

amazon.fr

3CD/DVD = 15€

Plus de 3,000 références > Cliquez ici



Tutti
magazine

Newsletter [Se connecter](#)

Recherche dans tout le site

[Recherche avancée](#)

[Index des mots-clés](#)

- **Tous les tests**
- **Genre**
- [BalletConcertDocumentaireFilmFlamencoJazzMusicalOpéra](#)
- [BalletConcertDocumentaireFilmJazzMusicalOpéra](#)
- [BalletConcertDocumentaireFilmFlamencoJazzMusicalOpéra](#)
- **SACD**
- [ConcertOpéra](#)
- **Articles**
- [InterviewsFocusTechnique Audio Vidéo Voyages](#)
- **Calendrier des sorties**
- **Vip**
- [Mon ComptePartagez votre passion](#)
- **Boutique**



Interview de Daniel Hope, violoniste

Nous rencontrons le violoniste Daniel Hope lors de son bref passage à Paris le mois dernier. Tout juste arrivé de Suisse où il interprétait à la fois la version originale des *Quatre saisons* de Vivaldi et celle recomposée par Max Richter, il se préparait à jouer dès le lendemain, à Paris, le *Concerto* d'Elgar avec l'Orchestre Symphonique de la Garde républicaine. Un concert qui fera date pour les spectateurs rassemblés en la cathédrale Saint-Louis des Invalides le 25 juin, tant l'interprétation de Daniel Hope se hissait à des sommets de musicalité et d'engagement rarement atteints. Son "ex-Lipinski" faisant fi de la réverbération, portait de façon magique la moindre nuance avec une poésie et une maîtrise de chaque phrase. Un tel dialogue avec l'orchestre et le public est si intense et si rare qu'on se demande pourquoi la France n'accueille pas plus souvent cet interprète unique auquel la Fondation Européenne de la Culture "Pro Europa" vient tout juste de décerner le Prix Culturel Européen pour la Musique...

Tutti-magazine : Vous étiez hier en concert en Suisse à Lenzburg pour Les Quatre Saisons de Vivaldi ainsi que la version recomposée par Max Richter. Jouer ces deux versions dans un même programme vous demande-t-il une concentration particulière pour ne pas les mélanger ?



Daniel Hope. © Margaret Malandrucolo/DG

Au départ, lorsque Max Richter m'a contacté pour me dire son intention de travailler sur sa propre vision des *Quatre saisons* de Vivaldi, je trouvais le projet assez choquant. Je craignais surtout que cette adaptation du chef-d'œuvre de Vivaldi aboutisse à une sorte de maquillage ou à une implantation capillaire par trop voyants. Puis, j'ai reçu la partition et mon scepticisme s'est envolé pour laisser place à un véritable bouleversement face à cette nouvelle composition. J'ai donc commencé à la travailler, et j'avoue que les premiers contacts ont été d'une difficulté extrême. Je joue *Les Quatre saisons* de Vivaldi depuis l'âge de 7 ou 8 ans et c'est une pièce qui fait partie intégrante de ma sensibilité, de mon esprit et même de mon âme. De plus, les différences entre la version originale et la recomposition de Max Richter sont parfois infimes, ce qui compliquait les premières approches. C'est à ce stade que je me suis effectivement trouvé face à la difficulté de ne pas confondre les deux versions. De fait, la subtilité de la composition de Max Richter est la raison pour laquelle j'aime cette nouvelle lecture mais c'est aussi ce qui en fait sa difficulté. Ceci étant, après avoir étudié de près sa partition, j'ai pu parler beaucoup avec Max et j'ai progressivement intégré cette pièce.

Aujourd'hui, je l'adore et je peux jouer les deux versions des *Quatre Saisons* sans rencontrer le moindre problème. J'aime les proposer à la suite dans une même soirée car je vois là une occasion de célébrer encore davantage l'œuvre originale de Vivaldi. Max Richter m'a d'ailleurs confié qu'il appréciait beaucoup lui-même *Les Quatre saisons*, mais qu'il ne supportait plus de les voir traitées à toutes les sauces, en musique d'ambiance, en sonnerie de téléphone ou diffusées dans les parkings. C'est de ce malaise qu'il ressentait face à la pièce de Vivaldi que lui est venue l'idée de procéder à une déconstruction...

