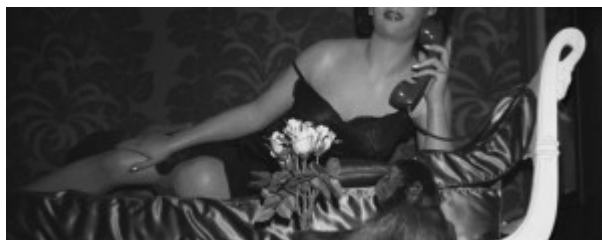


René Jacobs reprend L'Opera seria de Gassmann

Bruxelles, La Monnaie. Gassmann : Opera seria (1769). 9-16 février 2016. Parodie de l'opéra seria napolitain, Opera seria de Gassmann et Calzabigi fait la



satire du milieu lyrique en épinglant sans ménagement aucun, tous ses acteurs : des chanteurs, divos déconcertants (ténors et castrats tel il primo uomo, Ritornello) ou divas capricieuses et délirantes (piquante Porporina en prima donna, rivale de la grande la grande Stonatrilla ; ou seconda donna, Smorfiosa, c'est à dire mijaurée), impresarios foireux ou arrogants tel Faillito (Faillite : cela ne s'invente pas !), directeurs de théâtre tyranniques ou fantasques... jusqu'au librettiste (Delirio) et évidemment au compositeur (Sospiro lequel manque d'inspiration). Chacun y est copieusement caricaturé avec milles détails de la réalité.. y compris public et... chorégraphe (le maître à danser Pasagello). C'est un grand moment de cynisme et d'ironie mordante jusqu'au final spectaculaire qui décrit l'écroulement du théâtre lui-même. Gassmann et Calzabigi, conscients de la folie violente dans la place, annonçaient déjà la mort du seria par ceux qui en l'incarnant, lui assuraient une fin irrépressible ; tout cela dévoile une très fine connaissance du travail en coulisses, des répétitions surprenantes, de l'ego du chef, du metteur en scène..., de toutes les surprises (malheureuses) qui peuvent surgir dans un troupe chargée de créer un nouvel ouvrage. Gassmann et Calzabigi connaissent tous les opéras précédents : en érudits provocateurs, ils citent aussi l'opéra vénitien (légé par Monteverdi, Cesti, Cavalli) dans le trio des mères légères délirantes : la Befana furieuse, la Bragherona, la Caverna. Autant de personnages et tempéraments bien trempés pour des situations piquantes, faisant la satire des travers

de l'opéra dans tous les genres.



Ici, en imaginant une troupe brillante invitée à produire un spectacle lyrique en une journée, les auteurs décrivent minutieusement la vanité sauvage et hystérique de chaque individu à écraser l'autre plutôt que de servir le projet collectif. Chacun y croyant vivre son heure de gloire, s'oppose à l'autre. D'autant que le compositeur et le librettiste se détestent, et que l'impresario est parti avec la caisse ! **René Jacobs** qui a exhumé cette partition pertinente et l'a déjà produite entre autres à Paris (TCEn avec Jean-Louis Martinoty), revient sur un ouvrage délectable, sachant combiner parodie déjantée et poésie dramatique. Un régal.

[Florian Leopold Gassmann \(1729-1774\) : L'Opera Seria \(1769\)](#)

[Livret de Rainiero di Calzabigi](#)

[Bruxelles, La Monnaie : 9, 10, 11, 12, 14 février 2016](#)

[Le 16 février au Cirque royal](#)

[René Jacobs, direction](#)

[Kinmonth, mise en scène](#)

Informations
Réservations

Illustration : Florian Leopold Gassmann (1729-1774) portrait gravé par Heinrich Eduard von Wintter (1788-1825) d'après Anton Hickel (1745-1798).

CD, compte rendu critique.

Rameau (1683-1764) : Le Temple de la Gloire (Guy van Waas, 2 cd Ricercar RIC 363)

CD, compte rendu critique. Rameau (1683-1764) : Le Temple de la Gloire (Guy van Waas, 2 cd Ricercar RIC 363). Voici le Rameau officiel qui colle à son sujet : c'est bien en 1745, le musicien le plus célébré, compositeur atitré à Versailles (nommé en cette même année de reconnaissance, « compositeur de la musique du Cabinet ») qui s'affirme ici, à croire que le héros finalement glorifié serait bien Rameau lui-même. En tout cas sa musique est l'une des plus fastueuses, flamboyantes, diversifiées. C'est l'année des prodiges pour le compositeur : *Platée*, *La Princesse de Navarre* et donc *Le Temple de la Gloire* : universel, génie imaginatif, Rameau imagine dans le ballet héroïque, trois opéras en un. Bacchanale pour la première entrée (Bélus), bacchanale pour la seconde entrée (Bacchus), tragédie pour la troisième entrée (Trajan). Même le Prologue est l'un des plus raffinés et aboutis, suscitant dans le personnage de l'Envie trépignant aux abords du Temple, l'un des personnages graves et tragiques, accompagné par les bassons, parmi les plus saisissants conçus par Rameau.



En octobre 2014, Guy van Waas dirige ses *Agréments* ciselés et articulés avec une distribution engagée et vive, capable de drame autant que de séduction linguistique. Le livre cd est l'un des meilleurs apports discographique de l'année Rameau 2014 déjà riche en découvertes et belles réalisations. Le Ballet héroïque impose un Rameau édifiant voire pompeux mais

toujours inspiré par les grâces sentimentales propres au règne de Louis XV et de La Pompadour : de la délicatesse, de l'héroïsme, de la sincérité aussi, les 3 entrées font varier les plaisirs ; où résonnent les fabuleux oiseaux qui appellent dans le final « la gloire et le bonheur de l'Univers ». Il y a évidemment du Boucher chez ce Rameau courtois, éduqué, raffiné. L'orchestre est d'une constante tension affûtée et ciselée, aux couleurs délicieuses, aux harmonies jamais convenues voire déconcertantes. C'est dans le flot impétueux d'une musique exaltée que Rameau le grand prend sa revanche sur Racine, et tous les théâtraux de faiseurs de drame... qui doutaient de sa musique.

