

CD. Sommet Baroque Français : les Motets de Clérambault par Fabien Armengaud (1 cd Paraty)

CD événement : MOTETS de CLERAMBAULT.
ARTICULATION, FERVEUR, GESTE DRAMATIQUE :
les 3 chanteurs réunis par Fabien
Armengaud incarnent l'excellence du chant
baroque français. Le premier cd de
l'Ensemble Sébastien de Brossard, porté
par Fabien Armengaud concentre ce qui se
fait de mieux aujourd'hui en termes de
chant ciselé, articulé, dramatique.



Extrait de la critique de notre rédacteur Alexandre Pham :



« ...**DELECTATION** et **DECOUVERTE**. Ici un même plaisir saisit l'auditeur par le style et le goût défendus d'un bout à l'autre. Le choix des pièces stimule la curiosité tant pas une ne dépare, par sa qualité poétique, sa construction, le raffinement harmonique, et le jeu concertant des instruments mêlés aux voix. Le point le plus abouti et le plus impressionnant tant du point de vue de l'originalité du morceau que de l'excellence de sa réalisation, demeure

le motet sur un texte très rare : « **Viderunt te aquae Deus** » (cinq versets empruntés au long psaume 76, *Voce mea*, récité selon les usages au 3^e nocturne du Jeudi Saint. Initiateur en

un récit d'une redoutable intensité, **Alain Buet** sait exulter ; la basse taille sait projeter toute la science linguistique du compositeur, à la fois poète et conteur de premier ordre. Même vertiges et intervalles hallucinants (éclairs du texte) de l' « Illuxerunt coruscationes » que la taille Novelli assume avec une fougue verbale, articulée et dramatique, exemplaire. Ce que l'auteur exige des chanteurs est redoutable et rappelle par bien des aspects le perfectionnisme expressif d'un Rameau (d'autant que le continuo de la basse de violon de **Mathurin Matharel** et du clavecin de **Fabien Armengaud**, cisèle et embrase chaque mesure. Pointillisme et expressionnisme. Leur élégance de style n'est jamais creux ni artificiel : telle implication et telle musicalité les distinguent de bien des interprètes, ailleurs plus expéditifs, voire superficiels... ».

LIRE [notre critique complète](#) et [VOIR notre reportage vidéo Les Motets de Clérambault](#) enfin ressuscités par Fabien Armengaud et l'Ensemble Sébastien de Brossard (1 cd PARATY)



Le CD « Motets à 3 voix d'hommes » de CLERAMBAULT par Fabien Armenagud / Ensemble Sébastien de Brossard, est [CLIC de CLASSIQUENEWS de novembre 2016](#)

CD événement, annonce. Pergolesi / Pergolèse : ADRIANO IN SIRIA, 1734 (Fagioli, Adamus, 2015)



CD événement, annonce. Pergolesi / Pergolèse : **ADRIANO IN SIRIA, 1734** (Fagioli, Adamus, 2015). *Opéra de jeunesse, seria captivant... Avant Mozart et Schubert, Pergolesi / Pergolèse incarne la figure mythique du génie fauché trop tôt : le napolitain né en 1710 (en réalité né à Jesi dans le sud*

italien), le compositeur réalise comme compositeur à peine une décennie, avant d'être emporté par la tuberculose à l'âge canonique de ... 26 ans (1736). Deux pièces majeures lui permettent d'être encore aujourd'hui vénéré tel un astre atypique inclassable d'une prodigieuse maturité : La Serva Padrona (1733) et le sublime Stabat Mater, véritable testament artistique et spirituel, achevé juste avant de s'éteindre.

La vitalité fulgurante du jeune compositeur se révèle aussi dans son opéra seria *Adriano in Siria*, le 3ème des 4 ouvrages lyriques que Pergolèse eut le temps de composer : *Adriano* est créé au Teatro San Bartolomeo le 25 octobre 1734, dans une Naples qui jusque là sous domination autrichienne, vient d'accueillir les Bourbons d'Espagne, surtout le fils aîné de Felipe V, Charles (18 ans), comme son libérateur, le 10 mai 1734. La partition célèbre les Bourbons d'Espagne et en particulier la



mère du monarque nouvellement adoubé à Naples, Elisabetta Farnese, grande mélomane dont on fête alors les 42 ans.

A travers Hadrien en Syrie, Pergolesi encense le jeune Carlos à Naples : l'entrée victorieuse des armées au début de l'opéra évoque l'entrée triomphale du jeune Charles à Naples; parallèle célébrait et positif permis par le prétexte antique, que le livret de Metastase inscrit parfaitement dans l'esthétique des Lumières : apothéose du monarque en place, doué des milles vertus, lesquelles se révèlent – après avatars et péripéties du drame-, en fin d'action. En réalité, le jeune monarque était plus passionné de chasse que d'art, et il piqua du nez à maintes reprises pendant la création d'Adriano. Mais Charles sut témoigner son enthousiasme d'autant qu'il adorait sa mère ainsi fêtée : la première fut donc un succès politique et artistique, en particulier grâce aux interprètes invités pour la défendre.

Ainsi le castrat mezzo-soprano Gaetano Majorano, dit « Caffarelli » (adulé par Haendel), incarnant le rôle écrasant de Farnaspe : c'est Franco Fagioli qui reprend le flambeau dans l'enregistrement Decca. □ Pour plaire aux caprices du castrat vedette, le jeune Pergolesi adapta le livret de Metastase. Il écrivit une partie destinée à faire briller le chanteur aux mélisses spectaculaires, alliant cantabile langoureux et notes suraiguës répétées à l'envi, grâce à une technique époustouflante. Dans le rôle d'Emirena, la soprano (obèse) Maria Giustina Turcotti ; dans celui de Sabina, la fiancée patiente d'Hadrien : la soprano Caterina Fumagalli; c'est le rôle le mieux broissé, fine profond : un vrai défi pour toute cantatrice désirant réussir l'agilité technique et la coloration émotionnelle de son personnage. Même la partie du ténor, habituellement « expédiée » (sur le plan du nombre d'airs comme dans l'écriture psychologique du personnage) : Osroa, est subtilement traitée. Une profondeur inédite traverse la plupart des caractères qui touchent ici par leur profondeur et leur vérité.



CD, événement : PERGOLESI / PERGOLESE, ADRIANO IN SIRIA, 1734. Avec Franco Fagioli... Enregistrement réalisé en août 2015 à Cracovie (Pologne). Le public français a pu mesurer la qualité d'une partition saisissante par sa virtuosité et la profondeur des portraits musicaux lors d'une représentation de l'opéra en version de concert à Versailles en décembre 2015. **Parution annoncée : le 4 novembre 2016. Prochaine grande critique dans le mag cd dvd livres de classiquenews.com**

Illustration : portrait de Pergolèse (DR)

CD. Compte rendu critique. Schubert : Sonates D 845 & 958. Louis Schwizgebel, piano (1 cd Aparté)



CD. Compte rendu critique. Schubert : Sonates D 845 & 958. Louis Schwizgebel, piano (1 cd Aparté). L'Allegro de la D 958 (1828) fait entendre sous la digitalité parfois dure, continument percussive, mais précise, de l'interprète, un déroulé agile et tendre, d'une belle souplesse d'intonation qui sous l'allant irrépressible du mouvement, fait surgir

cette nostalgie de souvenirs vivaces affleurant intacts à la surface du piano. Pourtant comme nous le précision plus loin, force est de constater que le jeune musicien a peut-être décidé trop tôt d'explorer la langueur schubertienne, articulant en pleine lumière ce qui exige et se cultive dans l'ombre... Le pianiste genevois né en 1987 redouble de délicatesse à la réitération du thème à 4'39, en un touché qui sait murmurer avec une profondeur juste. Pourtant on regrette souvent que cette approche manque son objet à trop vouloir articuler, expliquer, sans véritablement basculer dans le mystère.

Défaut de jeunesse, la clarté à l'action – magnifiée par une prise de son qui détaille tout, au point de masquer les effets de contrechamps, de lointains, de brumes ou d'échos-, reste trop explicite quand c'est le voile de la *sehnsucht* qui s'épaissit irrévocablement selon la pensée schubertienne. Même l'énoncé de l'Adagio est trop manifeste : pas assez de pudeur rentrée, de finesse allusive dans ce clavier tranchant et vif : la partition composée à l'extrême fin de la vie du compositeur, deux mois avant sa mort (à 31 ans), s'affirme irrémédiablement dans cet abandon, repli et renoncement où le gouffre noir est bel et bien présent. La couleur de la fin, cette atténuation qui tend à l'évanescence est tout à fait absente de la lecture de Louis Schwizgebel qui même se montre d'une âpreté tendue ici : résistance à l'inéluctable offrant a contrario de bien des lectures, une expression qui certes ayant du relief, ne manque pas de caractère, comme d'intelligence, mais finit par nous agacer à force d'être manifeste. L'écoulement plus libre du Menuet, – fugace, impose une vision claire. Et l'Allegro final n'est que bavardage, avec une belle caractérisation des séquences mais sans trouble aucun ; notre verdict tombe après écoute de ce premier tableau : c'est un exercice technique admirable de fluidité mais qui n'exprime pas grand chose : le jeune pianiste grandement estimé dans ses Concertos pour piano de Saint-Saëns, semble demeuré à l'extérieur du mystère de Schubert.



