfigurées par un autochtone s'enchaîne l'émouvant portrait du même pays tracé par Carlos Fariñas le Cubain : *Alta Gracia* (1985) constitue un autre sommet du disque tant la mélancolie qu'exhale le début de la pièce sous-entend d'arrière-pensées relatives aux épreuves endurées par ce peuple voisin ; une basse de tango s'y infiltre et propulse un développement qualifié de « féroce » par Gabriel Urgell Reyes ; un torrent de virtuosité, de rythmes tantôt contrariés, tantôt superposés, submerge alors les réflexions intimes qui réapparaissent à la fin avec un réel sentiment dramatique. On apprécie toute l'intensité des graves du piano – et le toucher profond du pianiste – qui jouent ici un rôle fondamental.

Par ses cahiers de *Sones sencillos* s'échelonnant de 1954 à 1964, Carlos Fariñas renouait avec une naïveté populaire, avec les rythmes essentiels des chants et danses cubains. Les premières pièces tendaient d'ailleurs à une exécution accessible, mais l'écriture se densifia au fil des années, jusqu'à la 6^{ème} irrésistiblement bondissante, se terminant par un *arpeggiando* de guitare. Un 7^{ème} *Son* vint s'y ajouter en novembre 1998, apportant un tout autre ton d'intériorité nostalgique que Gabriel Urgell Reyes traduit avec une vibrante empathie.

Et c'est à cet ultime *Son* que la courte composition du pianiste semble apporter un écho : rêverie que l'on pourrait rattacher au courant de la « nouvelle simplicité », elle s'imprègne d'effluves populaires et finalement le regard se perd dans le lointain du titre. Après nous avoir donné à partager l'âme du continent latino-américain, Gabriel Urgell Reyes refermerait-il son programme en manifestant quelque mal du pays ? Néanmoins, il ne faudrait pas en tirer des généralités hâtives sur quelque esthétique minimaliste : je me suis fait communiquer d'autres pièces de ce musicien très attachant, où l'on décele une subtile attention portée à la poésie des timbres, et le souci de prolonger l'aspiration de son maître Fariñas à mixer les techniques importées de l'Europe avant-gardiste avec les racines traditionnelles de l'expression cubaine.

La pédalisation du pianiste enrobe le son pour éviter que le déferlement de piano-percussion des œuvres les plus spectaculaires ne prenne un tour agressif, néanmoins la distance

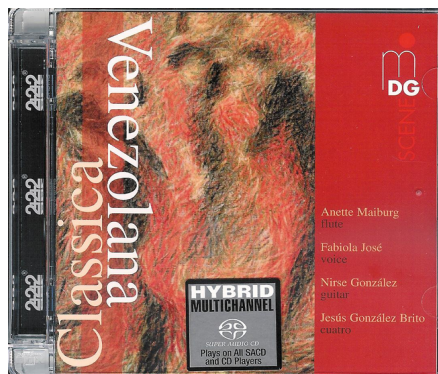
raisonnablement éloignée des micros d'Etienne Graindorge a pour effet que l'acoustique réverbérante du Historische Reitstadel de Neumarkt en Bavière introduit un zeste de confusion, ou pour mieux dire altère un tant soit peu la précision de la définition.