Daniel Hope et Max Richter interprètent *Recomposed by Max Richter* en 2014. © Erik Weiss/DG

Depuis l'enregistrement du disque en 2012, votre approche de cette version a-t-elle évolué au même titre qu'une pièce classique ?

Absolument. La chose la plus surprenante est que la version de Richter a influencé mon approche de celle de Vivaldi ! Peut-être m'a-t-elle permis un retour en arrière sur la partition originale. C'est un peu comme si cette nouvelle version revivifiait ma perception et le sentiment éprouvé. J'ai pris conscience de cet apport lorsque j'ai repris *Les Quatre saisons* de Vivaldi après l'enregistrement de la composition de Max Richter.

Comment le public reçoit-il la version de Max Richter ?

J'ai remarqué que, la plupart du temps, le public en ressort bouleversé. Il arrive aussi que les spectateurs réagissent vivement à certains passages de l'œuvre, comme pour manifester une émotion réellement intense. Certains sont choqués, mais ils s'amuse aussi lorsque la partition devient plus humoristique. C'est le cas, par exemple, dans la partie "Automne", lorsque Max Richter change la battue en supprimant un temps. C'est presque perçu comme une petite blague. La pièce propose ainsi des moments très différents qui aboutissent à une véritable expérience pour le public qui assiste au concert. Davantage, je pense, qu'en écoutant l'enregistrement, même si ce disque rencontre toujours un large succès plus d'un an après sa sortie. Je crois bien que 130.000 exemplaires ont été déjà vendus, ce qui est extraordinaire s'agissant d'un disque classique.

Aviez-vous expérimenté en concert la pièce de Max Richter avant de l'enregistrer ?

L'enregistrement a été réalisé alors que je jouais cette œuvre pour la première fois. J'avais rencontré Max Richter seulement deux jours avant d'entrer en studio. C'est un peu le danger du CD qui fixe l'approche d'une œuvre alors qu'elle va ensuite évoluer et grandir avec le temps et les concerts. Je crois avoir joué cette pièce environ soixante fois dans le monde entier depuis l'enregistrement et, chaque fois, j'ai senti que se produisait un développement, un changement. De telle sorte que j'ai maintenant l'impression d'avoir atteint un équilibre qui participe pleinement au plaisir que je ressens en jouant cette musique.

Pouvez-vous nous parler de votre rencontre avec Max Richter ?

Max Richter est un homme à la fois tout à fait charmant et réservé, voire timide. C'est quelqu'un de très doux qui parle peu. Il fait preuve d'humour et d'ironie, mais toujours dans la subtilité. En tant que compositeur, je le perçois comme s'inscrivant dans le courant minimaliste, ce qui le rapproche de Philipp Glass et de ses répétitions de cellules musicales, ou de Steve Reich. Mais il ne se résume pas au minimalisme même s'il en utilise certains éléments, car il intègre à son écriture des émotions à fois très claires et très puissantes. Je crois que le succès de sa musique, et en particulier ce qu'il compose pour le cinéma, tient au fait qu'elle parvient à toucher les gens sur deux niveaux différents. Max sait tout aussi bien installer une sorte d'excitation découlant de la répétition, mais aussi émouvoir l'auditeur par le biais d'autres émotions et de sonorités, en particulier par l'utilisation des basses. Par exemple, la musique qu'il a écrite pour le film *Valse avec Bachir* est tout simplement magnifique. Cette partition mêle à la fois des rythmes mélancoliques qui sont propres au compositeur et utilise la répétition, d'où un rendu très précis aussi bien que chaleureux au sein d'une structure parfaitement ordonnée.



