Опубликовано на Швейцария: новости на русском языке (https://nashagazeta.ch)

Vassily Petrenko : « La politique change, la musique demeure »

26.02.2025.



Le chef d’orchestre Vassily PetrenkoPhoto © Mark McNulty

Vassily, vous n’êtes pas un inconnu pour l’Orchestre de la Suisse Romande. Vous avez dirigé cet ensemble pour la première fois en 2012. Treize ans ont passé. Si vous regardez en arrière, sans préparation, qu’est-ce qui a compté dans votre vie pendant ces années ?

Ouf… Il s’est passé tant de choses au cours de ces années… Pas seulement dans le domaine musical, mais dans le monde en général. L’essentiel, sans doute, est que j’ai compris très clairement que, malgré toutes les péripéties, qu’il s’agisse de pandémies ou d’événements politiques, la musique et l’art restent ce qui nous unit, nous les êtres humains, ce qui nous permet de nous comprendre, de ressentir les uns pour les autres, d’éprouver de l’empathie.

Sur votre site officiel, j'ai vu votre très émouvant hommage à Youri Temirkanov, dont les concerts en Suisse restent dans la mémoire de nombreux mélomanes. Qu'est-ce qui était essentiel pour vous chez lui, en tant qu'homme et en tant que musicien ?

Youri Temirkanov était l'un des chefs d'orchestre les plus talentueux de tout le XXe siècle. Le talent qui lui a été donné, par Dieu ou par la providence, était sans doute parmi les plus grands de tous les maestros de ce siècle. Ce qui comptait surtout pour moi chez lui, c'était une noblesse intérieure, une pureté intérieure sur le plan musical, que l'on ressentait toujours dans ses interprétations, dans ses concerts. Et bien sûr, j'ai grandi en assistant aux répétitions de l'Orchestre académique symphonique de la Philharmonie de Saint-Pétersbourg [« Collectif honoré de la République », note de N.S.], j'y allais très souvent quand je vivais à Saint-Pétersbourg. Le lien entre l'artiste et l'orchestre, une proximité créative associée en même temps à une certaine distance, cette combinaison était sans doute unique chez Youri Khatuïevitch.

En Russie, on aime parler du caractère exceptionnel de notre culture, de sa mission particulière. Cela concerne généralement quelques compositeurs, écrivains et, bien sûr, le ballet dans son ensemble. Peut-on parler d'une école russe de direction d'orchestre et, si oui, vous considérez-vous comme son représentant ?

> Ma génération et moi, Vladimir Jurowski, Kirill Petrenko, Andris Nelsons, Kirill Karabits, avons eu beaucoup de chance : nous avons reçu une excellente formation soviétique, qui n'avait probablement pas d'équivalent dans le monde, et en même temps nous avons eu la possibilité de nous rendre en Occident et d'y acquérir une compréhension des cultures européennes et américaines. Cette combinaison entre formation soviétique et assimilation d'autres cultures a sans doute donné naissance à une génération riche en solistes et en chefs d'orchestre.

Je dirais non pas russe, mais soviétique. Je suis encore le produit de l'école soviétique ou post-soviétique. Aujourd'hui, il est bien sûr impossible d'en parler dans ces termes, puisque toutes les républiques vivent comme des États souverains. En ce qui concerne l'école soviétique, ma génération et moi, Vladimir Jurowski, Kirill Petrenko, Andris Nelsons, Kirill Karabits, avons eu beaucoup de chance : nous avons reçu une excellente formation soviétique, qui n'avait probablement pas d'équivalent dans le monde, et en même temps nous avons eu la possibilité de nous rendre en Occident et d'y acquérir une compréhension des cultures européennes et américaines. Cette combinaison entre formation soviétique et assimilation d'autres cultures a sans doute donné naissance à une génération riche en solistes et en chefs d'orchestre.