Ne manquez pas de lire le texte analytiquement très fouillé que Gabriel Urgell Reyes a rédigé directement en versions française et espagnole (s'y ajoute une traduction en anglais), même si quelques mots sont un peu décalés par rapport à leur emploi judicieux ("sériel", notamment). Vous y trouverez toutes les explications sur les sources traditionnelles, sur les rythmes de danses utilisés, sur la recreation des effets de timbres caractéristiques des musiques populaires argentines et cubaines. Malheureusement, si certains labels (au premier rang desquels Odradek) se soucient qu'un texte soit *lu*, privilégiant la netteté de la police de caractères et l'encrage bien noir sur fond blanc, d'autres – dont Artalinna – s'abandonnent à des caprices de graphistes qui font de la lecture une épreuve pour les yeux (police fine et de fantaisie, impression en blanc sur fond noir, ou en rose sur l'un et l'autre fond !). Il convient de rappeler à ces jeunes gens inconscients des maux physiques qu'ils se coupent ainsi de 80% de leur clientèle : les récentes statistiques françaises sur l'inexorable vieillissement du public de la musique dite (à tort) "classique" sont sans appel, mais je puis vous affirmer, pour avoir assisté il y a quelques jours à la présentation de la saison musicale 2015/16 à la Fondation Gulbenkian de Lisbonne devant un Grand Auditorium rempli des fidèles abonnés, que malgré mes cheveux blancs je me sentais une benjamine en promenant mon regard sur l'assistance... Or, je le répète, la lecture du texte de Gabriel Urgell Reyes apportera des éclaircissements fondamentaux aux auditeurs européens soucieux de pénétrer l'esprit de ces cultures d'outre-Atlantique. Pourtant, une omission nous frappe : modeste, le pianiste n'a rien écrit au sujet de sa propre composition *De l'aire d'un lloc llunyà*, dont le seul titre appellerait des explications (le recours aux mots catalans désignant un "lieu éloigné" fait-il allusion au père catalan d'Alberto Ginastera ? Quels sous-entendus dans l'emploi du mot "aire" qui évoque, soit une activité agricole, soit le nid d'un aigle, soit quelque autre cercle ?).

Quant à l'effet souhaité de mise en relation des arts, il s'estompe de par le fait que les œuvres de la sculptrice japonaise Ayano Ohmi se trouvent concentrées – sans plus de commentaires – sur la couverture et la première page du livret, alors que des portraits du pianiste (certes très photogénique) par Jean-Baptiste Millot occupent toutes les autres pages d'illustration. Au reste, on peut estimer leur minéralité ascétique – portant à un état de méditation très asiatique – fort éloigné de l'exubérance colorée des compositeurs latino-américains, et même des moments de repli intime toujours prêts à palpiter.

Escapades bariolées

La flûtiste Anette Maiburg, après avoir exercé au sein de divers orchestres allemands, prit son envol en soliste ; sa rencontre avec le guitariste cubain Joaquín Clerch s'avéra déterminante pour lui ouvrir de nouveaux horizons et, à partir de ce moment, elle cultiva les collaborations avec plusieurs musiciens latino-américains, apportant une louable exigence à l'étude des spécificités par lesquelles les racines populaires ont façonné les idiomes nationaux nés de métissages divers selon les contrées. Ainsi trouve-t-elle à insérer le souffle chaleureux de sa flûte dans des ensembles inattendus, et cette brise d'outre-Atlantique s'étend jusqu'à la région rhénane où elle dirige un festival de musique de chambre et fait venir ses partenaires "exotiques" (<http://www.niederrhein-musikfestival.de/index.html>). Une collection s'ensuivit chez la très sérieuse firme allemande MDG, dont les premiers volumes s'intitulèrent "Classica cubana" (2008) et "Classica argentina" (2009), glanant les récompenses outre-Rhin. À l'occasion de la sortie du nouveau volume, brésilien, reprenons la collection à partir du volume vénézuélien car les Européens sont peut-être moins familiers de cette musique que du tango ou de la samba !



“Classica Venezolana” – Pièces folkloriques et inspirées du folklore vénézuélien de Antonio Lauro (1917-1986), Antonio Estévez (1916-1988), Rodrigo Riera (1923-1999), “El Indio” Figueredo (1899-1995), Héctor Molina (né en 1980), Vicente Emilio Sojo (1887-1974), Manuel Yáñez (1941-2000), Federico Ruiz (né en 1948), Heraclio Fernández (1851-1886), Otilio Galíndez (1935-2009), Inocente Carreño (né en 1919), Omar Acosta (né en 1964), Cruz Felipe Iriarte (né en 1922), Cristóbal Soto (né en 1954). Anette Maiburg (flûte traversière), Fabiola José (voix), Nirse González (guitare), Jesús González Brito (cuatro). MDG 910 1650-6 (SACD).