Le compositeur Max Richter. © Wolfgang Borrs



Daniel Hope interprète *Recomposed by Max Richter* en 2014. © Erik Weiss/DG

Demain vous interprétez le Concerto d'Elgar avec l'orchestre de la Garde Républicaine à Saint-Louis des Invalides. Comme très souvent, votre temps de répétition avec l'orchestre sera très court. Un travail en profondeur sur la durée avec un orchestre vous manque-t-il ?

Ma carrière est assez complexe car je mène pas mal de projets parallèlement avec de nombreux partenaires. Cependant, les orchestres de chambre avec lesquels je travaille sont quasiment toujours les mêmes. Je peux même dire que ce sont des partenaires que je connais bien depuis longtemps. Je pense en particulier au Chamber Orchestra of Europe, au Camerata Salzburg ou à l'Arte del mondo. Ces musiciens sont des amis très proches. Généralement, si nous n'avons pas l'opportunité de nous retrouver chaque mois ou chaque trimestre, nous ne passons jamais un an sans faire de musique ensemble. Travailler avec eux, c'est un peu comme me sentir chez moi car les contacts entre musiciens sont très particuliers. À ce niveau, je trouve cette possibilité de travail sur la durée.

Mais "oui", un travail en profondeur avec les orchestres qui m'accueillent me manque un peu. C'est précisément la raison pour laquelle j'ai accepté la charge de Directeur musical du Zürich Chamber Orchestra. Durant 20 ans, j'ai beaucoup joué avec des orchestres, sans chef, en dirigeant depuis mon instrument. C'est une façon de faire de la musique que j'adore. Mais ne prenez surtout pas ça pour une charge contre les chefs d'orchestre ! Il s'agit d'une autre façon de communiquer que je considère comme une extension de la musique de chambre. Or, au même titre que les vitamines, la musique de chambre m'est nécessaire. Jouer avec un orchestre de chambre sans chef me permet aussi d'aborder un répertoire orchestral. J'adore cela, et Zürich va me permettre de m'investir dans ce sens.

J'ajouterai, quant à mes collaborations avec les orchestres symphoniques, que je joue les concertos que j'interprète avec eux depuis presque 30 ans. Aussi, les rencontres avec diverses formations me permettent de modifier mon interprétation. Répéter deux ou trois jours avec un nouvel orchestre donne la possibilité de trouver des choses dans le moment, et c'est très stimulant... En définitive, je ne voudrais pas me fixer dans un axe particulier mais plutôt m'investir dans différentes directions. C'est dans les formes différentes d'expression musicale que je trouve mon équilibre, la musique de chambre formant la base.

Vous prendrez vos fonctions de Directeur musical du Zürich Chamber Orchestra en septembre 2016. Avez-vous déjà une idée de ce que vous voulez apporter à cette formation ?

J'ai beaucoup réfléchi à cela. Je suis nommé pour 5 ans, ce qui représente un grand nombre de concerts. Aussi, j'ai commencé à travailler sur les plannings et à proposer au bureau plusieurs axes et plusieurs séries de concerts. Pas plus tard qu'hier nous nous sommes réunis pendant 4 heures pour envisager tout cela. Mais nous n'en sommes encore qu'au tout début. J'ai de nombreuses idées, en particulier sur la manière d'associer les musiciens, les répertoires et les genres. Je vais m'appliquer à trouver une façon différente de jouer et de présenter la musique. Pour moi, la narration doit toujours être présente.

Comment envisagez-vous ces concerts ?

L'opportunité de mélanger les genres musicaux est certes intéressante, mais je suis persuadé que la manière de présenter la musique et les concerts est aussi très importante. Actuellement, je fais beaucoup de recherches dans ce sens car les publics ont beaucoup changé. Or il est primordial de trouver le moyen de préserver la façon la plus sérieuse d'exprimer la musique classique. Il faut veiller à ne pas perdre cela. Mais, parallèlement, il me semble important de ne pas limiter le concert à l'expression d'une forme musicale, que ce soit un concerto ou une symphonie. Il faut faire de ce moment un lieu de communication des idées, des mots et des émotions. J'ai bon espoir de parvenir à proposer quelque chose de vraiment différent à Zürich. Il est trop tôt pour vous en dire plus mais je pense et j'espère que nous sommes en train de créer une nouvelle façon d'appréhender le concert, et cela au plus haut niveau d'exigence possible. Pour moi, il ne saurait être question du moindre compromis... Je ne prendrai officiellement mon poste qu'en septembre 2016 mais, croyez-moi, je suis déjà très impliqué dans la construction de ce proche avenir. En outre, j'ai d'ores et déjà quelques projets avec le Zürich Chamber Orchestra pour la saison qui vient.