Muse prinicière de la déclamation aristocratique, le soprano de **Judith van Wanroij** incarne de superbes Lydie et Plautine. **Chanton Santon** surprend dans son emploi délirant, déjanté : son Érigone est fantasque et burlesque même. Et les facéties mordantes du livret de Voltaire sont surtout magistralement dévoilées par le Bacchus anthologique de **Mathias Vidal** dont la langue vive, l'acuité dramatique, le talent direct, intense, précis ensorcèlent et captivent littéralement. Superbe réalisation. [VOIR aussi notre reportage vidéo exclusivité CLASSIQUENEWS © 2014 : Le temple de la gloire enfin ressuscité.](#)

CD, compte rendu critique. Jean-Philippe Rameau (1683-1764) : Le Temple de la Gloire. Judith van Wanroij, soprano (Lydie, Plautine), Katia Velletaz, soprano (Une Bergère, une Bacchante, Junie), Chantal Santon-Jeffery, soprano (Arsine, Érigone, la Gloire), Mathias Vidal, ténor (Apollon, Bacchus, Trajan), Alain Buet , basse (L'Envie, Bélus, le Grand Prêtre de la Gloire), Les Agréments. Choeur de Chambre de Namur. Guy van Waas, direction. Livre-disque (2 CD) Ricercar RIC363. Enregistré en octobre 2014 à Liège et à Versailles.

Les Pêcheurs de Perles au Met et au cinéma

Cinéma. En direct du Met, le 16 janvier 2016, 18h55. Bizet: **Les Pêcheurs de perles**. Avec Diana Damrau, soprano vedette, récente Traviata sur la scène de l'Opéra Bastille, qui chante donc Leïla – la grande prêtresse hindoue, la nouvelle production des Pêcheurs de Perles de Bizet crée outre Atlantique, l'événement lyrique de ce début d'année 2016, comme La Scala le 7 décembre 2015 avait créé l'événement grâce à la diva austro russe Anna Netrebko dans le rôle de Giovanna d'Arco sous la direction de Riccardo Chailly.

En direct du Metropolitan Opera de New York

Les Pêcheurs de Perles au cinéma



En janvier 2016, le Metropolitan Opera de New York affiche donc *The Pearl fishers* – *Les Pêcheurs de Perles*, opéra orientaliste de Georges Bizet, futur auteur de l'espagnolade

lyrique, *Carmen*, d'après Mérimée. *Les Pêcheurs de Perles* n'avaient pas été produits sur la scène new yorkaise depuis 100 ans. Créé en 1863, et donc propre à l'esthétique éclectique et néo-orientale du Second Empire, *Les Pêcheurs de Perles* convoque le rêve indien où deux hommes au début liés

par un pacte d'amitié (Zurga, chef des pêcheurs, baryton) et Nadir qui revient d'un long périple (ténor), se retrouvent rivaux, désirant la même femme Leïla, devenue prêtresse vouée à la chasteté, dont ils ne devaient tous deux jamais s'éprendre. Après maintes péripéties, où Zurga, rongé par la jalousie, les dénonce puis les défend, enfin, généreux et porté par le pardon, laisse les deux amants fuir le village où ils devaient être brûlés vifs.

Si Berlioz loue les qualités de l'orchestration (particulièrement raffinée) comme la séduction de l'inspiration mélodique (se distinguent entre autres de nombreux airs mémorables : duo Zurga/Nadir (*C'est toi... au fond du temple saint*), duo Leïla/Nadir (*Ton cœur n'a pas compris*), sans omettre la fameuse Romance de Nadir (d'une tendresse orientale), la partition tombe dans l'oubli, donnant jour à des versions remaniées et dénaturées, enfin écartées grâce au travail du musicologue Michel Poupet (1973) qui fixe la version officielle, autographe telle que l'avait conçue Bizet en 1863 (présentée pour la première fois par le Welsh National Opera, Ecosse). Les connaisseurs savent reconnaître au-delà de la séduction musicale qui rend un hommage direct à Gounod (maître de Bizet), le clair génie lyrique du compositeur, futur auteur de *Carmen*, quelques 12 années plus tard. Jamais Bizet ne fut aussi séducteur et sensuel que dans *Les Pêcheurs de Perles*.

Les Pêcheurs de Perles de Bizet au Metropolitan Opera de New York, mise en scène de Penny Woolcock. Durée : 2h30mn, chanté en français.

Cinéma. En direct du Met, le 16 janvier 2016, 18h55. Bizet: Les Pêcheurs de perles. Avec Diana Damrau, dans les salles de cinéma partenaires (réseau pathelive.com)

Les Pêcheurs de Perles, qualités d'une partition orientaliste.

L'oeuvre est le produit de la rencontre entre le directeur du Théâtre Lyrique, Léon Carvalho, défenseur des jeunes auteurs pour le théâtre et **Georges Bizet** (suivront dans le prolongement de leur entente : La Jolie Fille de Perth, et L'Arlésienne). Carvalho donne sa chance au compositeur prix de Rome : il devra livrer un nouvel opéra où sur l'île de Ceylan, les deux amis Zurga et Nadir s'opposent malgré eux puis se réconcilie autour de la belle Leïla. Dès la création, Berlioz loue non seulement le génie d'orchestrateur de Bizet (le thème de la déesse, fixant d'abord le duo préalable Zurga / Nadir, revient huit fois dans la partition), mais aussi son intelligence dramatique. Ainsi l'éclat du finale du III, avec un chœur sublime qui annonce la force collective de Carmen, est célébré : le peuple réclame alors la mort des deux amants maudits, Nadir et Leïla. A contrario de l'enthousiasme de Berlioz, le jeune Chabrier, âgé de 22 ans, non sans jalousie, reproche à Bizet son manque de personnalité (« le grand défaut de la musique de Bizet est de manquer de style ou plutôt de les voir tous.. », relevant ici un emprunt à Gounod, Félicien David, et même Verdi...). Et de conclure : « en un mot, Bizet n'est presque jamais et nous le voulons lui, car il peut beaucoup sans le secours des autres. ». A sa création en 1863, la partition tint l'affiche du Théâtre Lyrique, 18 fois : honnête succès qui suscita aussi l'enthousiasme d'un Prix de Rome, Emile Paladilhe (« cette partition est très remarquable et bien supérieure à tout ce que font aujourd'hui Auber, Thomas, Clapisson, Reber... »). Carvalho reprit l'ouvrage à l'Opéra Comique en 1893, installant désormais l'opéra au répertoire.