En 2010 était sorti le disque consacré à la musique d’inspiration populaire du Venezuela. Je vous laisse découvrir grâce aux explications de Mirjam Schadendorf dans le livret les rythmes typiques de danses, les chants accompagnant les travaux ruraux, le métissage avec les modes européennes (la valse viennoise accommodée à la fin du XIX^{ème} siècle au gré d’œillades de plus en plus appuyées vers la rythmique exubérante du *joropo*). À propos de métissage, on s’amusera des improvisations sur le *Pajarillo* ouvrant le disque : celle d’Anette Maiburg demeure sagement conforme aux cadences classiques européennes, tandis que Jesús González Brito jongle avec une virtuosité endiablée entre les quatre cordes de cette guitare en réduction qu’est le *cuatro* (cousin du ukulélé, d’ailleurs d’origine portugaise avant que d’arriver sur les côtes hawaïennes), faisant éclater les supposées limites de son petit instrument !

Mes lecteurs savent l’importance que j’attache au beau jeu de la guitare (en déboulonnant au passage certaines fausses valeurs artificiellement portées sous les feux de la rampe par une publicité abusive !) : ils partageront alors mon bonheur d’écouter le grand guitariste vénézuélien Nirse González dont l’ample sonorité vibre d’une sensibilité communicative et d’une éloquente expressivité. On l’entend ici dans sept pièces en solo de Vicente Emilio Sojo et d’Antonio Lauro, couplage qui n’est pas anodin puisque Lauro – musicien déterminant dans l’histoire de son instrument sur cette partie du continent sud-américain, il exerça comme professeur de guitare au Conservatoire de Caracas et chef de l’Orchestre Symphonique du Venezuela – reconnaissait en Sojo l’influence la plus importante qu’il ait reçu dans sa vie. Les lecteurs hispanophones liront p. 162-163 de la biographie d’Antonio Lauro par Alejandro Bruzual (Caracas, 2^{ème} édition 1998) un paragraphe où ce compositeur décrit, outre le bénéfice qu’il tira des leçons de composition de Sojo, comment son maître lui infusa la connaissance et l’amour des traits caractéristiques de l’expression musicale vénézuélienne, lui apprenant à l’analyser et à la transcrire dans l’écriture spécifique pour guitare. Voilà qui nous ramène au propos même de ce disque, dont l’attrait réside autant dans les séductions idiomatiques des pièces choisies que dans la diversité des effectifs évitant la monotonie : soli instrumentaux, pièces jouée à deux, à trois, à quatre, et un solo vocal qui permet d’admirer l’intelligence de Fabiola José ; bien que pratiquant l’opéra et l’oratorio, celle-ci n’a pas coupé les ponts avec ses racines nationales et réussit une émouvante synthèse entre émission irréprochable et ton venu du fond de la terre pour chanter « la vierge des douleurs » et « l’étoile du matin » dans un *canto de ordeño*, chant traditionnel des paysans des Llanos travaillant dans l’isolement des vastes étendues. Rien de pire que les cantatrices plaquant un style belcantiste inapproprié, par exemple sur *Porgy and Bess* !

Vous goûterez aussi la sonorité moelleuse de la flûte d’Anette Maiburg, et parmi les pièces contemporaines pour flûte et guitare choisies par les interprètes, distinguons *De Cotiza a Legazpi* d’Hector Molina (âgé de trente ans au moment de l’enregistrement) mêlant les horizons culturels avec une agréable fraîcheur, et *Ritmico andar* de Federico Ruiz qui – son

titre l'indique – met l'accent sur une rythmique pimpante dans ses volets extrêmes, comme pour dissiper la nostalgie de la partie centrale. En revanche, le solo de flûte composé par Omar Acosta, autre “jeune” compositeur, pêche par manque d'originalité.

S'il vous prend envie de gambiller, *El Diablo suelto* d'Heraclio Fernández et *El Tercio* de Cristóbal Soto, joués en trio instrumental, dispenseront une ambiance entraînante à laquelle vous ne résisterez pas.

La prise de son de Friedrich Wilhelm Rödding mérite les plus grands éloges en raison de sa généreuse présence et de la perfection apportée au respect des timbres si spécifiques des instruments réunis.