Quant à l'école elle-même, j'ai étudié à Saint-Pétersbourg. J'ai étudié auprès d'Ilya Alexandrovitch Moussine, bien que mon principal professeur ait été Ravil Enverovitch Martynov ; j'assistais aux cours de Moussine en auditeur libre. Je comprends aujourd'hui clairement ce qui y était essentiel : un système dans lequel les chefs d'orchestre avaient la possibilité, même étudiants, de diriger un orchestre chaque semaine, ne serait-ce qu'une heure. Je dois avouer que j'ai un peu triché : comme certains étudiants renonçaient à leur créneau, je réussissais à le récupérer, puisque l'orchestre était là de toute façon. Un tel système n'existait probablement nulle part ailleurs. Dans les années 1990, Jorma Panula,

venu d'Helsinki [chef d'orchestre, compositeur et pédagogue finlandais, note de N.S.], est venu à Saint-Pétersbourg et a posé des questions sur l'organisation de la formation des chefs, qui a ensuite été reprise à l'Académie Sibelius. C'est sans doute pour cela qu'il y a aujourd'hui tant d'excellents chefs finlandais.

Dans votre tout premier programme genevois en 2012, vous aviez inclus la Symphonie « Leningrad » de Chostakovitch. Cette fois, c'est la Symphonie-concerto pour violoncelle de Sergueï Prokofiev, autre compositeur persécuté en URSS. Est-ce un hasard ?

J'interprète régulièrement ces deux œuvres. D'ailleurs, fin avril à Londres, au Royal Festival Hall, nous préparons un projet particulièrement intéressant : avec « mon » Royal Philharmonic Orchestra, nous jouerons la Symphonie « Leningrad » avec un dispositif visuel spécial conçu par Kirill Serebrennikov. Bien sûr, pour moi qui suis né et ai grandi à Leningrad, cette symphonie est une œuvre emblématique, que j'ai entendue de nombreuses fois, notamment sous la direction de Youri Khatuïevitch. Cette musique est un symbole de la lutte de l'homme contre toute forme de tyrannie, car une partie de la symphonie a été écrite avant même la guerre et, comme toujours chez Chostakovitch, elle laisse place à l'interprétation personnelle.

Quant à la *Sinfonia concertante* de Prokofiev, elle est malheureusement trop rarement jouée, et j'essaie de la défendre.

C'est précisément pour cela que j'aimerais en parler plus en détail. Pourquoi, par exemple, en Occident cette œuvre est-elle désignée à l'italienne comme *Sinfonia concertante*, comme on peut le voir sur les affiches de l'Orchestre de la Suisse Romande ?

Peut-être à cause de Slava [Mstislav Rostropovitch, note de N.S.], qui l'appelait ainsi. De plus, en Occident, l'intitulé « symphonie-concerto » peut être compris comme une symphonie jouée en concert. Tandis que *Sinfonia concertante*, en tant que genre très spécifique, implique un soliste avec orchestre, comme chez Vivaldi par exemple, et plus généralement à l'époque baroque. Ainsi, la mention *Sinfonia concertante* sur une affiche donne au public une idée plus précise du genre. Il arrive aussi que cette œuvre soit appelée Deuxième concerto pour violoncelle.

Peut-être tous les lecteurs ne savent-ils pas que cette Symphonie-concerto a été écrite par Sergueï Prokofiev à sa troisième tentative : le travail s'est étalé sur de nombreuses années et, dans sa version actuelle, l'œuvre a été achevée en 1952, dédiée à Mstislav Rostropovitch et créée par lui dans la Grande Salle du Conservatoire de Moscou avec l'Orchestre de la jeunesse de Moscou sous la direction de Sviatoslav Richter. Je suis surprise par le choix de l'orchestre, qui n'était pas le plus prestigieux à l'époque, ainsi que par celui du chef. Connaissez-vous les raisons de ce choix ?

Je ne connais pas les raisons exactes, mais j'ai quelques hypothèses. À la fin de sa vie, Prokofiev a souvent travaillé avec des interprètes inattendus. Sa Septième Symphonie, par exemple, a été diffusée à la radio pour enfants, ce qui explique que beaucoup, en Occident, la considèrent comme une œuvre « pour enfants », et il faut souvent le préciser. Je pense donc qu'il y a eu plusieurs raisons. Prokofiev n'était pas satisfait du Premier Concerto : Grigori Piatigorsky l'avait qualifié d'« injouable », même si la création avait bien eu lieu, donc il était possible de le jouer. Il n'était sans doute simplement pas avantageux pour

Piatigorsky. Et puis 1952 était une période difficile. Beaucoup d'œuvres étaient créées non pas dans les capitales, mais à proximité. Je suppose que Prokofiev doutait quelque peu de la réception de l'œuvre.