Le Bolchoï danse La Mégère Apprivoisée

Cinéma. La Mégère apprivoisée, dimanche 24 janvier 2015, 16h. En direct du Bolchoï, la dernière chorégraphie de Jean-Christophe Maillot, conçue spécialement pour la troupe de danseurs du Bolchoï (créée à l'été 2014). Musique de Chostakovitch. D'après Shakespeare, le chorégraphe français conçoit une nouvelle production présentée à Monaco en décembre 2014. La réalisation de ce nouveau défi avait été retardé après l'attentat perpétré contre la personne de Sergei Filin, directeur du Ballet du Bolchoï dont les danseurs devaient depuis le début de l'aventure créer le nouveau spectacle. L'engagement des danseurs russes a beaucoup pesé pour la réussite du ballet : en particulier, le profil de la mégère impossible, acariâtre, perfectionniste, rebelle et pourtant incontournable, magistralement incarnée / dansée par l'excellente Ekaterina Krysanova (pour la création estival 2014 à Moscou, puis repris en décembre 2014 pour lancer la saison russe à Monaco). Maillot cisèle la palette des affects pour chaque personnage. Le fauve faune provocateur, érotique et nerveux du Petruccio de Vladislav Lantratov, reste une figure mémorable lui aussi à la création, d'une vélocité athlétique dans le sillon de ses aînés russes Nouredine ou Baryschnikov : la Mégère et son partenaire qui la révèle, et sort sa vraie nature, composent alors un duo les mieux façonnés par Maillot. Ni dominée ni dominateur dans leur couple, mais une rencontre au sommet, celle de deux âmes



égales qui ayant une très haute idée de l'amour, ne la bradent pas en se commettant avec les autres. Les deux êtres sont des torches enflammées, embrasées, vivantes d'une ardeur incandescente inouïe. Deux électrodes au magnétisme puissant qui font imploser le cadre classique de la scène chorégraphique.

Deux amants magnifiques

C'est dire. Contrepointant le relief de ce couple désormais anthologique, les deux plus romantiques Vicentio et Bianca, enrichissent aussi la galerie de portraits. Maillot y atteint le meilleur de sa production. Il y a dans son écriture des accents impétueux qui cassent la rigide école russe, en particulier dans les sauts, bonds et rebonds des hommes. C'est un glossaire de pas et de jetés virevoltants d'une splendeur technique incomparable que le chorégraphe sait exploiter et cultiver grâce à l'excellence acrobatique du corps de ballet du Bolchoï. Pour accentuer la mécanique cynique et sauvage de l'amour shakespearien tel qu'il se déroule dans La Mégère apprivoisée, Maillot a choisi l'âpreté vive et aiguë de Chostakovitch dont Moscou-Tcheromiouchki, Hamlet, Taon mais aussi, surtout la Symphonie Leningrad, conscience musicale nationale en Russie qui ouvre le ballet vers des perspectives d'une ampleur saisissante... Enfin, ultime pépite en guise de conclusion : le délicieux et presque innocent Tahiti trot (arrangement de Tea for two) qui conclue malicieusement ce ballet magnifique. De fait, voilà longtemps que le Bolchoï n'avait pas interprété un ballet contemporain aussi magnifiquement ciselé pour ses propres capacités. Avec ce



nouveau ballet, Mailliot semble vouloir nous dire que les danseurs du Bolchoï sont bien les meilleurs du monde... A voir indiscutablement.

Cinéma. La Mégère apprivoisée, Dimanche 24 janvier 2015, 16h. En direct du Bolchoï. Chorégraphie de Jean-Christophe Mailliot pour la troupe du Bolchoï. Musiques de Chostakovitch. Toutes les infos [en cliquant ici](#)

Voir aussi [toute la saison 2015 – 2016 du Bolchoï au cinéma](#)

CD, coffret. Le temps de Monteverdi / The Time of Monteverdi (8 cd, Ricercar).

CD, coffret. Compte rendu critique. The Time of Monteverdi / Le temps de Monteverdi : La musique (italienne) au temps de Monteverdi (8 cd, Ricercar). Idéal pour les fêtes comme cadeau désigné, le coffret a été reçu trop tardivement pour être inclus dans notre dossier spécial de Noël 2015, dans lequel il avait néanmoins toute sa place. Qu'importe, voici une très convaincante édition orchestrée par le



label Ricercar qui sait depuis quelques années, piocher dans son fonds abondant pour en composer des programmes sélectifs, thématiques, présentés et expliqués (riche livret en anglais, français, allemand-, avec soin. Ainsi l'article d'introduction qui explicite et présente les morceaux musicaux choisis fait 66 pages dans sa traduction en français : une mine d'information et une bonne synthèse qui pour qui veut comprendre donc au temps de Claudio Monteverdi, l'évolution esthétique de la musique, de la Renaissance au Baroque. La richesse du coffret vient évidemment de la qualité des interprétations réunies dans les 8 cd d'illustration, principalement puisés dans les archives du catalogue Ricercar, l'un des labels les plus dynamiques et les plus anciens concernant la Renaissance et le Baroque sur instruments d'époque et selon la pratique historiquement informée.