Daniel Hope en concert dans la salle espagnole du château de Prague en mai 2015. D.R.

Lorsque vous jouez sans chef, comment gérez-vous le fait de devoir aussi entraîner les autres musiciens ?

Si nous remontons dans l'Histoire de la musique, le violoniste tenait souvent ce rôle de leader. Au temps de Mozart, Beethoven et surtout Mendelssohn, la tradition confiait aussi au violoniste la direction de l'orchestre. Ensuite seulement est apparu le chef avec sa baguette, parallèlement au moment où la musique symphonique évoluait au point où cette présence est devenue nécessaire. Je dirais donc que la sensation de diriger en jouant est différente mais pas nouvelle. C'est pour moi une façon fantastique d'appréhender la musique. Pour autant, je ne vois aucune raison de m'intéresser par ce biais à un répertoire symphonique. La taille mozartienne de l'orchestre me convient bien. Parfois peut-être un peu plus large, mais c'est la limite. De Johann Sebastian Bach à Thomas Ades, le répertoire existant pour ce type de formation est extraordinaire. Ce qui me plaît aussi dans cette configuration est de pouvoir jouer non seulement les concertos en soliste, mais aussi de m'intégrer à la formation pour le répertoire d'orchestre. Jouer en dirigeant est un challenge mais aussi un immense plaisir, en même temps que l'accomplissement d'un rêve.

**Votre premier disque de musique de chambre chez Deutsche Grammophon est consacré aux quatuors de Brahms, Schumann et Mahler. Avez-vous été surpris par ce qu'a apporté à ce répertoire votre expérience de soliste après vos années passées au sein du Beaux Arts Trio ?**

Je ne fais pas de différence entre les formes d'expression. Je vais jouer demain le *Concerto* d'Elgar qui, plus qu'un concerto se présente davantage comme une sorte de grande symphonie avec violon. Eh bien, j'aborderai cette œuvre avec le même sentiment, la même forme de pensée et de communication, que s'il s'agissait d'un duo ou d'un trio. Dans les passages solistes du *Concerto* d'Elgar, je dois me coordonner tantôt avec le hautbois, tantôt avec le violoncelle solo et, bien sûr, avec le chef d'orchestre. Le cadre est naturellement plus large qu'une configuration chambriste mais, au fond, c'est la même chose. Pour cette raison, à mon niveau, les formes d'expression sont interchangeables et les unes inspirent les autres. Aussi, je ne peux pas dire que mon expérience de soliste ait influencé mon approche de la musique de chambre ou l'inverse. J'apprends de la musique quelle que soit la situation et sans jamais ressentir aucune rupture.



Enregistrement du disque *Piano Quartets* avec Daniel Hope, Wu Han, David Finckel et Paul Neubauer en mars 2015 à New York. © DG

Votre dernier disque *Escape to Paradise - The Hollywood Album* est consacré aux compositeurs européens exilés à Hollywood. Retrouvez-vous dans les pièces que vous avez choisies une signature commune qui serait la marque de leur exil ?