Qu'en est-il de la seconde Sonate ? La D 845 (1826) en la mineur nage en eaux plus inquiétantes encore... avec le premier motif lové au cœur d'une intimité qui se dérobe à chaque énoncé. D'une coloration liquide, plus suggestive quoique grave et

profonde, le jeu du pianiste atteint davantage de vérité, de détachement énigmatique à chaque exposition / réexpédition du thème. Moderato, le mouvement initial impose d'emblée avec éclat, un jeu murmuré qui sait enfin exprimer les gouffres schubertiens. A l'énoncé central du lied (Totengräben Heimwehe / La Nostalgie du fossoyeur), l'atmosphère funèbre s'installe inéluctablement... pourtant encore une dureté et une violence d'expression, se rangent et s'affirment outrageusement, franchement dans l'énergie de la résistance, de la souffrance, de l'inacceptation. L'Andante résonne comme un monologue faussement enchanté et insouciant... et le Rondo, pièce capitale car elle libère de toutes les tensions accumulées auparavant, affecte un brio systématique qui il est vrai témoigne du superbe nerf technicien de l'interprète, mais refuse toute intériorité trouble, toute médiation ambivalente. Ce poli pétaradant confine en définitive au contre sens. Non, Louis Schwizgebel, étranger à tout mystère, et toute ombre mélancolique, n'est pas Schubertien. Tout au moins dans ces 2 Sonates. Notre déception est grande. Nous attendions trop certainement d'un pianiste pourtant prometteur. N'est pas Benjamin Grosvenor qui veut ! Son touché reste quant à lui, hypnotique. [Concernant Louis Schwizgebel, on se reportera à son excellent disque Saint-Saëns, enregistré en 2014 et 2015 : un must absolu.](#)

CD. Compte rendu critique. Schubert : Sonates D 845 & 958. Louis Schwizgebel, piano (1 cd Aparté) – enregistré en mars 2016 à Paris.

DVD, compte rendu, critique. DONIZETTI : Roberto Devereux (Devia, Bruno Campanella, Madrid, 2015 – 1 dvd Bel Airclassiques).

DVD, compte rendu, critique. DONIZETTI : Roberto Devereux (Devia, Bruno Campanella, Madrid, 2015 – 1 dvd Bel Airclassiques). Madrid, Teatro Real, octobre 2015. Il y a un an déjà « La » Devia nous étonnait par sa longévité et à 68 ans, un chant d'une intelligence et d'une justesse frappantes, comme brûlantes. La chanteuse mûre a l'âge et le caractère de la Souveraine britannique, qui bien qu'amoureuse, doit renoncer, s'effacer, après avoir malgré elle fait exécuter l'homme qu'elle aimait (Devereux).



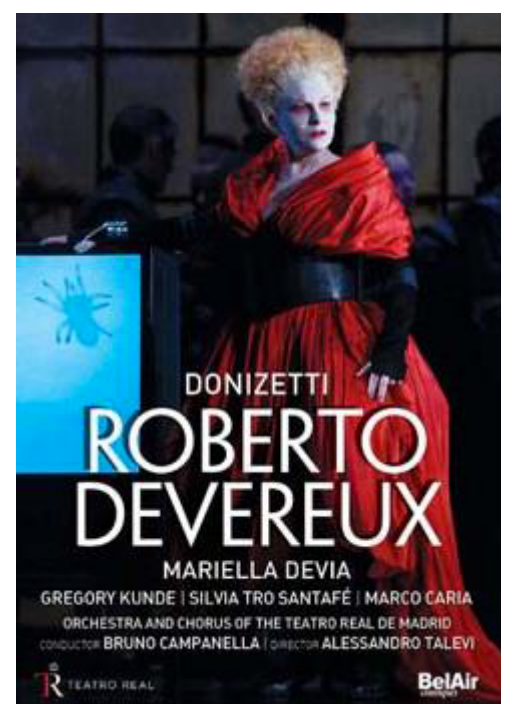
Née le 12 avril 1948, la soprano Mariella Devia enchante en dépit de son âge vénérable pour une chanteuse encore active : mais ici le poids des années a ciselé un style taillé pour la tension belcantiste avec des moyens réellement intacts, sauf des aigus tirés : une exception en notre temps où les jeunes vedette trop sollicitées doivent se reposer tant elles sont déjà sollicitées... Elle partage avec sa consœur plus colorature mais tout aussi belcantiste, Edita Gruberova, une très longue carrière et en 2015, relève de nombreux défis dont Norma et dans cette production madrilène d'octobre 2015, le

rôle écrasant d'Elisabetta, souveraine d'Angleterre, plus humaine que politique, amoureuse passionnée (de son beau Devereux) dont Donizetti fait une tigresse habile et manipulatrice, capable d'intervalles redoutables et spectaculaires, indices d'un tempérament de braise. Sur les traces de la créatrice du rôle -Giuseppina Ronzi de Begnis, Mariella Devia réunit la puissance et la souplesse vocalistique, sans jamais perdre le souffle et la ligne, ni le sens du texte, avec un souci de l'intention et de la couleur qui font modèle.

Sexagénaire en 2015, Mariella Devia affirme un puissant tempérament dans le rôle d'Elisabeth / Elisabetta ...

Saisissante Devia dans Devereux

Opéra de la pudeur et des émotions secrètes, Roberto Devereux s'ouvre sur le chœur des suivantes et la douleur à peine voilée de Sara, Duchesse de Nottingham qui aime le même homme que la Reine... laquelle va bientôt paraître... Elisabeth paraît ainsi comme dans un huit clos théâtral qui exprime les délices vécus par la femme amoureuse : langueur et vocalises à l'envi : confession émise sans limites à la duchesse de Nottingham qui aime aussi le même homme Devereux suspecté



par la reine éprise, de trahison avec les Irlandais. Malgré des signes d'usure (aigus), Mariella Devia saisit par son intelligence dramatique. Certes la voix est fatiguée dans ses aigus négociés et un vibrato parfois envahissant et incontrôlé mais la justesse du style, la douceur vivace du bel canto, la ligne intacte disent les beaux restes de la soprano quasi septuagénaire (68 ans) : ayant l'âge et la maturité du personnage, Mariella Devia sans posséder totalement l'intensité technique du rôle, en possède idéalement le caractère et l'esprit; femme de pouvoir au sommet et pourtant encore dans ses désirs, jeune amoureuse, destinée inéluctablement à une destruction lente, jalonnée d'impuissantes et rugissantes lamentations, seules ou partagées (avec la Duchesse de Nottingham).

L'intensité du jeu d'une émission toujours claire et surtout très juste campe immédiatement l'autorité de la souveraine. Une reine usée par le pouvoir, tiraillée et rendue sensible donc étonnamment touchante entre devoir et sentiment, inclination de l'âme et dignité royale : très juste donc bouleversant « L'amor suo mi fe' beata » (acte I), jusqu'au tableau final, d'un souffle tragique retenu et pudique (confrontation avec sa rivale la duchesse de Nottingham, puis réconciliation entre ses deux femmes qu'unissent un même sentiment d'impuissance et de deuil.)... L'exercice du pouvoir l'isole définitivement, la destinant peu à peu au renoncement dans la frustration d'un bonheur incompatible avec sa charge. La Devia restitue au caractère imaginé par Donizetti sa vérité dramatique et sa sincérité émotionnelle : c'est une femme ardente, palpitante avant d'être un personnage politique froid et impassible.

D'emblée peu séduisant en timbre, le Comte d'Essex manque singulièrement de souplesse dans une voix qui ne paraît jamais belcantiste, dure, tendue, forte. .. quel manque de phrasés. Gregory Kunde n'est pas dans un beau jour d'autant que La Devia, en cours de soirée sculpte ses récits avec une grâce

dramatique millimétrée, confirmant la diseuse : une maîtrise qui ne profite en rien à son partenaire qui force sa voix comme un stentor braillard, là où il faut suggérer, murmurer, doser l'émission. La captation inflige un ténor trop lourd qui tire tout le drame vers une performance hurlante : quel non sens ! Une semaine de formation bel cantiste s'impose – comme celle que propose le Concours Bellini ? Les directeurs de théâtre devraient mieux distribuer leurs productions.

D'autant que même fatiguée, La Devia possède le don de phraser et sa dernière confrontation avec sa rivale Nottingham au III est un formidable moment de tension théâtrale qui profite essentiellement au texte entre les deux rivales amoureuses, d'abord affrontées puis portées par un élan de pardon partagé. Défaite, détruite, Élisabeth dépassée par l'acte de mort qu'elle a signé, contre celui qu'elle aime, abdique et s'effondre en fin d'action : vision romantique et passionnelle de Donizetti vis à vis de la reine mais énoncé avec quel tact ; ce style entre finesse et subtilité – essence du bel canto préverdien que si peu de chanteurs pourtant vedette maîtrisent véritablement, s'incarnent ici grâce à La Devia.