Première approche face à l'abondance de manières et de personnalités composant ce baroque italien, véritable continent à explorer et à défricher ici de façon ainsi thématique : le texte donne des clés de repères pour jalonner la visite (et donc réaliser l'écoute des 8 cd contenus dans le volume dédié). Voici donc les quatre chapitres de cette approche quasi encyclopédique : **la musique profane et la naissance de l'opéra** (le Bel canto et Il Concerto delle Donne ; les Camerata florentines et La Pellegrina ; les premiers opéras ; L'Orfeo de Monteverdi ou l'apothéose de la Renaissance ; le madrigal de la prima prattica à la secunda prattica de Claudio Monteverdi ; les Musiche da canar solo ; l'Opéra à Mantoue après l'Orfeo ; les derniers recueils de madrigaux de Monteverdi ; de l'aria à la cantate ; la cantate romaine ; l'opéra romain ; 1637 : l'opéra et le théâtre public de San Cassiano à Venise ; les débuts de l'opéra napolitains) ; puis **la musique religieuse** (la polyphonie, encore et toujours ; polychoralité et modèles à la Basilique San Marco de Venise ; le canto a voce sola et la musique sacrée ; Claudio

Monteverdi, du recueil de 1610 avec il Vespro della Beata Vergine au Selva Morale ; musique sacrée et stile antico ; polychoralité et musica concertata ; des concerts spirituels aux premières cantates sacrées ; De la Rappresentatione à l'invention de l'oratorio) ; **La musique instrumentale** (l'invention du violon ; naissance de la virtuosité ou l'art des diminutions ; De la conzona à la Sonata ; les premières Sonates dans l'entourage de Monteverdi ; Per la chiesa et la camera ; Gagliarde, corrente, et altri balletti... ; musiques urbaines et toccatas) ; **la musique instrumentale pour les instruments polyphoniques** : Cembalo overo organo ? clavecin ou orgue ? ; Per la chiesa ; Ricercari, canzone e fantasia ; Capricci ; Il Libro di Toccate... ; autres clavecinistes et organistes ; Pour les cordes pincées ; enfin, Epilogue (synthèse jusqu'en 1680).



Le lecteur de ce texte synthétique, sachant englober et présenter toutes les facettes d'une période particulièrement riche et variée de l'histoire européenne, retrouve ainsi les compositeurs et leurs oeuvres dans le volume contenant les 8 cd (illustré sur sa couverture par le sublime portrait – rare) de **Giovanni Gabrieli** par



Annibale Carracci, peintre romain aussi important que Caravage dont un fragment de la Fuite en Egypte, illustre de son côté, la couverture du coffret) : madrigaux de Luzzaschi, Euridice de Caccini, Orfeo de Monteverdi (CD1) ; madrigaux de Monteverdi (CD2) ; madrigaux de Monteverdi, Marini, Marazzoli, Mazzocchi, Frescobaldi (CD3); opéras de Landi, Cavalli (CD4); Œuvres sacrées de Gabrieli, Viadana, Monteverdi... Sances (CD5) ; Œuvres sacrées de Merula, Cazzati, Cavalieri, Gabrieli (CD6) ; Œuvres instrumentales de Marini, Frescobaldi, Monteverdi, ... Allegri (CD7) ; enfin : Œuvres instrumentales de Fantini, Trombetti, Frescobaldi... (CD8).

Par son esprit de synthèse, la qualité de la sélection des morceaux opérée, le profil des interprètes (les meilleurs et

plus inspirés du catalogue Ricercar), le présent coffret est une somme incontournable sur le sujet, de la Renaissance au baroque : la musique (italienne) au temps de Monteverdi. Coup de coeur de la Rédaction CD de classiquenews, donc logiquement CLIC de CLASSIQUENEWS.

CD, coffret. La musique au temps de Monteverdi (8 cd, Ricercar). Livre, article de présentation et de synthèse par Jérôme Lejeune, directeur du label Ricercar.

CD, livre, compte rendu critique Portrait de Marie Jaëll (1846-1925)

CD, livre, compte rendu critique Portrait de Marie Jaëll (1846-1925). Voici en janvier 2016, 3 cd pour ressusciter la pianiste lisztéenne et compositrice alsacienne **Marie Jaëll (1846-1925)**. Après deux précédents Livres cd biographiques dédiés à Gouvy et Dubois, voici une nouvelle monographie consacrée à une femme exceptionnelle, la pianiste Marie Jaëll : La légende des ours, le Concertos pour violoncelle, les deux Concertos pour piano n°1 et n°2 (1871, 1884), plusieurs pièces complémentaires pour piano seul, son instrument emblématique ... sont ici recréés avec l'enthousiasme et l'engagement des réévaluations prometteuses. L'accès du fonds de Strasbourg a permis enfin de révéler la stature de la compositrice aux côtés de la pédagogue (mieux connue) qui reste appréciée et d'une modernité visionnaire. Certes on peut être séduit par



l'ampleur symphonique de ses pièces d'envergure tels La légende des ours pour soliste et grand orchestre (la direction d'Hervé Niquet n'évite pas une déclamation parfois superfétatoire ; et la soliste demeure inintelligible..., sa caractérisation dramatique uniforme et lisse, dommage), ou les deux Concertos pour pianos, immédiatement à classer dans le prolongement de l'ardeur et la fièvre mystiques d'un Liszt plutôt inspiré et fidèle à lui-même. On s'en était nettement moins convaincus par le Concerto pour violoncelle qui lui aussi manque singulièrement de caractère comme de plan dramatique : il n'est guère que la dernière séquence du mouvement lent qui atteigne une subtilité de ton plus mordante. Certains enregistrements sont les bandes fixées lors du Piano Lille Festival 2012 (les deux Concertos pour piano, de loin les mieux défendus du disque grâce à deux interprètes pleinement investis : Romain Descharmes pour le n°1 et David Violli pour le 2).

La théoricienne et la pédagogue expriment mieux que la créatrice et la pianiste la force d'un tempérament féminin exceptionnellement original à son époque

Marie Jaëll était-elle vraiment bonne compositrice ?