“Classica Brasiliana” – Pièces de Pixinguinha (1879-1973), Luiz Antônio (1921-1996), Ernesto Nazareth (1863-1934), Paulinho da Viola (né en 1942), Darius Milhaud (1892-1974), Morgana Moreno (née en 1990), Sivuca (1930-2006), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Antônio Carlos Jobim (1927-1994), Luiz Bonfá (1922-2001), Marco Pereira (né en 1956), Egberto Gismonti (né en 1947). Anette Maiburg (flûte traversière), Rafael Aguirre et Marcelo Rosário (guitares), Gabriel Rosário (bandola), Roland Peil (percussions), Włodzimierz Gula (contrebasse), Filippa Gojo (voix). MDG 910 1874-6 (SACD).



Changement de décor avec le nouveau disque brésilien : loin des étendues rurales, voici maintenant une musique urbaine, mixant les souvenirs indigènes aux apports des immigrants “volontaires” (les conquérants portugais) et “forcés” (les esclaves africains). L'exubérance “latino” emprunte beaucoup au jazz des Noirs, et les pratiques de la chanson européenne s'infiltrant d'un côté tandis que l'élite des compositeurs se nourrit de l'écriture “savante” (on dit “erudita” en portugais) léguée par le vieux continent. Le chemin inverse existe également, comme le montre l'astucieuse transcription pour deux guitares du mouvement *Brasileira* extrait du célèbre *Scaramouche* de Darius Milhaud : ainsi n'en ressort que mieux l'attentive captation par l'oreille du compositeur provençal des ambiances qu'il glana lors de son séjour au Brésil en qualité de secrétaire du diplomate Paul Claudel.

À ce propos, corrigeons une négligence du livret : deux guitaristes figurent au *casting* de ce programme qui, contrairement au précédent, n'intègre pas la flûtiste allemande à un ensemble du pays concerné, mais à un complexe beaucoup plus cosmopolite (le contrebassiste est polonais, le percussionniste allemand, même la chanteuse au nom “latino” naquit à Bregenz). Or, concernant les deux guitaristes, aucune indication ne nous est fournie quant aux plages revenant à l'un ou à l'autre ! Mise sur la voie par l'interprétation du premier *Prélude* de Villa-Lobos, d'une profondeur d'âme à faire pleurer des pierres, où je distinguais la “patte” de l'Andalou Rafael Aguirre, l'un des plus grands guitaristes de l'actuelle génération, je me suis renseignée et puis vous confirmer qu'outre ledit *Prélude*, Rafael Aguirre n'intervient que dans les pièces en duo de guitares (*Brasileira* de Milhaud et *Odeon* d'Ernesto Nazareth) où fait merveille l'homogénéité du mariage de sonorités avec le brésilien Marcelo Rosário (qui étudia à la Robert Schumann Hochschule de Düsseldorf où enseignent Joaquín Clerch et Rafael Aguirre). Pour ces trois seules plages, le disque mériterait déjà l'achat !

Dans toutes les pièces d'ensemble, les deux Rosário apportent aux cordes pincées la touche du pays natal. Attention, le nom « mandoline » figurant sur le livret ne doit pas induire en erreur : Gabriel Rosário joue (avec verve) le *bandolim*, importé du Portugal, plus large que l'instrument italien et à fond plat.

Dans *O Boto* d'Antônio Carlos Jobim et *Sieto Aneis* d'Egberto Gismonti joués en quintette (avec voix pour la première d'entre elles), les instrumentistes rivalisent d'imagination timbrique débridée, nous transportant par ces plages si évocatrices au sein des couleurs amazoniennes : on sent chez eux, au-delà de la cohésion sans failles, une joie partagée à creuser le sillon de nouvelles trouvailles sur leurs instruments, joie qui enfièvre aussi le *Bate Coxa* de Marco Pereira ! De Gismonti encore, *Frevo* fait la part belle à la guitare (celle de Marcelo Rosário) et à la flûte. Anette Maiburg, qui écrit en préface avoir mûri son projet durant trois ans afin de broser un panorama le plus exact possible des saveurs sonores du Brésil, a sollicité la jeune compositrice Morgana Moreno (née en 1990) : *Baião* tisse un dialogue entre une flûte aérienne et une percussion parfois un peu envahissante face aux évolutions du roseau chantant. Les cinéphiles se souvenant d'*Orfeu Negro* (Marcel Camus) reconnaîtront *Manhã de Carnaval* de Luiz Bonfá, dont l'interprétation est ici une réussite supplémentaire à l'actif de nos musiciens.