Plus convaincante, la rivale mais finalement âme double qui souffre elle aussi sur le même registre, Sara, la Duchesse de Nottingham, de Sara Silvia Tro Santafé, offre une maîtrise plus nuancée de son chant, plus juste que son partenaire virile. Le chant est un peu tendu mais il atteint une expression juste avec indice délectable, des piani, magnifiquement canalisés, pleins et investis, servant le texte (et non la performance outrée).

La direction vive et affûtée de Bruno Campanella est le second atout de cette production. Entre précipitation tragique, exaltation enivrée, et profonde langueur extatique (flûte), – la vraie couleur du tempérament de Donizetti, et l'essence poétique de sa Lucia di Lammermoor précédente (1835), le chef affirme dès l'ouverture, une tonicité dramatique qui sait se renouveler à chaque séquence. Propre à la fin des années 1830, Roberto Devereux (1837) est de loin le meilleur de ses

trois opéras sur Élisabeth Ière dont il s'agit du portrait le plus fin, le plus ambivalent entre devoir et sentiment intime.

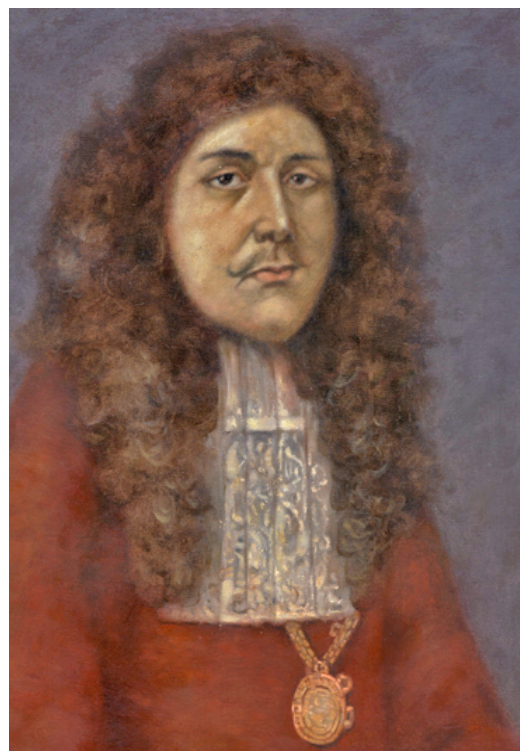
Scéniquement, la réalisation d'Alessandro Taveli exploite les jeux d'ombres où des mains tendues, une tarentule avide (Élisabeth? – parallèle un peu trop appuyé sur le terme) paraissent ou s'effacent ; le monde visuel du metteur en scène reste un beau décor visuel mais rien de plus.

La production madrilène vaut pour l'Élisabeth de Devia, phénomène vocal pour son âge et aussi pour la duchesse de Nottingham de Silvia Tro Santa Fe non idéale mais comme sa partenaire, stylistiquement juste : leur confrontation au III où le théâtre à l'opéra reprend ses droits, fait tout le sel de cette captation madrilène; d'autant que dans la fosse éblouit aussi la vision vivante suggestive engagée d'un excellent belcantiste, Bruno Campanella : le souci du drame intime propre à Donizetti y trouve une réalisation sensible et finalement cohérente.

DVD, compte rendu, critique. DONIZETTI : Roberto Devereux (Devia, Bruno Campanella, Madrid, 2015 – 1 dvd Bel Airclassiques)

Vaklav Luks dirige la Missa salisburgensis de Biber

France Musique. Mardi 1er novembre 2016, 20h. Václav Luks dirige la Missa Salisburgensis de Biber à la Chapelle Royale de Versailles en septembre 2016. Après le succès de cette production présentée au festival de Salzbourg en juillet 2016, Václav Luks revient avec le Collegium 1704 à Versailles en réunissant Biber et Monteverdi, deux auteurs baroques que la démesure et la polychoralité n'effraient pas ! Il est vrai que **la Messe de Biber** a été spécifiquement conçue pour l'espace du Dom à Salzbourg,



cathédrale permettant sur le modèle de San Marco à Venise, le déploiement concertant de plusieurs groupes d'instrumentistes et de chanteurs depuis les tribunes placées à chaque pilier de la coupole centrale. Mozart y fut baptisé et jouait même à l'orgue du pilier. Ainsi la « Missa Salisburgensis » à 54 voix de 1682 (déjà ressuscitée par Jordi Savall ; puis abordée aussi par McCreesh...) impose la maestria chorale et musicale du premier compositeur baroque à Salzbourg avant Mozart, Biber. Au fait de son immense renommée, le musicien sera nommé en 1684 Kapellmeister de la Cour de Salzbourg (à la mort de Hofer), et même anobli par l'Empereur mélomane Leopold Ier en 1690. La force de l'écriture réside dans son souffle colossale, expression d'une ferveur lumineuse et démonstrative, mais qui ne sacrifie rien à l'intériorité voire à la pudeur de certains passages. L'écriture s'y fait virtuosité à la gloire de Dieu (et le grand chœur de trompettes, cornets et sacqueboutes revissant les splendeurs Renaissance d'un Gabrielli à Venise, disent la gloire de l'Archevêché de Salzbourg qui fêtait alors en 1682, son jubilé, soit les 1100 ans de la création de la ville par Saint-Rupert) : contrepoint et fugue maîtrisés ; en un geste architectural qui comme la cathédrale de Salzbourg, allie

majesté et ciselure ; élan et détail ; apothéose et piété individuelle (sublimes vertiges chromatiques du Gloria sur les textes du Misere nobis). Tout le défi qui se dresse aux interprètes est d'allier solennité, ambition des effectifs et profondeur de l'intention, ferveur et concentration de l'incarnation.

Fin XVII^e, Salzbourg se dresse telle une Rome de l'Est, indomptable place forte de la Chrétienté triomphante.



**France Musique. Mardi 1er novembre 2016, 20h. BIBER :
Missa Salisburgensis, 1682. Václav Luks dirige la
Missa Salisburgensis de Biber à la Chapelle Royale de
Versailles en septembre 2016. Concert enregistré le 25
septembre 2016 à La Chapelle Royale de Versailles.**

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Selva Morale e Spirituale pour Saint-Marc de Venise

Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704)

Missa Salisburgensis à 54 voix, 1682, pour la Cathédrale
Saint-Rupert de Salzbourg (Dom).

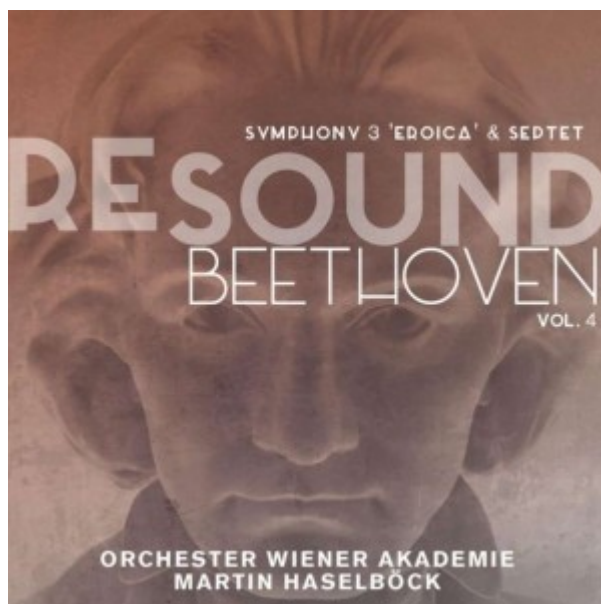
Collegium Vocale 1704

Collegium 1704 □ Václav Luks, Direction

**CD, critique. RESOUND
BEETHOVEN, vol. 4. Beethoven
: EROICA, Symphonie n°3**

(1804), Septuor (1800). Orchester Wiener Akademie. Martin Haselböck, direction (1 cd Alpha, 2016).

CD, critique. RESOUND BEETHOVEN, vol. 4. Beethoven : EROICA, Symphonie n°3 (1804), Septuor (1800). Orchester Wiener Akademie. Martin Haselböck, direction (1 cd Alpha, 2016). VIENNE, le 9 juin 1804... Inspiré par un souci d'authenticité sans prétendre l'atteindre totalement, le projet défendu par l'ensemble viennois sur instruments d'époque, Orchester



Wiener Akademie poursuit son intégrale Beethoven, réalisant l'enregistrement des opus de Beethoven... dans salles et lieux qui ont accueilli chaque création. **Ainsi pour l'Eroica, créée en 1804**, il fallait bien cette prise in situ au palais Lobkowitz, résidence du prince Lobkowitz, commanditaire et protecteur de l'œuvre ici enregistrée en mai 2016 : le concert enregistré sur le vif se déroule dans « le hall Eroica » du palais concerné... Quelques mois plus tard, en voici la publication. Evidemment l'enregistrement respecte une certaine volatilité spatiale liée à la configuration du site historique (qui n'est pas une salle construite pour le concert). Sans savoir ce que Beethoven pensa des conditions de création, l'écoute est d'abord déconcertée par une prise globale et lointaine, qui noie certaines parties, diluant et mêlant tout le spectre des timbres intermédiaires ; puis l'oreille s'habitue à cette globalité où percent par endroits et

intermittence certains timbre très caractérisé, – instruments d'époque oblige (flûte, cuivre, hautbois...).