Composés dans les décennies 1870 / 1880, les deux Concertos pour piano affirment de facto la pertinence d'une écriture réfléchie, mûre, puissante, (la presse et les critiques de l'époque soulignèrent jusqu'à en user le terme, sa carrure « virile »). La seule réserve que l'on peut émettre ici serait le culte entretenu d'un romantisme tardif et éclectique, proche de Liszt et donc de Wagner, qui ne s'est jamais vraiment ouvert aux modernisés du début du XX^e dans le sillon des modernes, Debussy et Ravel. Jaëll se concentre plutôt sur Franck et Saint-Saëns, aux côtés de Liszt.

« Expression », « vitesse », le piano de Marie Jaëll comme

l'écriture de la compositrice manque parfois de profondeur comme de sobriété. On voudrait bien rapprocher ses deux cycles « *Les jours pluvieux* » et « *Les Beaux jours* » des ... *Kinderszenen* de Schumann... force est de constater que malgré l'effort demandé (la fine sensibilité de la pianiste Diana Ciocarli pour *Les Beaux Jours*, entre autres), et les qualités de la compositrice, la versatilité vertigineuse, le double et le trouble, l'ambivalence malade, dépressive, exaltée si schumanniennes sont totalement absents chez la Française (qui paraît quand même trop douceuses et parfois démonstrative voire répétitive). Le modèle Lisztéen, approché directement et écouté à Rome en 1868, source de sa vocation intime (une confirmation musicale comme l'expérience de Liszt à l'écoute de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz), demeure omniprésent mais guère dépassé ou régénéré.

La Clara Schumann française ?



La vérité et le tempérament de Marie Jaëll pourraient peut-être plutôt être recherchés du côté de ses écrits, aux interrogations multiples, souvent pertinentes, du côté de l'activité pédagogique de la pianiste effectivement prodigieuse (une Clara Schumann française ?) : le profil de la pédagogue se précise avec une étonnante originalité dans une succession d'écrits et de recueils d'une audace absolue : *La musique et la Psychophysiologie* (1896), *Les Rythmes du regard et la dissociation des doigts* (1901), *La Résonance du toucher et la topographie des pulpes* (1912). **Morte en 1925**, Marie Jaëll incarne une force

individuelle pourtant admirable dans une société phallocratique voire misogyne, en particulier à l'encontre des femmes compositeures et créatrices. Elle aura traversé l'idéal nationaliste de la Troisième République, connu le symbolisme et le debussysme (en gardant ses distances), cultive ce celtisme gaulois (son poème symphonique *Ossiane* de 1879, absent du livre cd en témoigne particulièrement). Les amateurs d'un romantisme post lisztéen applaudiront. Les autres plus réservés sur la question des résurrections légitimes ou anecdotiques, écouteront toutes ses oeuvres révélées par le disque comme des curiosités, confirmant ce qu'ils pensaient déjà. Reste les programmeurs : où pouvons-nous entendre du Jaëll aujourd'hui? Force est de constater que depuis le festival de Lille 2012, bien peu de directeurs de salles ont « osé » Jaëll depuis... Le coffret triple a le mérite de poser la question : **Marie Jaëll était elle vraiment une bonne compositrice**, dans le domaine symphonique (en dépit de l'absence d'Océane qui reste son oeuvre phare), dans le domaine pianistique...? A chacun de répondre selon sa sensibilité grâce à cette compilation opportune. Une réserve sans équivoque cependant : la laideur bien peu attractive de la couverture : où ont-ils trouvé une telle couleur ?!!! C'est bien peu célébrer le lyrisme coloré et raffiné de l'écriture d'une Marie Jaëll, inspirée par les champs lisztéens.

Livre cd, compte rendu critique. Portrait de Marie Jaëll (1846-1925). 3 cd Palazzetto Bru Zane PBZ. ISBN 978 84 608 3017-7. Collection « Portraits », Volume III.

LIRE aussi notre [présentation des concerts Marie Jaell au festival Piano Lille Festival 2012](#)

[VOIR, approfondir le sujet en visionnant notre grand reportage vidéo dédié à la recreation des Concertos pour piano de Marie Jaëll au Lille Piano Festival 2012, grand sujet vidéo de 22 mn](#)
© [studio CLASSIQUENEWS 2012](#) (réalisation : Philippe-Alexandre Pham)

Symphonie n°2 « Le Double » de Dutilleux



France Musique. Dimanche 24 janvier 2016, 14h. Symphonie Le Double de Dutilleux. Souhaitons que 2016 soit enfin l'année de la reconnaissance du génie de Dutilleux, immense compositeur français du plein XX^e (c'est à dire de la seconde moitié, après la seconde guerre mondiale), esprit juste et militant humaniste auquel la Mairie de paris entre autres, doit un hommage en forme de réhabilitation après le procès honteux qui lui fut fait en 2015... France Musquie a bien raison, centenaire oblige, de dédier un numéro de sa Tribune des critiques à l'éblouissante 2^e Symphonie dite » Le Double ». Le titre inscrit comme c'est souvent le cas chez Dutilleux, l'acte musical en étroite correspondance avec la poésie.

**Analyse de la Symphonie n°2 « Le Double » d'Henri Dutilleux
(1959)**

Ombre, mystère, métamorphose...