Seul bémol : on louait dans le disque vénézuélien la conjonction optimale entre technique vocale irréprochablement maîtrisée et sentiment "ethnique" chez Fabiola José ; on entend ici, avec Filippa Gojo (issue du jazz), les défauts d'une voix assumant sans complexe une émission par moments voilée, mais surtout trahissant des attaques peu assurées dans les passages un peu périlleux qu'une chanteuse lyrique négocierait sans trébucher ! La modernisation tendance "pop" de l'arrangement de *Barracão* (Luiz Antônio) éloigne d'ailleurs ce chant de la mélancolie d'origine portugaise qui le teintait de *saudade* à l'origine. Ce sont les seuls reproches que l'on peut adresser à ce disque, par ailleurs de la même veine que les précédents.

Le texte de Miquel Cabruja vous aidera à vous repérer dans l'histoire de la mixité musicale du Brésil. Quant à la captation de Friedrich Wilhelm Rödding, elle est aussi parfaite que précédemment, et l'on tient là un ingénieur du son idéal pour la guitare, instrument difficile à rendre fidèlement.



Alvorada – Pièces de Manuel de Falla, Enrique Granados, Juan Carlos Cobián, Carlos Cachça, Mosés Simons, Isolina Carillo, José Dames, Egberto Gismonti,

Astor Piazzolla, Julián Plaza, Félix Lipesker, Alfredo Gobbi, Toquinho, Antônio Carlos Jobim, Heitor Villa-Lobos + *El cant dels ocells* + Gaspar Cassadó : *Suite pour violoncelle seul.*

Ophélie Gaillard (violoncelle), entourée de : Sabine Devieille, Toquinho, Sandra Rumolino (chanteurs), Luis de Aquino, Rudi Flores, Emmanuel Rossfelder (guitares), Juanjo Mosalini (bandonéon), Romain Lecuyer (contrebasse), Gerardo di Giusto, Gabriel Sivak, Fernando Maguna (piano), David Chupete, Florent Jodelet, Rubens Celso Lopes, Christian Paoli (percussions), Sandrine Chatron (harpe), Cyril Garac (violon), Nicolas Genest (trompette), Fabien Cyprien (trombone), et sept étudiants de la classe de violoncelle de la Haute École de Musique de Genève. Aparté (2 CDs) AP104.

Il y a peu, on rendait compte (<https://falcinelliblog.files.wordpress.com/2015/03/discophile-en-terres-ibc3a9ro-luso-latinopostlude-fc3a9v-mars-15-libre-office.pdf>) d'un programme de même nature – plusieurs pièces se retrouvant d'un disque à l'autre – enregistré avec une émouvante simplicité par la violoncelliste Nadège Rochat, en duo avec Rafael Aguirre.

L'objectif d'Ophélie Gaillard vise à plus de luxe, par la longueur du programme (couvrant deux disques), par le nombre de collaborateurs sollicités (pas moins de 19 musiciens, sans compter les sept élèves de sa classe genevoise), par un son très "technicolor" auquel Nicolas Bartholomée et Florent Ollivier ont prêté leur talent plastique à toutes les exigences.

Mais n'espérez pas trouver ici la spontanéité touchante de Nadège Rochat, ou la démarche soucieuse d'une imprégnation mûrie au contact des spécificités de chaque pays qui distingue Anette Maiburg. Même si la très talentueuse Ophélie a pris grand soin de réunir des artistes de haut niveau, on ressort du double disque *Alvorada* avec le sentiment d'avoir été entraînés dans une atmosphère festive un peu tapageuse qui ne garantit pas forcément la plus limpide authenticité, comme on le verra en pointant certains arrangements contestables.