Entre exaltation et amertume voire désillusion, **l'Eroica** serait donc dédiée d'abord au héros mythique Bonaparte (exaltation), icône emblématique des idéaux de la Révolution, puis spectre renié après sa nomination comme empereur, c'est à dire tyran comme les autres (désillusion). La fureur qui se déverse tel un torrent guerrier répond bien à cette dédicace pour le général d'abord admiré : félin, sanguin, éruptif et conquérant, Beethoven en apôtre d'un nouveau langage fait ruptures et déflagrations, affirme une époustouflante volonté par le seul chant des instruments, surtout par la clarté de son développement, et la virilité équilibrée, puissante mais aussi caressante et suave de son architecture.

On connaît lecture plus acérée, affûtée, autrement mieux plus saisie comme portée par l'urgence (Immerseel, le dernier Harnoncourt). En manque de fièvre, et finalement d'une atténuation toute viennoise, parfois anecdotique, le chef Martin Haselböck se laisse souvent porter lui-même par l'éloquence naturelle des superbes instruments d'époque qui donnent chair, relief, muscles et nerfs à la partition frénétique (cet abandon reste surtout perceptible dans le premier mouvement, Allegro con brio).

La Marcia funèbre qui suit semble elle aussi, chercher son but, énoncée sur un même plan de nuances comme d'accents (et cela malgré la noblesse rugissante des cors, entre autres...). Plus agitée que réellement fiévreuse, la pulsion du Scherzo n'atteint pas l'électricité requise; en guise de résolution, en un maelström, résolument hédoniste (onctuosité des bois et vents : hautbois, clarinette, flûte...), que souligne la prise dans l'ensemble peu détaillée, le Finale séduit davantage par son abandon ... quoique la tension de départ finisse par se disperser, et le tourbillon déclenché, par tourner à vide. Le propos n'est pas inintéressant pour autant car la seule beauté des timbres instrumentaux offre une vision plus sensuelle et

foisonnante que bien d'autres approches sur instruments modernes, lesquelles ne pourraient prétendre atteindre une telle richesse de couleurs. Cependant, à l'inverse, le présent enregistrement montre au-delà de l'occurrence dans un lieu originel, contemporain du Beethoven créateur, les limites d'une lecture sur instruments d'époque : il ne suffit pas de diriger un ensemble de musiciens rompus à la pratique sur instruments anciens pour réussir sa lecture : l'esprit, la fièvre, la vision manquent indiscutablement ici pour réaliser une approche véritablement captivante.

Plus ancien, le Septuor (dont Schubert s'inspira pour son octuor de 1824) fait valoir les mêmes limites et attraits que nous avons identifiés précédemment : grande séduction organologie, timbres opulents, et de la part des 7 instrumentistes, un geste collectif ample, qui sait flatter, séduire et parfois s'alanguir, en miroir d'une élégance proprement viennoise, car de fait, la prise in situ, exprime parfaitement la séduction d'une soirée musicale dans un salon de l'aristocratie viennoise, celle qui comprit aussitôt le génie de Beethoven. Réussite pour le coup spatiale et sonore, même si d'après les témoignages l'unique Septuor de Beethoven eut lieu le 2 avril 1800, au Burgtheater de Vienne. Les 6 solistes savent en exprimer l'éloquente activité, flux concertant permanent à travers ses 6 séquences : la vivacité en étant le caractère premier, s'agissant d'une partition que Beethoven renia ensuite quelque peu, agacé même de sa popularité grandissante...

CD, critique. RESOUND BEETHOVEN volume 4 : Beethoven, EROICA, Symphonie n°3 (1804), Septuor (1800). Orchester Wiener Akademie. Martin Haselböck, direction. 2 cd Alpha 474 – durée : 1h30mn.

CD, événement. Compte rendu critique. Georg Philipp Telemann (1681-1767) : Le théâtre musical de Telemann. Les Masques. Olivier Fortin, direction (1 cd Alpha)



CD, événement. Compte rendu critique. Georg Philipp Telemann (1681-1767) : Le théâtre musical de Telemann. Les Masques. Olivier Fortin, direction (1 cd Alpha). En préambule à l'année Telemann (LIRE notre dossier spécial Telemann : 2017, 250 ans de la mort de Telemann), voici un excellent disque qui révèle le raffinement dramatique du compositeur baroque, et simultanément le geste toute sensualité, souplesse, élégance de superbe instrumentistes sur boyaux d'époque, l'Ensemble Masques, réunis autour du claveciniste Olivier Fortin. Rien ne laisse supposer cette peinture flamboyante des passions de l'âme qui s'offre à nous ici, dans une intensité réfléchie, juste, filigranée, d'une fulgurante d'intonation... réellement éblouissante : le son des Masques est remarquable de grâce naturelle, d'expressivité nuancé, de pudeur onirique. Le verre de mousseux, les scones tranchés qui paraissent sur la couverture de ce disque exceptionnel (Nature morte du XVII^e... français ou hollandais? voire flamand car ce verre pourrait bien-être de bière?), traduisent par leur austérité savante, et a contrario de la sévérité générale de la peinture, les splendeurs orfèvrées d'un collectif qui maîtrise admirablement l'art de la conversation instrumentale, où les seules cordes sollicitées produisent des effets saisissants.

Le « théâtre musical » de Georg Philipp Telemann (1681-1767) dont il est question ici n'aurait pu qu'être qu'un pâle miroir d'une inventivité unique à son époque, à l'égal d'un JS Bach ou d'un Handel. Uniquement pour instruments à cordes, on regrettait avant l'écoute, une palette réduite en accents et en nuances, sans le concours et la couleur des bois et des vents. Rien de tel ici tant l'articulation et l'éloquence des cordes savent se renouveler pour chaque séquence : les 6 instrumentistes renouent avec la volubilité des consorts historiques qui font parler leurs instruments. Dans l'Ouverture TWV 55:A1, l'onctuosité du collectif se révèle irrésistible. La Gaillarde redouble de rusticité languissante ; la Sarabande, elle, s'alanguit totalement, en caresses extatiques, et abandon nostalgique. Ce degré de nuances subtiles révèle la richesse agogique de premier plan de la part des esprits musiciens ici réunis. Le voici ce génial Telemann, véritable phare et prophète, esprit encyclopédique et penseur universel doué de synthèse érudite comme de fantaisie expressive illimitée. Le génie de Hambourg est un poète musicien qui démontre ici une capacité de séduction inépuisable qui s'appuie aussi sur l'éloquence virtuose et intérieure des instrumentistes. Tous sans exception abordent chaque tableau avec une intensité nuancée réjouissante, alliant opulence du son, finesse de traits, souffle enchanteur, exceptionnel sens de l'écoute...

Les Masques et Olivier Fortin éblouissent en révélant le génie dramatique de Telemann

OPERA MUSICAL à 6 voix concertantes...

L'ouverture « Les Nations » TWV 55:B5 porte un titre qui laisse deviner l'ambition dramatique requise : l'ouverture a la noblesse française, – comme le menuet qui suit ; les turcs provoquent, pleins d'allant conquérant et de frénésie



(guerrière?) ; ils ont du panache à revendre ; les Suisses cultivent une élégance retenue, non moins nerveuse ; les Moscovites s'expriment par traits gutturaux, et graves sur une basse obstinée qui rappelle Frère Jacques... – soit un bourdon de 3 notes répétées à l'envi ; les Portugais ont la morgue des grands conquérants ; et si les Boiteux s'essoufflent, les Coureurs qui leur succèdent, redoublent de vélocité trépignante. Allant plus loin que son confrère Couperin, au delà du Danube, vers ce grand Est quasi exotique, Telemann montre combien sa langue musicale est polyglotte.

La palette des affects ciselés par Les Masques demeure de bout en bout, d'une précision expressive superlative. Ce grand bain de typologie européenne (où manquent les principaux caractères des nations policées : italiens, Français – pourtant présents dans l'ouverture comme on l'a précisé, et aussi dans le menuet-, Espagnols....) offre des défis de caractérisation que les interprètes affrontent sans faiblesse ni mièvrerie. L'élégance mesurée, handélienne du Concerto Polonais (/Poloniosy) qui suit, dévoile davantage la maîtrise des musiciens.