Si des compositeurs tels que Korngold, Rosza ou Waxman n'avaient pas été contraints de s'exiler, si les nazis n'avaient pas existé, ils ne se seraient jamais rendus en Amérique et ne seraient pas non plus devenus compositeurs de musique de films. S'ils ont écrit pour le cinéma, c'est en raison de circonstances précises. Cependant, la chose intéressante quant à l'écriture pour le cinéma à cette époque est qu'il fallait être capable de composer instantanément dans n'importe quel style. Or ces compositeurs avaient reçu une éducation musicale tellement poussée, et leur talent était tel, qu'ils étaient capables de répondre à ces exigences. Mais c'est précisément la raison pour laquelle je ne pense pas que leur production hollywoodienne les représente totalement. Le fait est qu'ils avaient cette faculté d'écrire et c'est ce qu'ils ont fait ! Dès lors, je ne crois pas qu'on puisse déduire la destinée de ces compositeurs de leur musique. Sauf, précisément, lorsqu'ils ont eu à exprimer une sorte de mélancolie liée au regard qu'ils portaient sur l'Europe qu'ils avaient fuie. Dans certains films de l'époque dont le scénario traite de cette Europe, mais également lorsque le sentiment amoureux s'exprime, ils utilisaient ainsi des thèmes musicaux européens. J'ai le sentiment que, dans ces moments, il est possible de trouver un lien avec leur destinée.

Une autre chose assez étonnante est que la plupart de ces compositeurs moururent assez jeunes. J'ai pu interviewer de nombreuses personnes, dont les enfants de Schoenberg et d'Eric Zeisl, qui ont connu ces hommes. Ils m'ont confié que, même s'ils ont connu le succès et, dans certains cas la richesse, ils n'étaient pas heureux et n'ont jamais retrouvé le sentiment d'être vraiment chez eux. Sachant cela, lorsque je joue le *Concerto* de Korngold, je sens comme une attente qui se manifeste. Mais je ne peux pas dire s'il s'agit de ma propre interprétation de leur histoire ou si ce sentiment fait partie intégrante de la musique.



Daniel Hope enregistre le *Love Theme* de *Ben Hur* avec le Royal Stockholm Philharmonic Orchestra dirigé par Alexander Shelley.

Le Concerto de Korngold n'est pas à proprement parler de la musique de film...

Oui et non. Il s'agit bien de musique symphonique mais Korngold a utilisé dans son *Concerto pour violon* les thèmes de six ou sept films écrits au préalable. Alors, ce n'est pas une musique de film mais la musique entretient des liens très proches avec la musique écrite pour le cinéma...



Daniel Hope et le chef d'orchestre Alexander Shelley pendant l'enregistrement de *Escape to Hollywood* en janvier 2013.



Le compositeur Gideon Klein. D.R.

Vous l'aurez compris, je ressens toujours l'envie d'analyser la musique mais je dois lutter contre cela car, certaines fois, les idées me semblent claires lors d'une première audition et, à la seconde, je ne suis plus sûr du tout de mon raisonnement. Les situations

sont parfois trompeuses. Écoutez par exemple les musiques composées dans le camp de concentration de Terezin, comme celles d'Erwin

Schulhoff ou de Gideon Klein. Klein a composé un *Trio à cordes* magnifique, une œuvre capitale pour l'Histoire de la musique du XXe siècle, quelques jours seulement avant son transfert à Auschwitz. Or il m'est impossible de retrouver trace de sa tragique histoire personnelle dans sa musique. Pour moi, cette pièce se situe même à l'opposé dans la mesure où ce Trio explose de vie et de force. C'est une œuvre sans compromis. De là, la grande difficulté que je rencontre lorsque je me mets à analyser la musique de cette époque car elle représente non seulement un mélange de talents et de sentiments, mais aussi l'humeur qui régnait dans la musique des années vingt, trente et quarante. Cette époque est très complexe, mais elle me fascine.



Daniel Hope devant la Villa Aurora de Los Angeles.

Vous êtes-vous également intéressé au son de l'Âge d'or d'Hollywood et à la manière de jouer de cette époque ?