Que pensez-vous du fait que de plus en plus d'interprètes montent au pupitre de chef, non seulement des instrumentistes mais aussi des chanteurs ?

Comment dire… Beaucoup d'excellents musiciens ou chanteurs ont le sentiment que c'est une profession relativement simple. Il existe aujourd'hui de nombreux orchestres capables, de jouer sans chef, en principe, c'est simplement une question de temps de répétition. Mais la qualité de l'exécution ne sera évidemment pas la même qu'avec un bon ou un grand chef. Malheureusement, beaucoup prennent conscience de la complexité de ce métier seulement après s'y être reconvertis. La technique de direction est essentielle. En principe, je pense qu'il vaut mieux être un excellent soliste qu'un chef d'orchestre moyen. Mais Slava Rostropovitch, par exemple, a laissé une empreinte immense à Washington, où je me trouve actuellement, précisément en tant que chef. En même temps, je me souviens de ses venues à Saint-Pétersbourg auprès de l'orchestre. Les musiciens l'adoraient, mais attendaient surtout de lui des anecdotes. La direction d'orchestre est une profession difficile, et tout le monde ne parvient pas à y atteindre tous ses objectifs. Hélas, aujourd'hui, la communication compte parfois davantage que la qualité de l'exécution.

> Il existe aujourd'hui de nombreux orchestres capables, de jouer sans chef, en principe, c'est simplement une question de temps de répétition. Mais la qualité de l'exécution ne sera évidemment pas la même qu'avec un bon ou un grand chef. Malheureusement, beaucoup prennent conscience de la complexité de ce métier seulement après s'y être reconvertis. La technique de direction est essentielle.

Selon l'un des biographes de Prokofiev, Ivan Vichnevetski, une histoire amusante est liée à la Symphonie-concerto. La deuxième thème contiendrait une citation d'une chanson populaire « Et qui sait pourquoi il cligne des yeux… » du compositeur Zakharov, l'un des participants actifs à la campagne contre les compositeurs formalistes. Toujours selon cette version, Prokofiev aurait volontairement déformé la ligne mélodique, mais lors d'une audition préalable Zakharov l'aurait reconnue, ce qui aurait provoqué un scandale, après quoi Prokofiev aurait été contraint de remplacer ce thème par le sien. Aujourd'hui, à ma connaissance, le finale est le plus souvent interprété dans sa version originale, c'est-à-dire avec le thème de la chanson de V. Zakharov, et plus rarement dans la version de Rostropovitch, sans celui-ci. Quelle version le public suisse entendra-t-il ?

Tout dépendra de la partition de l'orchestre : malheureusement, j'ai déjà été confronté à des situations où ma partition de chef ne correspondait pas à celle de l'orchestre. Il n'existe pas deux éditions différentes, mais les parties d'orchestre peuvent varier. [D'après nos informations, il s'agit de la version éditée par Mstislav Rostropovitch, note de N.S.]

Avez-vous déjà eu l'occasion de jouer avec le violoncelliste Kian Soltani ?

Oui, j'ai beaucoup joué avec lui depuis son plus jeune âge. C'est un violoncelliste remarquable.

Soltani a étudié à Bâle auprès d'Ivan Monighetti, ce qui n'est sans doute pas suffisant pour le classer parmi les représentants de l'école russe du violoncelle. Cependant, Monighetti lui-même fut le dernier élève de Rostropovitch au Conservatoire de Moscou, il y a donc bien un lien, n'est-ce pas ?

J'ai également joué à plusieurs reprises avec Ivan Monighetti, et j'ai clairement ressenti dans son jeu l'influence de Rostropovitch du point de vue de l'interprétation. Kian est davantage un produit européen, avec une autre manière de penser et d'aborder la musique, plus analytique et précise que spontanée et émotionnelle, comme cela pouvait être le cas chez Slava. Mais il m'intéresse de voir ce que Kian apportera à cette musique, avec son mélange d'origines, avec sa lumière. C'est quelqu'un de très lumineux, et en cela il ressemble à Slava : malgré toutes les épreuves de sa vie, Slava est resté une personne très lumineuse.