✘ Le plat de résistance de ce programme au titre dramatique reste l'ouverture et la **Suite extraites de l'opéra Don**

Quichotte / » Burlesque de Don Quixote » (TWV 55:G10) : l'Ouverture fait entendre une qualité rarement aussi bien défendue en musique, la volubilité ; l'écriture de Telemann y atteint une souplesse aérienne qui s'écoule comme une onde rafraîchissante ou une nuée emperlée, – chacun selon sa sensibilité, mais le sens des phrasés, le rubato, le style et la respiration qu'y versent Les Masques, s'avèrent particulièrement convaincants. Dans ce cycle qui concentre les meilleurs épisodes du héros sublime et délirant, d'une vanité dérisoire et poétique, le jeu collectif admirablement équilibré, redouble d'inspiration, alliant pittoresque et profondeur ; la virtuosité s'associe ici à l'intériorité d'où émerge une profonde et vivace sincérité. Le réveil enivré de Quichotte, l'attaque des moulins, énoncée en une finesse trépidante ; les soupirs langoureux pour Dulcinée ; le grotesque de Sanche ; le « Galope de Rosinante », auquel répond ensuite le hi-han de l'âne de Sanche... ; enfin le « couché » du chevalier magnifique... sont autant d'épisodes qui touchent autant par leur liberté poétique, leur vérité immédiate, et aussi, ce que nous apprécions avant tout, cette finesse allusive, pudique et repliée dans l'intimité la plus intense. Musique de chambre, musique de l'âme sans épanchements mais tout en nuances... Les Masques démontrent une maestria irrésistible. Telemann n'a rien de convenu ni de démonstratif et creux. Il exprime l'essence. Les Masques l'ont bien compris qui en transmettent la sève la mieux inspirée. Leur instrument respectif chante et parle la langue du sentiment le plus juste. Il faut désormais compter avec ses maîtres musiciens : les Masques, retenez bien ce nom, promesse d'accomplissements inouïs. Sublime. **CLIC de CLASSIQUENEWS de novembre 2016.**



CD, événement. Compter end critique. Georg Philipp Telemann (1681-1767) : Ouvertures, Concerto polonais, Suite Don quichotte. Les Masques. Olivier Fortin, direction (1 cd Alpha 256). CLIC de CLASSIQUENEWS de novembre 2016. Enregistré à

Suin (France) en juin 2016. L'agenda de l'ensemble Les Masques précise que les 6 musiciens jouent le programme de leur disque Le théâtre musical de Telemann en Pologne, début novembre 2016. [CONSULTER le site des Masques / Olivier Fortin \(pages concerts\)](#)

Et si l'un des membres des Masques pouvait nous préciser l'auteur et l'époque de la peinture qui sert de couverture pour ce disque exceptionnel, la Rédaction de classiquenews reste impatiente de connaître la réponse... à cette adresse : pap@classiquenews.com

**CD, compte rendu critique.
HEROLD: Le Pré aux clercs
(McCreesh, 2015 – 2 cd
Ediciones Singulares /
Palazzetto Bru Zane)**

CD, compte rendu critique. HEROLD:
Le Pré aux clercs (McCreesh, 2015 –
2 cd Ediciones Singulares /
Palazzetto Bru Zane). Malgré les
faiblesses criantes de
l'interprétation (lire ci après, en
particulier du côté des femmes),
l'enregistrement édité début
novembre 2016, dévoile le génie



d'un Romantique français de premier ordre : rossinien, et déjà
précurseur d'Offenbach et de Massenet, Hérold éblouit par sa
grâce dramatique, son intelligence et son style, sa finesse et
son éloquence. C'est une recreation majeure d'où notre **CLIC**
découverte.

Dans le texte, il est légitime d'enregistrer aujourd'hui, l'un
des ouvrages du genre opéra-comique parmi le plus célèbres, et
surtout les plus joués jusqu'en 1949 (!) : 1608
représentations en 117 ans, c'est à dire 1 représentation par
mois en moyenne : un palmarès qui place Le Pré aux clercs au
même rang populaire que Carmen, Mignon, La Dame Blanche. C'est
dire. D'autant qu'historiquement au moment de sa création
salle Favart le 15 décembre 1832, la partition obtenant un
immense succès, confirmait le génie si prometteur du jeune
Hérold, hélas crachant le sang, éteint trop tôt ; Le Pré aux
clercs redorait même le blason d'une boutique décrié, atteinte
dans ses fondations par un manque de succès notables. On est
pas loin d'affirmer documents à l'appui que ce Pré aux clercs
a sauvé l'institution.



Ici l'élégance et le raffinement apportés au genre comique dépasse toute attente : quadragénaire pourtant condamné, Hérold fut l'homme de la situation et admiré par Berlioz, qui soit dit en passant n'écrivit pas la charge dépréciative contre Le Pré à sa création dans le Journal des Débats : c'est un certain Janin, qui se démasqua 37 ans plus tard... en 1869. Berlioz est

stylistiquement proche de Hérold : tous deux vénèrent particulièrement le même maître, Méhul (qui fut le professeur de composition d'Hérold au Conservatoire).

HEROLD, L'HOMME DE LA SITUATION. L'époque est une période de crise. Et aux côtés de l'incontournable Rossini, Hérold affirme nettement ce coloris français qui scintillera désormais à l'Opéra-Comique. Le ton est résolument léger : s'inspirant d'un texte historique de Mérimée (Chronique du règne de Charles IX, 1829). L'époque est depuis la préface de Cromwell de Victor Hugo (1827 : appel à revisiter les siècles passés en un regard historiciste nouveau), esthétiquement gothique ou Renaissance (on ne distingue guère précisément les deux tendances alors), contemporaine des Huguenots de Meyerbeer (Opéra de Paris, février 1836). Le Pré aux clercs qui désigne un quartier du Paris, Renaissance, près des remparts de Philippe Auguste, à deux pas du Louvre, ressuscite la Cour des Valois, au Louvre justement.

Ceci étant posé, voici donc un ouvrage majeur dans l'histoire du genre opéra comique et qui atteste d'un soubresaut salvateur à l'époque du Romantisme français, c'est à dire en ces années 1830, foyer crucial pour l'émergence des esthétiques européennes : d'autant que si Paris est une place essentielle pour la création lyrique (Guillaume Tell de Rossini est créé à l'Opéra de Paris en août 1829), le

romantisme italien est florissant, – accomplissant plusieurs ouvrages miraculeux dans le style bel cantiste, avec dans le sillon du même Rossini et de Bellini, Donizetti qui va bientôt créer sa somptueuse et sidérante Lucia di Lammermoor en 1835. Achevé après Zampa, premier jalon révélateur, Le Pré aux clercs fixe les règles originales d'un sommet musical et dramatique, volet désormais essentiel du genre « Troubadour » (néogothique).

En 1832, HEROLD signe le renouveau salvateur de l'Opéra comique français. Le Pré aux clercs est son testament artistique...

Entre Rossini et Offenbach, Hérolde, un génie lyrique ressuscité

Harold inscrit son action 10 années après la saint-Barthélémy, en 1582, alors que Henri III règne sur un état divisé par les questions religieuses (huguenots protestants contre catholiques papistes, soit comme il est dit dans le livret « Genève contre Rome »). Au Louvre, la reine Margot, épouse du Roi de Navarre (l'hériter en titre), incarne un semblant de raffinement et de stabilité politique alors que s'imposent à tous en vérité la violence et l'affrontement des orgueils virils, en particulier par le rite du duel (incarné par la fine lame, le catholique Comminge). Les intrigues amoureuses contrepontent une action où s'affirment le chant et la loi

des épées : tout converge vers l'acte III, où le catholique Comminge (partisan du Roi Henri III) affronte en duel le protestant Mergy (ambassadeur du Roi de Navarre), les deux étant rivaux, faisant une cour assidue auprès d'Isabelle, qui n'aime en vérité que Mergy, – mais qui doit sur ordre royal, épouser plutôt Comminge. Au III, au Pré aux clercs, a lieu le duel attendu : après une série de quiproquos, dont le corps de la victime passant sur une barque, faisant défaillir la pauvre Isabelle, c'est le protestant Mergy qui triomphe : il pourra rejoindre avec son aimée (en fait sa femme car il a épousé Isabelle grâce à la protection de Marguerite de Valois), la Navarre, refuge assuré pour lui et sa compagne.

Efficace, trépidante même, et d'une suave élégance, la partition d'Hérold séduit de part en part, en particulier dans l'évocation de la Cour du roi au Louvre (bal du II où c'est Marguerite, la Reine Margot qui tire les ficelles des intrigues, surtout amoureuses) ; puis au III, dans le fameux duel qui lieu face au Louvre et qui voit la victoire final du parti de Margot, celui de l'amour incarné par le couple Isabelle et Mergy. La facétie et la subtilité du compositeur s'affirment nettement dans les ensembles.

✘ **Que vaut cette lecture ?** On regrette nettement le choix d'un orchestre épais et parfois lourd, certes engagé et vif mais qui est très réduit sur le plan de la finesse des nuances et la palette des dynamiques ; l'absence des instruments d'époque, qui sont pourtant florissants en France, au nombre des orchestres et ensembles capables de relever actuellement un tel défi (l'orchestre d'Hérold vaut largement celui de Bizet, Berlioz et celui de son maître Méhul, sans omettre évidemment la source directe rossinienne et sa verve à la clarinette entre autres...) : il reste surprenant voire déconcertant que les initiateurs de cet enregistrement destiné à durer, n'aient pas choisi le bénéfice des instruments historiques s'agissant d'une partition aussi raffinée. De même le chœur souvent en décalage, pas réellement au format linguistique requis, patine... en une intelligibilité aléatoire.