Bien sûr, et je suis même fasciné par cette question. Enfant, le cinéma exerçait sur moi un grand pouvoir, et en particulier les films de l'Âge d'Or hollywoodien comme *King Kong* ou *La Fiancée de Frankenstein*. Dans ces films, on retrouve toujours des solos de violon. Lorsque j'étais jeune violoniste, cela constituait pour moi une raison supplémentaire de vénérer ces films. À côté de l'ambiance de ces films, de leur magie et de la lumière, il y avait ce son et la sonorité des violonistes qui jouaient. À l'image de Felix Slatkin, Eudice Shapiro et Louis Kaufman, ces instrumentistes étaient extraordinaires et possédaient une sonorité si chaleureuse et si impulsive qu'elle en était passionnante. J'ai grandi avec ce son et, dans le cadre de mes recherches pour *Escape to Paradise*, j'ai écouté beaucoup ces violonistes afin de m'imprégner de ce qui faisait la singularité de leur expression. Malheureusement nous avons perdu l'art de jouer ainsi.

J'avoue également que je suis un grand admirateur des violonistes du passé tels Jacques Thibaud, Michael Rabin, et surtout Eugène Ysaÿe, Pablo de Sarasate et Joseph Joachim. Écouter des enregistrements très anciens s'apparente quasiment pour moi à une expérience religieuse. Ils permettent d'entendre comment ces musiciens parlaient avec leur violon, car leur art s'apparentait réellement au *parlando*. Il suffit d'entendre ne serait-ce qu'une phrase de Bach par Georges Enesco ou par Yehudi Menuhin lorsqu'il était adolescent : leur son est incomparable. Lorsque j'ai découvert l'enregistrement du *Concerto* d'Elgar par Menuhin, c'était une véritable révélation et je suis toujours resté proche de son interprétation.

Pour préparer l'enregistrement de *Escape to Paradise*, j'ai eu envie de pousser ces recherches bien plus loin afin d'essayer de parvenir au niveau de qualité sonore que je souhaitais. Ce n'était pas une mince affaire !



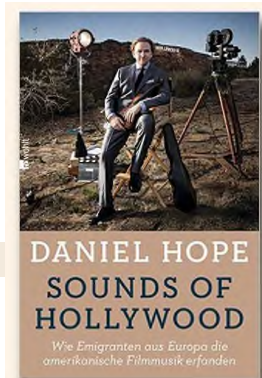
Daniel Hope consulte les archives musicales des Studios Paramount.

Pensez-vous continuer à jouer ces pièces en concert ?

Voilà presque 2 ans que je les joue et j'ai fait de nombreux concerts. Je suis maintenant passé à d'autres projets. Mais, comme tout ce que j'entreprends, j'aime me ménager une pause qui me permet de réfléchir avant de reprendre un programme...

Pour cet enregistrement vous avez effectué des recherches. Ces recherches aboutissent à votre quatrième livre - Sounds of Hollywood - coécrit avec Wolfgang Knauer - qui sera publié en juillet prochain. Le partage par l'écriture a-t-il pour vous des points communs avec la communication par la musique ?

Pour moi, l'écriture est aussi complémentaire de la musique que le Yin l'est du Yang. Tout d'abord j'adore écrire, c'est même une passion. L'écriture joue même dans ma vie un rôle de compensation. Les émotions portées par la musique englobent absolument tout. Jouer va de pair avec la communication de la musique et de ses émotions. L'un va avec l'autre, et cela sollicite la totalité du corps. Lorsque vous écrivez, la sollicitation est différente, sauf si vous écrivez des romans. Mais, en ce qui me concerne, je me consacre à des ouvrages plutôt factuels ou historiques. Leur aspect documentaire opère alors une sorte de détachement car il faut vérifier ses sources et écrire en restant dans la vérité des faits. Cela me permet de garder une distance avec le sujet que je traite. La musique, parfois, me submerge tellement que j'apprécie beaucoup de pouvoir écrire ainsi et d'appuyer sur "pause". De plus, l'écriture me permet de communiquer des émotions que je ne peux pas véhiculer par la musique, de créer autrement et de reformuler si besoin, ce qui est impossible en concert. Bien sûr, lorsque vous travaillez pour vous-même et que vous répétez, il est possible de recommencer. C'est ce que j'apprécie lorsque j'écris : réécrire pour parfaire. De la même façon j'aime beaucoup me plonger dans les textes qu'ont laissés les compositeurs, dans leur correspondance avec d'autres compositeurs ou leurs élèves. Ces écrits m'aident à retrouver le visage de ces hommes.