Pour les 75 ans de l'Orchestre de Boston, la fondation Serge

Koussevitzky commande au compositeur français, une partition ample et profonde à l'architecture ciselée. Dutilleux s'attèle à sa composition en 1957, et livre le manuscrit finalisé pour la création, par l'Orchestre de Boston dirigé par Charles Münch le 11 décembre 1959 à Boston. Utilisant le principe baroque du Concerto Grosso (deux ensembles instrumentaux au format différent, un grand et un petit selon la formule fixée par Corelli et reprises par Haendel entre autres), Dutilleux écrit pour un orchestre divisée par deux groupes, exploitant toutes les ressources possibles en vue d'un enrichissement polyrythmique et polyphonique. C'est une construction en miroir, l'un étant toujours doublé par son pendant, son double... d'où le titre de la pièce symphonique : 1 personnage en deux profils complémentaires. Rompant avec l'usage baroque, Dutilleux s'est expliqué dans la volonté de s'affranchir de toute référence néoclassique (même si parmi le petit cercle instrumental paraît un clavecin). Il s'agit bien de repenser la forme d'un orchestre dédoublé, aux deux groupes actifs, dialoguant, s'opposant, jouant simultanément par fusion, par différenciation... En un jeu trouble, Dutilleux exploite le principe de la variation à l'extrême. La fragmentation, les retours en arrières et donc réitérations semblent diluer le plan et le développement de la symphonie... Il n'en est rien car la construction thématique et harmonique s'affirme peu à peu d'une façon très subtile suivant un schéma précis : tonique si (1er mouvement) ; oscillation entre ut dièse, mi bémol majeur et mineur dans le 2 ; ut dièse mineur pour la conclusion. D'une sensibilité superlative souvent jubilatoire, l'écriture de Dutilleux confirme ici ses qualités emblématiques : le goût pour l'ombre, le mystère ; les clairs obscurs à la Caravage ; l'ambivalence et l'allusion. Le thème de la métamorphose traverse en particulier toute la symphonie n°2 de 1959 : la partition Le Double annonce évidemment Les Métaboles par son fini halluciné et émerveillé. Que Dutilleux ait ou non recycler ici et le sérialisme de Schönberg (mais en plus détendu et comme rasséréné) et aussi Stravinsky (par sa saisissante maîtrise polyrythmique), la Symphonie le Double

affirme alors en 1959, sa pensée, son geste, comme créateur original et puissant, qui a 43 ans (soit près de 20 ans après son Prix de Rome en 1938) confirme qu'il est définitivement mûr.

Un premier ensemble de 12 instrumentistes se place en demi cercle autour du chef ; le reste de l'effectif orchestral les entoure. D'une durée indicative moyenne de moins de 30 minutes, la Symphonie le Double est en 3 mouvements.

Animato ma misterioso ; Andantino sostenuto ; Allegro fuocososo – calmato. Le rapport des deux derniers mouvements ouvrent une série de questionnements insolubles qui déterminent en vérité la portée poétique de la Symphonie et sa conception comme son architecture énigmatique. L'Andantino cultive un climat d'introspection mystérieuse pourtant suractive (métamorphose rythmique pendant son écoulement) qui a tendance à brouiller les pistes ; dans l'épisode final (Allegro), le plan s'éclaircit, le mouvement se précise : après la reprise du thème incantatoire (fuocososo), Dutilleux affirme la résolution se réalise après une strette animée sur un calmato salvateur, en renoncement, pacifié.



France Musique. Dimanche 24 janvier 2016, 14h. Symphonie Le Double de Dutilleux. La Tribune des critiques de disques. Quelle version la plus convaincante du chef d'oeuvre symphonique de Dutilleux de 1959 ? Il semble que l'enregistrement par Charles Munch, créateur à Boston en 1959 reste inégalable... L'enregistrement fait partie du coffret DUTILLEUX 2016 : The Centenary Edition, édité par Erato / Warner classics (7 cd).

Henri Dutilleux : Symphonie n°2 Le double. Voir aussi la fiche de l'émission sur le site de France Musique.

<http://www.francemusique.fr/emission/la-tribune-des-critiques-de-disques/2015-2016/symphonie-ndeg2-le-double-d-henri-dutilleux-01-24-2016-14-00>

Livres, compte rendu critique. Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII^e et XIX^e siècles (Éditions Symétrie, collection Symétrie Recherche)

Livres, compte rendu critique. Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII^e et XIX^e siècles (Éditions Symétrie, collection Symétrie Recherche). L'opéra-comique fait-il toujours rire ? A cette question qui engage la définition du genre opéra-comique par le seul filtre de sa vertu comique, la réponse est claire : non ! Si l'on évacue désormais l'humour, il faut donc chercher ailleurs et différemment, d'autres critères identitaires pour circonscrire l'opéra-comique, comme genre lyrique et théâtral, dans la diversité de ses aspects, tout au long de son histoire. C'est



le champ d'investigation de cette publication passionnante à bien des égards. Alternance du parlé et du chanté, esprit délirant et parodique, liberté de ton, diversité de styles... voici d'autres critères pour mieux comprendre un théâtre musical spécifique dont l'histoire est en quelque sorte récapitulée ici, à travers les manifestations du genre au XVIII^e et XIX^e siècles. La contrainte, née de sa concurrence avec les autres scènes contemporaines alors (théâtre et scène lyrique officielle, Comédie Française et Opéra...) détermine l'évolution du genre, qui a dû se réinventer constamment pour exister, contourner les interdictions exubérantes, affirmer une originalité de ton, une nouvelle cohérence dramaturgique... Ce sont tous ces aspects qui correspondent en grande partie, aux jalons importants de l'histoire du genre qui sont développés ici, à travers la multiplicité des thématiques et des questions contextualisées. Concrètement, quels sont les apports de ce nouveau cycles d'articles et d'interventions ? Fuzelier, Grétry, Duni et Favart composent un premier choix d'auteurs qui affirment chacun, tout un monde poétique, expressif et qui influencent profondément jusqu'au théâtre de Beaumarchais ; analyse du Comte Ory de Rossini (à la source du comique rossinien) ; regards sur le didactisme du Docteur Miracle (1856) ; essor du genre entre Paris et Rio : cette dernière partie doit être mise en rapport avec [la récente exhumation de l'opéra buffa de Marcos Portugal L'Oro no compra amore, ressuscité par le chef franco brésilien Bruno Procopio, voir notre reportage vidéo.](#) Le sourire est pourtant bien présent dans l'Opéra-Comique ainsi qu'en témoignent plusieurs ouvrages phares tels L'Amant jaloux de Grétry (1778), Fra Diavolo d'Auber (1830), Féréol, succès tenace à l'Opéra-Comique. En fin en s'intéressant au comique dans plusieurs partitions célèbres du genre, les études démontrent à l'inverse, la diversité des autres registres poétiques complémentaires dont le rôle n'en est pas moins structurant : ainsi séguédilles et fariboles de la Périchole d'Offenbach, ou entre autres, Jean de Nivelle et Lakmé, bijoux des années 1880. Par la diversité des approches, cependant structurées

dans une grille clairement énoncée, la publication est exemplaire, captivante par l'originalité des documents étudiés, la justesse de l'analyse (cf. La Matrone d'Ephèse de Fuzelier : rire et sourire à la naissance de l'opéra-comique par François Rubelin. [Voir aussi en complément de ce chapitre, notre sujet vidéo dédié à La Matrone d'Ephèse de Fuzelier en 1714, spectacle coup de coeur de classiquenews](#)).