Domage.

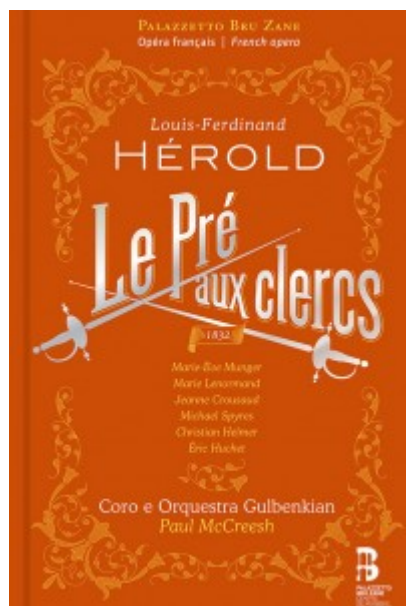
□ **DESEQUILIBRE DU PLATEAU.** Il nous reste le style et l'intention des solistes. Le moins que l'on puisse reconnaître c'est le déséquilibre néfaste de la distribution... Pas vraiment crédible le timbre vieux, pincé, style vieille France de **Michael Spyres**, certes articulé dans le rôle de Mergy (vrai héros de l'action, et dans les dialogues égratignant le français, de son accent délicieusement british – avouons néanmoins que ses passages en voix de tête, digne d'un Michel Sénéchal, réussissent les défis de son grand air – d'exposition, amoureux et transi pour sa belle Isabelle : « Ce soir j'arrive donc dans cette immense ville immense... » au I). La Nicette pourtant maniérée et lisse de la soprano colorature, **Jeanne Crouaud** se bonifie heureusement, réussissant son air de la Ronde qui ouvre le III. Son compagnon Girot gagne un beau relief parlé et chanté grâce à la vaillance mi rustre mi virile du baryton **Christian Helmer** (bel abattage dans les dialogues, le seul chanteur à notre avis qui reste le plus naturel dans les récits ; saluons aussi le caractère de son beau duo avec Nicette au I : « Les rendez-vous de noble compagnie... »).

Vraiment dans son rôle, juvénile et tendre, nerveux, un rien arrogant, l'excellent « colonel » Comminge du ténor **Emiliano González Toro** se distingue lui aussi nettement. De son côté, **Eric Huchet** tient, comme Christian Helmer (Girot), très honnêtement le rôle très investi du « marquis » Cantarelli (partisan et soutien de Mergy) : vivant, pertinent dans les textes parlés, assuré dans les airs chantés.

Problématique, la gouaille surjouée de la Marguerite de Marie Lenormand ; certes le personnage n'est pas aussi écrit que celui d'Isabelle : mais ce qu'en fait la chanteuse relève d'une hideuse caricature, sans aucune nuances ; elle compose souvent

dans ses emportements, une tenancière de la foire, plutôt que la noble manipulatrice conçue à l'origine par Mérimée... Dans ses airs, Marie Lenormand, décidément hors sujet, nous afflige un vibrato envahissant et incontrôlé, comme un voile du timbre qui finissent par être agaçants. Quel ratage pour un personnage central de l'action.

Mais qui donc a piloté l'articulation et le style des récits parlés ?... lesquels dans leur réalisation au disque s'apparentent souvent, en présence des chanteuses principalement et du Mercy de Spyres, à une pièce de théâtre radiophonique dans un style qui manque singulièrement de finesse comme de sobriété... les séances de travail comme d'enregistrement n'ont pas été longues et très préparées. Heureusement les chanteurs, Girot, Santarelli et Comminge sauvent les dialogues parlés par leur sens dramatique et la juste mesure qu'ils emploient dans leur participation.



Le premier soprano du drame est lui aussi très criticable. Plus sobre, mais aux aigus parfois tirés (air avec cor, à la fois noble et grave au I : « Souvenirs du jeune âge »), **l'Isabelle de Marie-Eve Munger** réussit à exprimer la langueur de son personnage, car dans la partition, il n'est pas question uniquement que de superficialité aimable. Et l'élégance profonde de cet air nous le montre directement. D'ailleurs, le caractère d'Isabelle est le plus finement brossé par

Hérold, ainsi qu'en témoigne le prélude d'introduction de l'acte II (vrai Concerto pour violon), miroir instrumental du raffinement amoureux lové dans l'âme de la jeune femme... vraie héroïne digne du grand opéra, par son épanchement nostalgique (air qui suit immédiatement : « Jours de mon enfance... », avec violon et cors : hélas la chanteuse, dépassée par l'ampleur et la variété de la séquence (quatre parties : *Maestoso*, *Allegro*,

Moderato, Plus animé), laisse passer des notes fausses qui gâchent l'acuité musicale de cet air captivant, de loin le plus développé de tous les airs de solistes, et qui dans son ambition formelle, se reproche du bel canto pré verdien, bellinien et donizettien).



UN JOYAU IRRESISTIBLE DANS UNE REALISATION PERFECTIBLE. Malgré les défauts multiples de la réalisation, – reconnaissons la vivacité atteinte par la direction du chef (plus convaincant depuis l'ouverture et tout au long du premier cd), mais

la confusion règne bien souvent-; la partition d'Hérold s'impose par son élégance, sa grande inventivité mélodique, une frénésie jamais appuyée, vivace, fine, subtile, et un raffinement qui affirme le tempérament d'un génie dramatique... qui exigeait cependant une toute autre réalisation (on regrette l'absence d'un plateau réellement cohérent dans le fameux trio du III qui réunit Mergy, Isabelle, Marguerite : « C'en est fait le ciel même... »). Magnifiquement calibrée, l'ouverture impose la fantaisie du symphoniste, qui connaît tous ses classiques et sait nourrir la tension avec un sens irrésistible de la péripétie et des variations : astucieux, affûté, mordant – rossinien, Hérold à bien des égards, dépasse son modèle et préfigure la truculence d'un Offenbach, comme l'allant racé, dramatiquement prenant du Massenet de Manon. C'est dire le format de son génie (très subtil trio n°7 du II : le brio et la grâce des ensembles de Rossini y sont idéalement assimilés par un Hérold maître de son art).

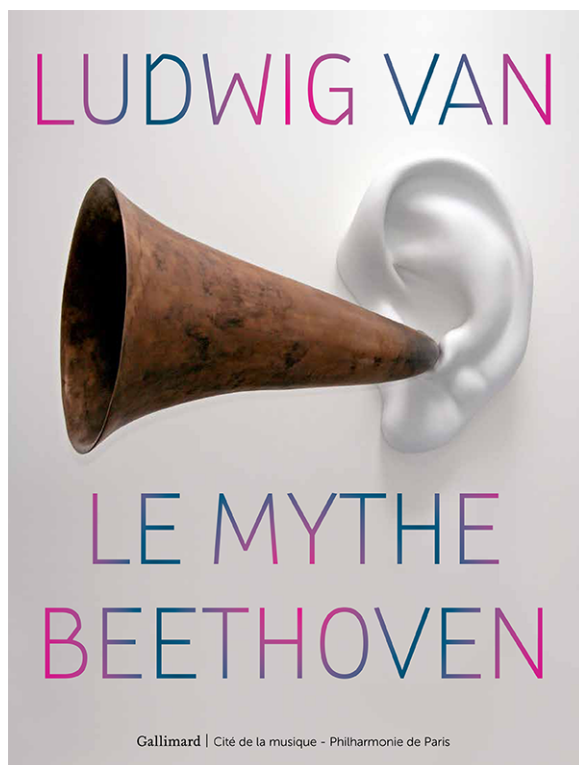
Sans instruments vraiment diseurs et idéalement calibrés, sans solistes d'une vraie subtilité (sauf les chanteurs identifiés ci-avant), sans direction réellement attentive aux facettes de ce joyau lyrique, il ne s'agit vraiment pas d'une version digne du chef d'oeuvre d'Hérold. Déception pour une partition qui méritait vraiment mieux. Hormis ses défaillances, la partition est une redécouverte majeure. D'où notre **CLIC**

découverte.