Pour éviter à mes lecteurs les déconvenues qui m'ont heurtée à l'écoute de la première face, je leur propose de commencer par le second disque. La violoncelliste telle qu'on l'aime – et depuis ses débuts –, c'est la femme qui laisse sourdre son expressivité naturelle sans fard, sans forcer le trait comme elle "se la joue" en revêtant certains "déguisements" *popularescos* au cours des plages ouvrant l'album. En retrouvant, à la fin du parcours, le répertoire congénital à son archet, elle se relie du même coup à sa respiration spontanée.

Tout violoncelliste se doit de payer le tribut qui s'impose aux maîtres catalans de son instrument : Ophélie Gaillard honore de sa sonorité des grands jours et de son meilleur panache la *Suite pour violoncelle seul* de Gaspar Cassadó qu'irrigue l'esprit des danses traditionnelles, d'où sa présence logique au terme de ce programme. À l'image des arrangements de tous poils et de toutes plumes émaillant l'album, même *El cant dels ocells*, le chant catalan si prisé de Pau Casals, se trouve pourvu de gazouillis et de clochettes.

Pour représenter la *música erudita* (comme on dit en portugais) au Brésil s'imposaient la grande figure de Villa-Lobos et naturellement l'*Aria (Cantilena)* – malheureusement sans la *Dança (Martelo)* – de la célèbre 5^{ème} des *Bachianas Brasileiras* pour soprano et octuor de violoncelles : sur cette plage s'illustrent la fraîcheur juvénile du timbre de Sabine Devieille et sept étudiants issus de la classe d'Ophélie Gaillard (en poste depuis 2014 à la Haute École de Musique de Genève), dont certains portent des noms dénotant une origine géographique corrélée au sujet.

On appréciera plus encore le choix d'une délicate pièce *O canto do cisne negro* [*Le chant du cygne noir*], que l'on l'entend ici interprétée au violoncelle et à la harpe. Curiosité qui, par l'alliance des subtiles sensibilités d'Ophélie Gaillard et de Sandrine Chatron (dont on goûte une nouvelle fois la sonorité ronde et le jeu fluide), nous procure l'une des satisfactions les plus *simplement émouvantes* de l'album.

Intriguée par cette belle version qui, pour le coup, sonnait plus vrai que vrai, j'ai enquêté et je remercie Sandrine Chatron de m'avoir communiqué la partition utilisée. On sait que l'année suivant la composition de son poème symphonique *Naufração de Kleonikos* (1916), Villa-Lobos en adapta une page très mélodique pour violoncelle et piano. C'est du moins sous cette forme qu'elle parut et se trouve, depuis, fréquemment jouée (une autre adaptation, pour violon et piano, existe également). Or la préface de l'édition pour harpe établie par Dewey Owens (Lyra Music Company, New York 1985) apporte un témoignage inédit que je vous traduis : « Une information concernant cette œuvre fut transmise à l'éditeur par Asunta Dell'Aquila dont le père, Joseph Dell'Aquila, est aussi harpiste. Au début des années 50, alors qu'il jouait et enseignait à l'Université de Miami, celui-ci devint ami avec Villa-Lobos. Pour des raisons non dévoilées, l'éminent compositeur brésilien n'aimait pas *Le Cygne* de Saint-Saëns et écrivit *O Canto do cisne negro* pour violoncelle (ou violon ; mais le compositeur était lui-même violoncelliste) avec accompagnement de harpe. Après réflexion, le compositeur décida que le piano, alternative à l'accompagnement de harpe, rendrait le morceau accessible à un plus large public. »

Il ne restait plus qu'à mettre en relation cette information avec ce qu'écrit Joel Miranda Bravo de Albuquerque (auteur de recherches en analyse sur Villa-Lobos, Université de São Paulo) sur le chapitre des influences françaises dans cet article découlant d'un symposium consacré au compositeur brésilien :

[http://www.academia.edu/4903747/Simp%C3%B3sio_Internacional_Villa_-_](http://www.academia.edu/4903747/Simp%C3%B3sio_Internacional_Villa_-_Lobos_novas_perspectivas_para_o_contexto_de_uma_obra_revisitada_2013)