Livres, compte rendu critique. Rire et sourire dans l'opéra-comique en France aux XVIII^e et XIX^e siècles (Éditions Symétrie, collection Symétrie Recherche). Ouvrage collectif. ISBN 978-2-36485-027-9. Parution : décembre 2015. CLIC de classiquenews de janvier 2016. On ne saurait également trop louer le choix du visuel de couverture : Les Deux Carosses de Claude Gillot, chef d'oeuvre pictural qui tout en représentant une scène de la comédie La Foire-Saint-Germain, souligne dès le début du XVIII^e, à l'époque de la Régence et de Watteau, l'acuité et l'essor de la scène « comique » française, d'une liberté de ton inégalée.

Jonas Kaufmann chante Faust sur France Musique

☒ **France Musique. Samedi 2 janvier 2016, 19h. Berlioz : Damnation de Faust avec Jonas Kaufmann. C'était LA production à Bastille à ne pas manquer en décembre 2015, pourvu que vous ayez sélectionné la bonne date avec le ténor illustrissime et époustouflant, Jonas Kaufmann qui affrontait un nouveau défi dans carrière (après Werther, Lohengrin et bientôt Otello), ici sur les planches parisiennes, le rôle du docteur Faust, vieux philosophe, aigri et désillusionné, qui**

au bord du suicide est envoûté par le diabolique Méphistophélès : contre son âme, le manipulateur lui offre l'éternelle jeunesse et la satisfaction de tous ses désirs... Pour lire le compte rendu critique de Clasiquenews (soirée du 13 décembre 2015, [cliquer ici : compte rendu critique du Faust de Berlioz par Jonas Kaufmann et Philippe Jordan](#))

France Musique nous régale en diffusant samedi 2 janvier 2016 à 19h, de Faust mémorable non pas tant par la mise en scène, décalée, laide, hors sujet, parfois parasitant la lisibilité de l'action, mais convaincante grâce à la distribution, surtout masculine : Jonas Kaufmann donc et aussi Bryn Terfel dans le rôle du démon tentateur... sous la direction toujours très fine, intérieure, allusive du directeur musical de l'Opéra parisien, Philippe Jordan.

LIRE [notre présentation de l'opéra Faust de Berlioz : genèse, enjeux, perspectives...](#)

Distribution

Direction musicale: Philippe Jordan

Marguerite: Sophie Koch

Faust: Jonas Kaufmann (5 > 20 déc.)

Méphistophélès: Bryn Terfel

Brander: Edwin Crossley-Mercer

Voix céleste: Sophie Claisse

Chœur de l'Opéra de Paris

Chef des Choeurs : José Luis Basso

Orchestre de l'Opéra de Paris

Synopsis

Première partie. Au printemps, à l'aube, dans les plaines de Hongrie, tandis que le vieux philosophe Faust contemple seul l'éveil de la nature, le chant des paysans célèbre les plaisirs de l'amour. Au loin retentissent bientôt les éclats

d'une marche guerrière entonnée par l'armée hongroise qui se prépare au combat. Faust reste indifférent, « loin de la lutte humaine et loin des multitudes ».

Deuxième partie. Au nord de l'Allemagne, Faust dans son cabinet de travail porte une coupe de poison à ses lèvres, décidé à en finir avec une existence devenue trop douloureuse, quand retentit dans l'église voisine un cantique de Pâques qui le sauve du désespoir en lui rendant la foi de son enfance. C'est alors qu'apparaît le cynique Méphistophélès venu lui promettre : « tout ce que peut rêver le plus ardent désir ». Il transporte Faust dans un cabaret à Leipzig au milieu d'une assemblée bruyante et vulgaire. Puis, voyant que Faust est dégoûté par tant de trivialité, il l'entraîne sur les bords de l'Elbe où il le berce d'un rêve enchanteur dans lequel apparaît l'image parfaite de l'amour, Marguerite. A son réveil, Faust veut aller retrouver la jeune fille et Méphistophélès lui suggère de se mêler à une bande de soldats, puis d'étudiants qui se dirigent vers la ville.

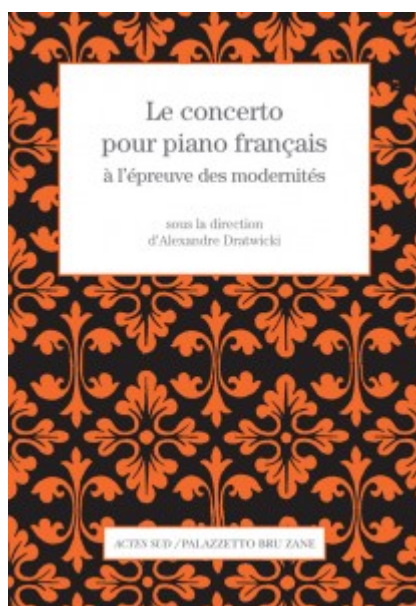
Troisième partie. C'est le soir. Faust, dissimulé dans la chambre de Marguerite, observe avec émerveillement la jeune fille qui tresse ses cheveux en chantant la vieille ballade du roi de Thulé. Méphistophélès, devant la maison, ordonne à son armée de feux follets d'ensorceler Marguerite. Dès le premier regard, Faust et Marguerite, se reconnaissent et se jurent une foi mutuelle. Mais Méphistophélès les interrompt brutalement pour conseiller à Faust de fuir car les voisins réveillés par les démonstrations des deux amants, ont alerté crûment la mère de la jeune fille qui va les surprendre.