✖ **CD, compte rendu critique. HEROLD: Le Pré aux clercs (McCreesh, 2015 – 2 cd Ediciones Singulares Palazzetto Bru Zane), enregistrement réalisé en avril 2015, consécutivement aux représentations de l'ouvrage sur la scène de l'Opéra Comique à Paris, en avril 2015. Parution annoncée : début novembre 2016.**

Publications. Catalogue de l'exposition Ludwig van : le mythe Beethoven (Gallimard, Philharmonie de Paris)

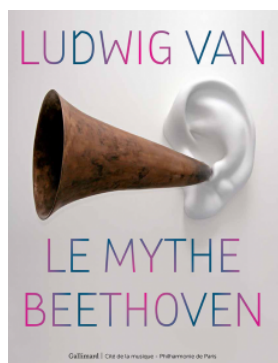
Publications. Livres, compte rendu critique. Catalogue de l'exposition Ludwig van : le mythe Beethoven (Gallimard, Philharmonie de Paris). En couverture, s'expose l'appareil auditif, prothèse, extension de la pensée créatrice qui fut donc, un bénéfice secondaire pour le compositeur romantique. Le grand sourd fut donc le plus grand compositeur de tous les temps, capable de sonder l'intimité de l'âme comme de concevoir le format cosmique et universel du collectif réunifié. Le visuel symbolise à lui seul le positivisme de l'exposition parisienne et consacre le génie polymorphe et actuel du « grand sourd » mort en 1827. Visionnaire, romantique, moderne absolu. **Les 8 sections, sujets ouverts à réflexion, structurent le sommaire du catalogue** comme ils rendent compte surtout de la complémentarité des sections du parcours de l'exposition présentée à la Philharmonie de Paris jusqu'en janvier 2017. On ne saurait avoir pensé le cas Beethoven en ce début du XXI^{ème} avec plus de hauteur de vue comme d'invention polémique. Tous les aspects du compositeurs sont abordés, depuis l'artiste historique de sa naissance en 1770 jusqu'à sa mort en 1827 ; le « prophète » et visionnaire (génie romantique à l'inspiration transfigurée, tel qu'il est entre autres magnifié / statufié par Max Klinger en 1902...) ; le musicien relique et fétiche ; la barde sublime par la tragédie de son destin solitaire et intérieure où pèse et fait sens de tout son poids, la surdité des dernières années, « aux bénéfices secondaires » aujourd'hui parfaitement estimés / évalués... ; le guide fraternel fédérateur de nations à ressouder (comme c'est le cas au Japon, lors du passage de la nouvelle année...) ; le créateur célébré dans la pierre (« monuments : le corps



immortel de Beethoven ») ; enfin, ouverture dans notre époque riche en détournements plasticiens, musicaux (« Roll over Beethoven » de Chuck Berry (1956) ou cinématographiques... avec dans Orange mécanique de Stanley Kubrick (1972), le jeune chef de gang, Alex qui voue une passion frénétique, violente à la musique de Beethoven, laquelle l'inspire en retour.

Monstre, créateur, héros, chantre de la liberté et icône fédératrice, Beethoven demeure un mythe bien vivant, particulièrement inspirateur aujourd'hui. La musique de Ludwig van ne représente pas : elle exprime jusqu'à la pulsion de volonté et le feu de la vie lui-même.

Le catalogue en résonance directe avec l'exposition qu'il récapitule, le démontre parfaitement. Incontournable complément à l'exposition parisienne, présentée à la Philharmonie jusqu'au janvier 2017.



Ludwig van ... Le mythe Beethoven. Catalogue de l'exposition présentée à la Philharmonie de Paris. Sous la direction de Colin Lemoine, historien de l'art et commissaire d'expositions, et Marie-Pauline Martin, maître de conférences en histoire de l'art à l'université d'Aix-Marseille. Coédition Gallimard / Cité de la musique-Philharmonie de Paris : 184 pages –

Format : 210 x 280 mm – 35€, ISBN : 9782070197354.

Présentation de la Publication par l'éditeur. La structure du catalogue reprend l'ordre des sections de l'exposition. Chaque partie englobe une série de textes, lesquels incluent, en illustration, les différentes œuvres présentées dans l'exposition.

Deux types de textes sont intégrés au catalogue : 8 essais largement illustrés et abordant une thématique large, liée à l'une des parties de l'exposition, 17 notices abordant un groupe d'œuvres significatives (les sculptures de Bourdelle, les expériences de Beuys, Klinger), qu'elles illustrent également.

SOMMAIRE

Préface

1 – Omniprésences d'une icône : consécration ou dilution ?

- Marie-Pauline Martin, « L'Omniprésence d'un absent »
- Marie Gaboriaud, « Écrire, construire et inventer la biographie de Beethoven »

2 – 1827 : Du trépas à l'immortalité

- Elisabeth Brisson, « 1827, mort de Beethoven : quand la réalité devient fiction »
- Benedetta Saglietti, « Réécritures perpétuelles du masque de Beethoven »

3 – Le musicien comme propète

- Nathalie Heinich, « Le Génie de Beethoven »
- Emmanuel Reibel, « L'Écoute romantique de Beethoven »
- Sarah Hassid, « Beethoven ou l'inspiration transfigurée »
- Julie Ramos, « Messianisme et transpositions : les Beethoven de Max Klinger »

4 – Un homme devenu fétiche

- Beate Angelika Kraus, « Un homme devenu reliques »
- Michael Ladenburger, « Rendre hommage à Beethoven, hier et aujourd'hui »

5 – Visages tragiques et mondes intérieurs

- Colin Lemoine, « Le Sourire de Beethoven. De la gravité et de l'intimité en modernité »
- Bernard Fournier, « Le Motif Muss es sein?, emblème de la pensée de Beethoven »
- Esteban Buch, « Bénéfices secondaires de la surdité »

6 – Destinées idéologiques

- Esteban Buch, « L'Ode à la joie, fétiche sonore du politique »
- Julie Ramos, « Beethoven sécessionniste dans la vienne de 1902 »
- Michel Wasserman, « La Neuvième Symphonie : un phénomène de société au Japon »
- Corinne Schneider, « D'une cause à l'autre : le devenir politique de Fidelio »

7 – Monuments : le corps immortel de Beethoven

- Silke Bettermann, « Les Monuments consacrés à Beethoven en Allemagne et en Autriche »
- Clémentine Delplancq, « Consécration de pierre : les monuments à Beethoven à travers le monde »

8 – Transpositions : Beethoven désincarné

- Guitemie Maldonado, « Mais qu'est-ce qui, au juste, rend Beethoven si attirant, si populaire ? »
- Antoine de Baecque, « "Mon scénariste, c'était Beethoven." De Rohmer en Godard. »
- Timothée Picard, « Quand l'Europe entre dans l'ère ambiguë de la modernité : le Beethoven des écrivains »
- Corinne Schneider, « Beethoven, aux sources de l'avant-garde musicale »
- Solveig Serre, « Roll over Beethoven »

CD, événement. Compte rendu critique : MOZART, Don Giovanni (3 CD Sony classical, Teodor Currentzis, 2015)

CD, opéra événement, compte rendu critique. LE MOZART CARNASSIER, ERUPTIF de CURRENTZIS.

Don Giovanni de Mozart par Teodor Currentzis achève la trilogie en provenance de l'Opéra Tchaïkovsky de Perm (Russie), dont le chef est directeur musical. Pari réussi pour cette nouvelle gravure qui saisit par son éloquence subtile des nuances, sa



fougue générale, la caractérisation très fine des personnages, le jeu en clair)obscur parfaitement maîtrisé du chef, en particulier dans la continuité du cd3 (lire ci après).

C'est la réalisation lyrique la plus attendue de cette fin 2016 : achevant leur trilogie Da Ponte / Mozart, **Teodor Currentzis** et les instrumentistes de son ensemble « **MusicAeterna** » redoublent ici de nuances expressives et d'engagement d'une exceptionnelle tenue. Sur un diapason incisif, angulaire à 430 hz, le chef grec livre dans cet enregistrement réalisé à l'Opéra Tchaïkovsky de Perm en décembre 2015, soit il y a déjà une année, l'accomplissement le mieux affiné de son cycle mozartien. Tempis fouettés, d'une trempe vorace, carnassière (à la mesure du désir permanent, instinctif, primaire, irrépressible de Don Giovanni, séducteur / félin / prédateur), – écoutez ici la réalisation du Fin ch'han al vino – d'une incontrôlable frénésie de jouissance-, la direction de Teodor Currentzis chez Mozart confirme mais avec plus de cohérence que ses deux précédents (Cosi puis Le Nozze), son art de la ciselure éruptive, émotionnelle, incandescente : forte caractérisation vocale de chaque personnages conçues comme des individualités jamais résolues, et qui semblent même en état d'apesanteur, à l'équilibre jamais certifié sur un tapis instrumental à l'affût de chaque humeur, y compris la plus fugace... ; vitalité parfois martiale et percussive du continuo (avec pianoforte d'une inventivité et d'une présence inédite à ce jour) et de l'orchestre (calibré sur le même diapason délirant poétique). C'est peut dire que le geste acide, affûté, acéré, félin du chef grec

rétablit dans une suractivité émotionnelle électrique les décharges érotiques et même sexuelles de la partition ciselée par Da Ponte et Mozart (avec une tenue d'archet qui ne triche jamais mais tranche dans le vif : vertiges et tension progressive du final de l'acte I avec le jeu des masques et en second plan, le viol tenté sur Zerlina couplé à l'hymne à la liberté). Dans cette vision primaire où la force de l'instinct et du désir pirment évidemment sur la raison, le chef sait éclairer comment la présence du Séducteur provocateur trouble tous ceux et toutes celles qui croisent son chemin, comme sa fascinante allure.