[Le livre de Daniel Hope Sounds of Hollywood est disponible en langue allemande chez Rowohlt.](#)



Daniel Hope photographié par Erik Weiss. © DG

Vous parlez de la musique qui "englobe tout", mais quelle est la nature de votre ressenti lorsque vous jouez et que vous êtes dans le rôle de celui qui partage la musique ?

C'est une question très complexe. Pour moi, la partition est au centre de tout car elle contient à la fois le message, l'émotion et les sentiments du compositeur. Lorsque je joue une œuvre, j'ai l'impression d'être guidé par le compositeur. Il me prend en quelque sorte par la main. Mais je ressens aussi une lutte entre les émotions que je trouve en moi et ce texte que j'interprète car je ne peux pas laisser ce qui m'est propre dominer l'écriture du compositeur que je dois servir. C'est là précisément que se situe le grand dilemme auquel est confronté un musicien. En tant que violoniste, je dois interpréter une pièce, mais mon profond amour pour elle peut me pousser à donner le maximum de cette passion qui est en moi. Or si je me laisse aller, je ne fais que suivre mes sensations sans aucune direction précise. Parfois, cette impossibilité de pouvoir tout donner peut être très frustrante. Mais la même situation peut aussi conduire à un état merveilleux car, en définitive, rien ne vaut ce qu'ont écrit Bach, Beethoven ou Mozart. À quoi bon ressentir une joie immense après un concert où vous avez pu vous exprimer comme vous le souhaitez pour, ensuite, vous rendre compte que le compositeur n'a jamais écrit ça ! Revenir au texte est le plus sûr moyen de calmer toute velléité de se laisser aller à ses propres sentiments, quelle que soit leur sincérité. Il est

donc impératif de trouver un compromis et c'est, en réalité, ce que vous faites à longueur de temps lorsque vous êtes musicien. Mais le matériel du compositeur est d'une telle richesse que vous n'avez justement pas l'impression de faire un compromis. Si je prends l'exemple de mon ami Menahem Pressler, il compare cela à une fontaine de jouvence car, à chaque fois que vous retournez à la partition, c'est comme si vous retrouviez votre bébé. Cette démarche permet de conserver la fraîcheur de votre approche. C'est en tout cas exactement ce que je ressens. Alors, que valent frustration et compromis lorsque vous retournez à la source de Schubert ou Mozart ? Une très grande différence existe entre l'interprète et le compositeur : l'interprète ne crée pas, il honore et communique en essayant de partager ce qu'il ressent de plus personnel à partir de ce qu'un autre a composé.



Le Quatuor Emerson, Daniel Hope et Wu Han réunis au Lincoln Center autour de Menahem Pressler pour ses 90 ans. D.R.

Les chanteurs parlent souvent d'une zone de confort à propos de leur voix. Qu'en est-il pour vous et votre violon ?

Pour un chanteur, la chose est différente car la voix vient du corps. La dimension de confort n'existe pas vraiment avec le violon, d'autant que j'ai la chance et l'honneur de jouer un instrument parmi les plus merveilleux au monde. Chaque son de cet instrument est extraordinaire, et je suis amoureux de ce violon. Par ailleurs, je trouverais très dangereux d'éprouver un sentiment de confort dans la musique. Si j'aborde un concert avec trop d'assurance je sais que je me prépare à un moment de désastre avec le risque d'oublier le texte. Suivre le texte est particulièrement ardu et il y a, certes, des façons de jouer qui sont bien plus faciles. Mais je crois que la facilité aboutit à du faux. Pour chaque interprétation, poussé aussi par la richesse de l'instrument en ma possession, je cherche. Parfois, je sens que mon travail est positif, parfois l'expérience peut être affreuse, voire comique. Mais une chose est sûre, si je pense "ça marche !", je sais que suis fini car j'ai besoin d'une tension pour aller chercher du neuf dans une œuvre que j'ai déjà jouée peut-être 300 fois !