Quatrième partie. Dans sa chambre, Marguerite, seule à son rouet, s'abandonne au chagrin. En dépit de sa promesse, Faust n'est pas revenu et elle l'attend, accablée par le sentiment d'avoir été oubliée. Loin d'elle, il se laisse exalter par son désir de ne faire qu'un avec la nature qui lui apparaît comme l'unique consolation face à son « ennui sans fin ». Méphistophélès le rejoint et lui annonce la condamnation à mort de Marguerite accusée d'avoir empoisonné sa mère avec une « certaine liqueur brune » que Faust lui-même lui avait

conseillé d'utiliser pour l'endormir et faciliter ainsi leurs futures rencontres nocturnes.

Pour sauver Marguerite, Méphistophélès exige que Faust signe un pacte qui l'engage à le servir dans l'autre monde et il l'entraîne en enfer au terme d'une terrible chevauchée, course à l'abîme. Marguerite est sauvée et le chœur des esprits célestes accueille cette « âme naïve que l'amour égara ». Si la jeune femme est sauvée, Faust est promis à d'éternelles flammes.

Livres, Compte rendu critique. Le Concerto pour piano français à l'épreuve des modernités. Ouvrage collectif (Editions Actes Sud, PBZ, septembre 2015)



Livres, Compte rendu critique. Le Concerto pour piano français à l'épreuve des modernités. Ouvrage collectif (Editions Actes Sud, PBZ, septembre 2015). Prolongement d'un colloque dédié qui s'est tenu en 2010, soit il y a déjà 5 ans, le présent corpus collectif (soit 11 articles présentés et contextualisés) interroge le genre du **concerto pour piano français (romantique essentiellement)**, son estimation par les publics français

et surtout parisien. L'idée d'une virtuosité séduisante et attractive est loin d'être partagée en France car la seule exposition des performances d'un seul instrument (fut-il le piano capable grâce au jeu des deux mains de s'accompagner lui-même sans avoir recours continuent à l'orchestre) finit par lasser voire ennuyer. Dans un contexte concurrentiel accru, où c'est toujours la réception des Germaniques (principalement Mozart, Beethoven, Mendelsshon, Schumann) qui posent problème dans le contexte des conflits franco-germaniques, certains cependant savent affirmer leur indiscutable verve expressive, réalisant enfin un saine rivalité avec les genres souverains au concert : l'ouverture, la symphonie et aussi les extraits d'opéras. D'autant plus que des jugements convergent pour trouver la seule Symphonie, bientôt trop austère et d'un plan trop prévisible, même si elle est signée David, Onslow, Reber, surtout le Mendelssonien Gouvy. A part Beethoven, aucun symphoniste français ne parvient à s'imposer, ce jusque vers 1840. Le courant romantique de 1830 profite ainsi au genre concerto : la France l'accepte plus naturellement contrairement au reste de l'Europe qui se passionne déjà grâce à Mozart, Hummel, Field... Depuis 1790, une forme entre concert et symphonie fait dialoguer l'élément soliste avec un autre instrument sorti du rang (souvent le violon... comme l'atteste les concertos pour clavier de Stamitz, Hérold ou de Viotti, avant le violoncelle chez Brahms). Il est clair alors que le Concert pour piano reprend les composantes qui font le succès contemporain de la **Symphonie concertante**, genre adulé à Paris, cultivant ce goût pour la pure virtuosité partagée. C'est une virtuosité divertissante (proche en cela de la **Sonate brillante**) en rien nourrie de conflits ou de tensions (Beethoven), opposant dans une dialectique féconde et inspirante pour les compositeurs (Liszt), piano et orchestre. Ainsi sont posées les caractéristiques du **Concerto brillant** (virtuose et démonstratif, toujours tripartites : vif / lent / vif) et du **Concerto romantique** (plus trouble, résolument symphonique, riche en contrastes et opposition : clavier /

orchestre). Dans cette cartographie complexe où les goûts s'affrontent, seul les Concertos de Chopin s'imposent à Paris sans résistance : une exception propre aux années 1830 là encore. Et l'évolution féconde du genre se réalise surtout de l'autre côté du Rhin grâce à Schumann et Liszt, avant Brahms. Une seule exception française se distingue à la lecture des nombreuses clés de compréhension : la figure rassurante et moderne pourtant, mozartien convaincu et actif : **Camille Saint-Saëns** dont les Concertos pour piano sont indiscutablement les plus originaux, puissants, sensibles, réussissant une éblouissante synthèse entre Beethoven, Liszt, Schumann. La mise à jour de sources d'informations nouvelles comme l'étude des programmes de concerts en France entre 1828 et 1914 ; le choix thématique des questionnements (réception des Concertos de Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann à Paris ; accueil des Concertos français en Belgique avant 1914 ; particularités des derniers Concertos au carrefour des deux siècles XIX^e et XX^e, où règne un savant éclectisme : « académisme de Massenet, exotisme de Saint-Saëns, modernité de Fauré »... tout cela témoigne d'une constellation encore nébuleuse que le temps et l'approfondissement sauront prolonger de nouvelles découvertes et de clarifications décisives. L'ensemble des contributions n'ambitionne pas une synthèse exhaustive sur le Concerto romantique tant la diversité des thématiques, et la profusion des données (étendue de la période analysée oblige) tendent à diluer la première collecte de tendances. Au regard de la richesse des informations ainsi présentées, le corpus esquisse un certain nombre de pistes à explorer, de relations à identifier, rendant plus passionnant encore le champ à investir. Lecture incontournable pour qui veut comprendre la forme et les enjeux du Concert pour piano au XIX^eme.

Livres, Compte rendu critique. Le Concerto pour piano français à l'épreuve des modernités. Ouvrage collectif ([Editions Actes](#)

[Sud](#), PBZ, septembre 2015). Septembre, 2015 / 16,5 x 24,0 / 432 pages. ISBN 978-2-330-05336-9. Prix indicatif : 45€.