Teodor Currentzis achève en beauté sa trilogie Da Ponte / Mozart avec les effectifs de l'Opéra de Perm et son ensemble MusicAeterna...

**Don Giovanni éruptif, juste,
profond**



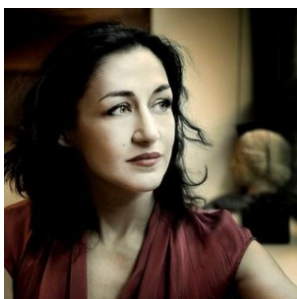
Tout cela transpire d'expressivité toujours racée, parfois grimaçante. Cette grande maîtrise des champs expressifs multiples, de la tension globale, du relief sculpté, tranchant, vif, de l'orchestre comme des portraits vocaux, atteste d'une vision mûrie, en rien artificielle ni outrageusement creuse : **Teodor Currentzis conclut sa trilogie**

mozartienne Da Ponte avec une classe carnassière plus que convaincante : irrésistible, d'autant que contrairement à ses gravures précédentes (Cosi et surtout Le Nozze di Figaro qui pâtit entre autres de la comtesse indigne et caricaturale de Simon Kermes), le plateau de solistes réuni pour ce Don Giovanni de l'hiver 2015, est en tout point irréprochable. Chacun ici tient sa partie entre maîtrise, mesure et expressivité consciente du grand démon désir. Currentzis signe de toute évidence une partition traitée comme un festival d'éclairs intérieurs, de secousses troublantes qui électrisent l'éros de la musique mozartienne. Sa palette de nuances et de dynamiques à l'orchestre fourmille d'idées, de résonnances, en une richesse d'intonation qui semble libre et parfois improvisée (le violoncelle préludant à Donna Anna dans son premier air avec Ottavio)...

Gourmand, généreux, – et finalement amoureux de Mozart tout simplement, le chef joue tous les airs avec une voracité aiguë, nerveuse, incisive, fusionnant ainsi la version de la création à Prague en 1788, et celle de Vienne en 1788 (boudée par un public bourgeois et plutôt conservateur). Dès l'ouverture, l'action s'inscrit dans une palpitation électrique parfois instable qui exprime cette pulsion du désir, cet érotisme explicitement articulé qui trouble les personnages que le séducteur fascine, et qui électrise

d'autant plus l'enjeu de chaque situation : de ce point de vue c'est le duo du désir progressif Giovanni / Zerlina qui en sort renouvelé, ragaillardisé au diapason d'un flûte champêtre qui insuffle une ardeur fraîche, inédite. Dans cette lecture des plus vivantes, le couple des barytons (quasiment interchangeables entre Don Juan et son valet Leporello) est très bien cerné : Currentzis souligne la gémellité des deux ardeurs (Don Giovanni auquel rien ne résiste mais que tout lasse déjà ; Leporello qui trépigne à changer de statut, ce dès son premier air : ne plus faire le valet et devenir gentilhomme...). Dimitri Tiliakos (Don Giovanni) et Vito Pirante (Leporello) jouent astucieusement de ce jeu des masques et des identités en miroir, avec pour chacun d'eux, une fluidité nuancée de chaque instant. Ardente, avançant comme une funambule éprouvée, à la fois portée par l'esprit de vengeance et tout autant le trouble que lui cause toujours Don Giovanni, l'excellente Karine Gauvin habite le personnage d'Elvira, avec une sincérité sensible passionnante ; du duo des « nobles », c'est la Donna Anna de Myrto Papatanasiu qui scintille par la pureté de son émission et la couleur suave de son timbre toujours percutant (le moment de la révélation, quand la jeune femme reconnaît en Don Giovanni le meurtrier de son père et peut-être son violeur est superbement maîtrisé en un récitatif accompagnato d'un superbe abattage puis son air d'une dignité blessée : « Or sai chi l'onore » saisit par son intensité hallucinée. C'est bien Anna avec Elvira qui ont démasqué dans horreur prégnante la séduction vénéneuse de leur maître : Don Giovanni (un moment dramatiquement fort). L'Ottavio du ténor Kenneth Tarver ne partage pas l'éloquence fine de ses partenaires : plus affecté, moins stable dans l'émission, souvent maniéré (las, Dalla sua pace met en lumière son fragilité dans la justesse, son manque de legato, un souffle court et des aigus incertains. Dommage car la sensibilité et la jeunesse font valoir la tendresse du personnage). Christina Gansch fait une Zerlina agile, moins farouche et naïve que l'on entend habituellement).

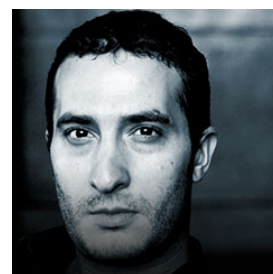
SUBLIMES ELVIRA ET ANNA... L'écoute attentive du cd3 montre à quel point ce qui n'aurait pu n'être qu'une lecture percutante par sa vivacité générale, sait aussi approfondir en vertiges introspectifs superlatifs l'évolution des individus dont Mozart offre un sublime portrait : ainsi la dernière partie est indiscutablement dominée par deux sphères émotionnelles qui s'exaltent par effet de contrastes : d'une ôté le cynisme à l'oeuvre du Séducteur indécent et son acolyte Leporello, de plus en plus fusionnés par leurs timbres réellement interchangeables (le timbre plus tendre de **Vito Priante** – **portrait ci dessous à droite**) en Leporello, proche d'un Figaro, nuance ce jeu des troubles); de l'autre, la vérité des femmes, victimes du grand hypnotiseur des cœurs : **d'abord, la très convaincantes Elivra de Karina Gauvin**, – efficace, économe, sobre, atteignant une exceptionnelle intensité sentimentale à laquelle la tenue exceptionnelle de l'orchestre, d'un souffle philosophique (*Mi tradi*) : Mozart sonde et révèle l'âme de son héroïne, la seule qui souffre, palpite, exprime le trouble existentielle de l'amour. Puis c'est comme une résonance empathique, l'air de Donna Anna – non moins subtile **Myrto Papatanasiu**, sublimant sur le même registre sa langueur extatique, handicapante (*Non mi dir, bell'idol mio*): elle aussi souffre mais de façon inconsciente (a contrario d'Elvira) de cette fascination qu'exerce Don Giovanni sur son coeur. Les deux sopranos brosent deux portraits de femmes, victimes de l'amour, qui frappent par leur vérité. Et là encore, le geste du chef sculpte cette langue sensible et prodigieusement juste avec une écoute intérieure qui éclaire le style d'un Mozart alors, néoclassique et définitivement romantique. Pour ses deux airs, magistralement énoncés (avec pianoforte à la



délicate complicité), la vision mérite le mérite accueil. Même l'Ottavio du ténor Kenneth Tarver (hier Ferrando dans le *Così fan tutti* précédent du même Currentzis) se bonifie dans ses récitatifs (et dans le dernier duo avec Anna d'une blessure infinie) : plus soutenus, mieux articulés.



La confrontation avec la statue du Commandeur, et avant la pulsion formidablement ivre des préparatifs pour le dîner décisif (où le Don Giovanni de **Dimitris Tiliakos – portrait à gauche**) brille par sa surenchère cynique très bien articulée) sont du meilleur effet ; et le dernier chœur des solistes, lieto final dont on sent bien la fragilité, comme la profondeur des dégâts réels dans l'âme de ses victimes après la mort du Séducteur, souligne encore l'irrésistible cohérence du plateau vocal. Certainement la meilleure distribution réunie par Currentzis qui a bien eu raison d'enregistrer la totalité de la partition une seconde fois, quitte à retarder la parution du coffret discographique final. Le résultat est là : mordant, vivant, exaltant à la mesure d'un Harnoncourt, en ses heures de défrichement visionnaire. D'une âpreté subtile, d'une verve expressive qui nous rappellent les réalisations des premiers baroqueux en leurs heures régénératrices. Superbe Don Giovanni qui conclut avec intelligence et pertinence la trilogie Currentzis, globalement captivante. Souhaitons que dans un avenir proche, Sony réédite les 3 opéras Da Ponte / Mozart ainsi relus par l'un des chefs les plus intéressants, en un coffret unique.





CD, événement. Compte rendu critique : MOZART, Don Giovanni. Dimitri Tiliakos (Don Giovanni), Vito Pirante (Leporello), Donna Elvira (Karina Gauvin), Donna Elvira (Myrto Papatanasiu), Christina Gansch (Zerlina), Guido Loconsolo (Masetto)... MusicAeterna. Teodor Currentzis, direction. 3 cd Sony classical : enregistrement réalisé à l'Opéra Tchaikovsky de Perm, en novembre et décembre 2015. **CLIC de CLASSIQUENEWS de novembre et décembre 2016.** Cadeau idéal pour les fêtes de fin d'année 2016. Parution annoncée : le 4 novembre 2016.

Illustrations : Teodor Currentzis et sa formidable distribution de solistes...