Soltani joue sur un violoncelle d'Antonio Stradivari « The London, ex Boccherini ». Les instruments de ce maître ont-ils vraiment une sonorité particulière, ou cela relève-t-il du mythe ?

Pour les violons, je dirais que oui, ils ont un caractère particulier, même si parmi les quelque mille instruments attribués à Stradivari, il existe des différences. Ils se distinguent néanmoins de ceux de Guarneri, de Guadagnini et d'autres luthiers italiens par une noblesse de son particulière, alliée à une grande puissance. En revanche, pour les violoncelles, je ne pense pas que c'était son instrument de prédilection. L'instrument est bien sûr magnifique en soi, mais il en existe d'autres, d'autres maîtres, qui sonnent tout aussi bien. De manière générale, tout est très individuel et dépend de la relation entre l'instrument et l'interprète, de la manière dont ils s'accordent et de la capacité du musicien à révéler tout le potentiel de l'instrument.

Nous avons parlé en détail de Prokofiev. N'oublions pas la seconde œuvre du programme à venir, la Première Symphonie de Brahms. On sait qu'elle est particulièrement chère aux Suisses, puisque le compositeur y a travaillé à l'été 1874 sur les rives du lac de Zurich et qu'en 1868 déjà, après une longue brouille avec Clara Schumann, dont il était passionnément épris, il lui avait envoyé une carte postale de Suisse avec un motif alpin, « Des hautes montagnes, des profondes vallées, je te salue mille fois », qu'il a utilisé dans le finale. Qu'est-ce qui, dans cette œuvre, vous touche particulièrement ?

D'abord, il y a un lien dans le programme, puisque Brahms a lui aussi travaillé très longtemps sur cette symphonie, au moins treize ans. À l'origine, il s'agissait même d'un concerto pour piano ; comme chez Prokofiev, le projet a évolué. Pour moi, dans le contexte de ce que nous avons tous vécu, cette symphonie est proche de ce qu'a vécu Brahms lui-même. Très jeune, il a été proclamé dans toute l'Allemagne comme le nouveau Beethoven. Je pense que ce poids sur ses épaules l'a largement empêché de publier ce qu'il composait. Il y a aussi tout ce qui s'est passé avec les Schumann : il a aidé à élever leurs enfants et, contrairement à Clara, il rendait visite à Robert Schumann jusqu'à ses derniers jours, le voyant écrire simplement des noms de villes allemandes sur les murs… Puis il revenait auprès de Clara en lui assurant que son état s'améliorait.

La complexité de sa vie se reflète dans sa recherche et dans le drame présent dans cette Première Symphonie, dans le thème du destin, de la pression, du poids de la responsabilité. Dans le premier mouvement, il y a de nombreuses références cachées à la Cinquième Symphonie de Beethoven, et dans les deuxième et troisième mouvements, et même dans

le scherzo relativement pastoral, on entend des échos plus proches de Schubert. On perçoit un drame latent malgré toute la beauté de la nature. La réinterprétation de l'« Ode à la joie » de Beethoven dans le dernier mouvement est unique. Beaucoup ont tenté d'écrire dans l'esprit de la Neuvième Symphonie, mais personne n'a atteint une telle organicité que Brahms. Le mouvement vers le majeur, vers les accords finaux, vers l'affirmation de soi, vers l'affirmation que l'on est digne du titre reçu treize ans plus tôt et que l'on poursuivra la mission musicale qui nous a été confiée, voilà sans doute le sens de la symphonie de Brahms.

Il y a presque un an, le Royal Philharmonic Orchestra de Londres a annoncé la prolongation de votre contrat en tant que directeur musical jusqu'en 2030. Il est clair que les Londoniens vous apprécient beaucoup, mais est-il courant de prolonger un contrat de six ans d'un coup, et comment se déroule votre travail avec cet orchestre ?