[Lobos_novas_perspectivas_para_o_contexto_de_uma_obra_revisitada_2013](http://www.academia.edu/4903747/Simp%C3%B3sio_Internacional_Villa_-_Lobos_novas_perspectivas_para_o_contexto_de_uma_obra_revisitada_2013) ; j'en traduis le paragraphe suivant : « Villa-Lobos se prévalut aussi de l'esthétique post-romantique du Français Saint-Saëns dans son poème symphonique de 1916 : *Naufração de Kleonicos*. Dans cette pièce, on peut observer l'usage du chant *Le Cygne* – unique extrait du *Carnaval des animaux* (1886) dont Saint-Saëns autorisa l'exécution de son vivant – comme source d'inspiration pour la création de l'extrait *O canto do cisne negro* que Villa-Lobos tira de son poème symphonique. Les ressemblances entre les deux pièces sont diverses : depuis le titre jusqu'à l'esthétique descriptive et romantique, en passant par le rôle du violoncelle comme soliste sur un accompagnement d'accord arpégés. »

En somme, pour ce *Cygne* des latitudes tropicales, le retour à l'accompagnement de harpe rappelle mieux l'origine orchestrale du morceau séparé.

Dans le registre "musique populaire", n'y eût-il que les 5 arrangements (tous du pianiste et compositeur argentin Gabriel Sivak) ouvrant le second disque, tout irait bien : parsemés de fines intentions, deux tangos, la très entraînante *Payadora* de Julián Plaza et *A Orlando Goñi* d'Alfredo Gobbi (où le violon de Cyril Garac sème la bonne humeur), sont interprétés avec une verve seyante. Quant à la valse d'un autre auteur de tangos, Félix Lipesker, elle pourrait s'apparenter au glissement progressif vers le métissage déjà relevé dans le disque vénézuélien MDG. *Wave* de Jobim, avec une belle introduction de guitare (par Luiz de Aquino) sur laquelle s'infiltre le chant du violoncelle (placé très au premier plan par le mixage), et de séduisantes touches des deux percussionnistes, bénéficie d'une instrumentation très réussie.

Pour une atmosphère brésilienne plus authentique, Ophélie Gaillard s'est assurée la participation de Toquinho, qui chante l'*Alvorada* de Carlos Cachça et Cartola (CD1) donnant son titre à l'album, et sa propre chanson sur des paroles du célèbre Vinícius de Moraes (avec lequel il collabora longtemps) : *Tarde em Itapuã*. On s'amuse que Nicolas Bartholomée ait reconstitué une mise en ondes très "boîte de nuit" – ou disque de variétés – pour isoler le micro dévolu à la voix lors des interventions de Toquinho et de la chanteuse de tango Sandra Rumolino (Argentine d'origine italienne, que l'on entend seulement dans *Nostalgias* de Juan Carlos Cobián).

Alors, d'où viennent mes allusions réprobatrices ? C'est que l'aventure avait mal commencé, avec un exaspérant arrangement (ou plutôt : dérangement) de deux des *Siete canciones populares españolas*, encombré de tonitruantes castagnettes, effets de percussions et guitare ! Le très austère et très pur Manuel de Falla doit s'en retourner dans sa tombe ! Idem pour Granados dont l'*Intermezzo* des *Goyescas* se voit soumis au même traitement ! Aucun nom sur le programme ne permet d'identifier le fauteur de ces profanations et de le vouer au courroux des dieux ! Sans doute pour s'accorder à ce cirque, Ophélie Gaillard en fait trop dans la pseudo-expressivité (ah, comme Nadège Rochat était touchante dans les mêmes pièces !) et l'oreille se trouve complètement détournée de l'âme des compositeurs. La prise de son, en la mettant artificiellement en avant, joue le rôle du projecteur éclairant la vedette au centre de la piste... ce qui éclaire surtout des intentions trop voyantes pour être honnêtes !