Depuis combien de temps jouez-vous ce violon ?

Voilà 4 ans que j'ai la chance de jouer le Guarneri del Gesu "Ex-Lipinski" de 1742. Lorsque j'ai commencé à jouer cet instrument j'ai eu l'impression d'être face à un monde absolument différent. Les mots sont pauvres pour exprimer cela et la comparaison que je choisirais sera forcément banale. Entre cet instrument et le violon que je jouais précédemment, il y a une différence de l'ordre de celle qui existe entre une fantastique voiture de sport et une Formule 1. Le Guarneri del Gesu que je joue grâce au prêt d'une famille allemande, me permet d'appréhender une autre dimension dont les qualités sont, à vrai dire, inexplicables.



Daniel Hope interprète *Recomposed by Max Richter* à l'Opéra de Göteborg en août 2014. D.R.

Un chanteur avisé veille à la cohérence des rôles qu'il doit chanter successivement dans une saison. Pour vous, violoniste, y a-t-il aussi une logique à laquelle vous veillez pour construire une saison de concerts ?

Cette cohésion est absolument souhaitable et réalisable la plupart du temps, mais cette semaine est un mauvais exemple. Il est vrai qu'il faut aussi composer avec les chances qui se présentent de jouer avec des amis dans des festivals, et il n'est pas toujours possible d'imposer un programme dans ce cas. Ceci dit, globalement, ma saison est organisée de façon logique. J'avoue que j'ai la possibilité de jouer avec des amis et de choisir. J'ai bien conscience du luxe que représente le fait de pouvoir dire : *"Cette saison, je voudrais jouer ces œuvres avec ces musiciens !"*. Il arrive aussi que certains concerts surgissent de façon impromptue, lorsqu'il s'agit de remplacer quelqu'un. Mais je goûte ma chance de pouvoir programmer pour les deux ou trois ans à venir mes concerts avec le répertoire que j'adore.

Préparez-vous de nouvelles œuvres ?

L'année dernière j'ai créé sous la direction de [Sascha Goetzel](#) un concerto pour violon commandé à Gabriel Prokofiev lors des BBC Proms de Londres. L'œuvre est vraiment merveilleuse et j'ai pu la jouer ensuite en septembre 2014 en Russie avec Vladimir Jurowski avant de la reprendre avec Sascha Goetzel à Luxembourg le mois suivant.

Cet été, le 29 juillet, je consacre une soirée à la jeune compositrice russe Lera Auerbach. Ce sera en Allemagne, et il y aura deux trios et une sonate, nouveaux pour moi. Enfin, je vais pouvoir jouer pour la première fois le *Concert en ré pour piano, violon et quatuor à cordes, op. 21* de Chausson. Ce sera avec le Quatuor Ébène et Nicholas Angelich. Depuis l'âge de 10 ans, je rêve de pouvoir jouer ce concerto et je ne sais pour quelle raison, je n'ai jamais eu la chance de pouvoir le faire. Mais date est prise, et ce moment tant attendu approche puisque ce sera le 2 août à Ulrichshusen, dans le nord de l'Allemagne...



Daniel Hope photographié par Margaret Malandrucolo. © Deutsche Grammophon

Propos recueillis par Philippe Banel

Le 24 juin 2015

Pour en savoir plus sur Daniel Hope :

www.danielhope.com

Mots-clés

[Antonio Vivaldi](#)
[Daniel Hope](#)
[Max Richter](#)
[Sascha Goetzel](#)

[Index des mots-clés](#)

Vidéo

Daniel Hope - Escape to Paradise

Galerie de photos



Imprimer cette page

Imprimer

Soyez informé en priorité des nouveaux tests et interviews publiés. Inscrivez-vous gratuitement à la Newsletter en cliquant ICI

Envoyer cette page à un(e) ami(e)

Envoyer

Tweeter 4

Recommander 68