Le plus souvent, les contrats sont prolongés pour des périodes plus courtes, même si en Russie beaucoup de chefs ont des contrats à vie. À Liverpool, où je suis resté quinze ans, j'avais en réalité un contrat sans limite de durée. Ce n'est pas une pratique totalement exceptionnelle, mais cela permet de planifier à plus long terme, ce qui est aujourd'hui très important, car seul ce type de planification permet de mener à bien de nombreux projets. Par exemple, le calendrier des tournées de l'orchestre est déjà établi jusqu'aux saisons 2028-2029.

Je considère ma collaboration avec cet orchestre comme très réussie. L'orchestre est unique par sa structure, qui ressemble à une coopérative : le rôle principal revient aux musiciens, qui constituent le conseil d'administration et prennent de nombreuses décisions. Techniquement, ce sont eux qui recrutent le directeur général, moi-même… De plus, les musiciens sont également actionnaires de l'orchestre. Il faut travailler énormément, car l'État ne fournit que neuf pour cent du budget, les quatre-vingt-onze pour cent restants doivent être gagnés grâce aux enregistrements et aux concerts. Et il y a énormément de tournées. À Londres, je donne avec cet orchestre environ dix à douze concerts par saison, et soixante à soixante-dix concerts dans le monde entier. Malheureusement, à Londres, le niveau de rémunération des musiciens par rapport au coût de la vie est l'un des plus défavorables, ils doivent donc travailler énormément. Il y a généralement au moins deux services par jour. En conséquence, les musiciens se soutiennent énormément. Vous savez, je vois comment cela se passe dans certains orchestres. Il est sans doute difficile de venir au même endroit pendant trente ans et de travailler avec les mêmes personnes. Des tensions personnelles, des conflits apparaissent. Dans cet orchestre, il n'y en a pas du tout.

Le 2 mars 2022, vous avez été l'un des premiers à prendre une position claire concernant la guerre en Ukraine et à suspendre votre activité en Russie « jusqu'au moment où la paix sera rétablie ». Pensez-vous que ce moment approche ?

> Je considère comme mon devoir de retourner en Russie après la fin de la guerre, car le public n'est pas responsable. Il a déjà été privé de la possibilité d'entendre la musique interprétée par la plupart de ceux qui se produisaient sur les scènes russes. De plus, mon retour contribuera à rétablir les liens. La politique change, les guerres commencent et se terminent, mais la musique demeure.

Je pensais déjà à l’époque qu’il approchait. Aujourd’hui, je suis à Washington, et tout l’establishment local est quelque peu choqué par les actions du président des États-Unis nouvellement réélu, mais j’espère que le bain de sang cessera le plus rapidement possible. Je pense que la majorité des gens dans le monde l’espère. Quant à la suite, je considère comme mon devoir de retourner en Russie après la fin de la guerre, car le public n’est pas responsable. Il a déjà été privé de la possibilité d’entendre la musique interprétée par la plupart de ceux qui se produisaient sur les scènes russes. De plus, mon retour contribuera à rétablir les liens. La politique change, les guerres commencent et se terminent, mais la musique demeure. Beethoven a vécu huit guerres, il est né dans un État et est mort dans un autre, alors que le territoire était pratiquement le même. Mais si l’on demande aujourd’hui de citer des figures politiques de l’époque de Beethoven, on ne citera probablement que Napoléon. Beethoven, lui, est connu et reste dans toutes les mémoires.

J’ai un projet que j’aimerais réaliser après la fin des hostilités : interpréter le *War Requiem* de Britten à Moscou et à Kiev avec le Royal Philharmonic Orchestra, des chœurs locaux et des solistes venant, comme c’est la tradition, des États-Unis, du Royaume-Uni, de Russie et d’Ukraine.

Quel magnifique projet ! Je vous souhaite de tout cœur, à vous comme à nous tous, qu’il se réalise.

Merci ! En attendant, j’invite tous les lecteurs aux concerts à Genève !

musiciens russes en Suisse
musiciens russes contre la guerre
musique russe en Suisse

Source URL:
https://rusaccent.ch/blogpost/vassily-petrenko-la-politique-change-la-musique-demeure