En matière d'expressivité surjouée, on vire au dégoulinant dans le célèbre tango de Juan Carlos Cobián, *Nieblas del Riachuelo*, interprété en trio avec bandonéon et violon ; sans atteindre ces extrémités caricaturales, le cantabile du tango *Nada* de José Dames n'en apparaît pas moins surligné. Et que dire du style "cœur en écharpe" qui sonne faux dans *Água e Vinho* du Brésilien Egberto Gismonti (né en 1947), transformé par Gabriel Sivak en dialogue bandonéon (argentin !) et violoncelle sur fond de piano ! Pour mesurer le fossé, on peut

écouter l'enregistrement réalisé par Gismonti en 1972, d'une mélancolie désarmante : <https://www.youtube.com/watch?t=10&v=9pCv7lweyQA> (à noter qu'il jouait ses créations sur guitares à 8, à 10, à 14 cordes).

On doit le meilleur moment de cette première face au trompettiste Nicolas Genest, qui swingue avec les percussionnistes Florent Jodelet et Christian Paoli, le pianiste Gerardo di Giusto, le contrebassiste Romain Lecuyer, et naturellement Ophélie Gaillard, sur un très réjouissant morceau cubain : *El Manisero* de Moisés Simons (1889-1945) que son prénom fit arrêter à Paris et déporter par les Nazis alors qu'il n'était pas juif mais fils d'un Basque ; ce *Vendeur de cacahuètes* (traduction de *Manisero*) a servi de fondement à deux des *Sones sencillos* (n°2 et 6) de Carlos Fariñas présentés par Gabriel Urgell Reyes (lire plus haut).

La violoncelliste s'abandonne à une *cadenza* pour ouvrir le seul morceau composé par une femme dans ce monde machiste : *Dos gardenias* de la chanteuse havanaise Isolina Carillo (1907-1996), sur lequel l'arrangeur Gabriel Sivak déverse des cascades scintillantes, pas franchement dans le style mais savoureusement colorées.

Le même s'est attaqué aux arrangements de son compatriote Astor Piazzolla : il les a conçus pour quatuor (bandonéon, violoncelle, contrebasse et piano), avec un résultat plutôt clinquant dans *Escualo*, et un *Oblivion* où les interprètes s'écoutent "chanter" (« Admirez comme je sais vous émouvoir ! »...et on n'admire rien du tout : je vous renvoie à ma susdite chronique de mars pour vous orienter vers des duos autrement plus sincères). Malheureusement, la manie "dérangeuse" a frappé aussi *Le Grand Tango*, pourtant écrit pour violoncelle et piano à destination du concert classique, et le résultat de cette instrumentation remplaçant le piano par le bandonéon et la contrebasse (ce qui peut sembler partir d'un sentiment logique) est épouvantable ! À vouloir faire plus *porteño* que l'auteur (!), l'arrangeur et ses interprètes dénaturent complètement l'expressivité si caractéristique et si directe de la composition, même s'ils essaient de reproduire dans le final les effets propres aux divers ensembles fondés par Piazzolla. En somme, il manque ce supplément d'âme qui jaillissait de tout ce que jouait Piazzolla, et que certains artistes ont réussi à recréer par d'autres moyens. De surcroît, le bandonéon de Juanjo Mosalini n'a pas le son inimitable par lequel l'immortel Astor nous tirait des larmes, et se rapprocherait plutôt d'un timbre d'accordéon !

Résultat mitigé (puisque un bon disque succède à un premier épisode semant la perplexité) qui donne l'impression qu'en franchissant une frontière, Ophélie Gaillard a tellement voulu montrer qu'elle "savait faire" que ses qualités de naturel en ont pâti, contrairement à d'autres artistes tels Anette Maiburg ou les musiciens que nous distinguons dans notre chronique sur d'audacieuses adaptations d'Astor Piazzolla (les duos Rochat/Aguirre, Raskin/Milani, Kleinhapl/Woyke).

La délicieuse narration d'Ophélie Gaillard préfaçant le livret joliment illustré laissait augurer plus de simplicité dans les intentions poursuivies avec une attachante ouverture d'esprit. Un texte de Carmen Bernand, auteur du livre *Genèse des musiques d'Amérique latine* chez Fayard, vous initiera à l'historique croisé des principales danses entre Europe, Afrique, et Nouveau Monde tropical ou équatorien.

Sylviane Falcinelli

(4 - 24 Mai 2015)

www.falcinelli.org