Compte rendu, opéra. Toulon, Opéra, le 6 mars 2015. Offenbach : Les contes d'Hoffmann. Emmanuel Plasson, Nicola Berloffa, Marc Laho …

Avec quatre incarnations du diable, l'opéra sur lequel Offenbach misait sa crédibilité enfin reconnue de grand compositeur, semble pâtir de quatre malices de Satan. Sa partition n'est pas achevée alors que commencent les répétitions en 1880 ; il meurt en octobre sans voir son œuvre montée ; l'Opéra brûle en 1887 ainsi que tout le matériel d'orchestre de la création et, pour finir, on n'en finit pas, l'original perdu, de disputer sur la partition. On se fie, sans aucune garantie, par tradition, à la partition Choudens de 1907, mais sans cesse remodelée ou remise en question, ajouts et suppressions, par de nouvelles trouvailles musicologiques depuis 1970.

Tous comptes faits : une réussite



Une œuvre dramatiquement ingrate : narration sans action. Fondée sur leur pièce de 1851, Barbier et Carré, pour l'opéra, n'ont guère amélioré l'intérêt dramatique de l'œuvre. Il s'agit, en fait, entre la parenthèse d'un Prologue et un Épilogue (ou actes I et V), de l'insertion de trois autres actes inspirés de *Contes* d'**Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)**, écrivain, poète et musicien. Ainsi, l'Acte II (Olympia) est tiré de *L'Homme au sable* ; pour l'Acte III (Antonia), la source est *Le Violon de Crémone* ou *Le Conseiller Crespel*, avec d'autres greffes ; enfin, l'Acte IV (Giulietta) vient en gros de *L'Histoire du reflet perdu*. Les dramaturges et librettistes font également référence à d'autres œuvres d'Hoffmann. Quelle que soit leur connaissance de l'auteur, alors très à la mode, et l'intelligence de leur adaptation, **il ne s'agit que d'une honnête mise en images de trois contes**, devenus trois tableaux indépendants, narrés par l'auteur-lui même devenu le héros, très simplifié, de la pièce et de l'opéra : **narration redoublée par le narrateur**, histoire linéaire de trois amours malheureuses juxtaposées et dans un ordre interchangeable, sans intrigue, péripéties ni nœud de l'action, sans dénouement autre que le retour conclusif au point de départ statique d'**un récit sans mouvement ni progression**. En effet, la recherche de la Femme idéale, postulée impossible d'entrée, ne peut soutenir l'intérêt d'une action dramatique, surtout culminant (si l'on accepte cet ordre arbitraire) avec l'aventure ratée avec une courtisane qui est loin d'être une Violetta de *la Traviata*. Le seul lien entre ces trois histoires disparates, ce sont les trois avatars, les trois figures du diable, successivement Lindorf, Coppelius, Docteur Miracle, Dapertutto, et Hoffmann lui-même qui raconte ces épisodes de sa vie, sans aucune évolution notable, suivi comme son ombre par Niklausse, confident travesti.

Personnage ingrat : fuir la femme

Vidé de substance par la simplification scénique, la personne et personnalité complexes du vrai d'Hoffmann sont réduites ici à un personnage sans autre profondeur que celle que lui prêtent les autres, car on ne verra rien de ses talents de poète, d'écrivain, de musicien : le dire reste dans démonstration, la parole sans l'acte. Hoffmann est **une sorte de Faust bourgeois nanti, sans immanence physique ni transcendance métaphysique**, chantant des « couplets bachiques », la beuverie, l'ivrognerie, l'alcool, la bière, le vin et la bouffe, car, pour la baise, sûrement guère à l'aise : l'adepte de la dive bouteille adopte mal l'amour, n'est guère apte au rapt, à l'extase : Bacchus et Vénus ne font pas bon ménage mais lit à part, et si l'on ajoute les nuages du tabac… Bref, notre **Hoffmann a tout pour être un amoureux mais pas grand chose pour être un amant**, condamné à ne faire mumuse qu'avec la Muse. Comme les hommes n'aimant pas réellement les femmes concrètes, tombant éperdument amoureux des femmes abstraites, inaccessibles, il vénère une star lointaine, adore une poupée mécanique, une moribonde qui ne l'occupera guère, et même une femme en libre accès à tous contre argent, lui laissera une « ivresse inassouvie. » D'où, sans doute, à tant fuir la vraie femme, le refuge, la fuite dans la recherche inévitablement vaine de l'idéal féminin, de l'idée de la femme et non de sa nature charnelle.

Réalisation. N'ayant pas grand chose à tirer de ce personnage pauvre, mais sauvé par la riche musique que lui prête Offenbach, **Nicolà Berloffa**, qui signe la belle mise en scène, n'en fait pas l'ivrogne (que fut Hoffmann), ni le névrosé échappé de l'asile qu'il pourrait être : il ne le traite pas. Son travail, remarquable, comme le Diable, se niche dans les détails, très élaborés. Dans cette production conçue pour la Fondazione Teatri di Piacenza, il se contente d'illustrer d'intelligente et brillante façon ces tableaux disparates,

d’en accentuer le fantastique morbide.

La superbe scénographie unique et habilement modulable de **Fabio Cherstich** donne une unité qui fait sens au décousu des trois histoires, cousues par le trop simple fil blanc de la narration. Tout le volume de scène est occupé par ce qui sera tour à tour taverne, salon, théâtre. Selon Berloffa, boiseries sombres, tentures, meubles, grande cheminée, sont dans « le style et le goût d’un salon de l’époque Biedermeir contemporaine de la composition de l’opéra », alors que ce style bourgeois s’imposa entre 1815-1848, plus proche en réalité d’Hoffmann et de la pièce que de l’opéra. Quoiqu’il en soit, l’ensemble est élégant, le mobilier est beau et les costumes de **Valeria Donata Bettella**, vraiment d’époque, mais, revenue des morts, la mère d’Antonia aura une robe à crinolines logiquement Second Empire, avec des intemporels habits folkloriques bavarois, tyroliens, hommes en shorts et bretelles et femmes en blouses et tabliers paysans, fort bien vus et venus.

Le fond de scène, théâtre dans le théâtre, est un vaste rideau s’ouvrant sur un ailleurs, un autre monde, une « autre scène » peut-être psychanalytique, frontière entre le conscient et l’inconscient du héros, d’où surgissent des personnages, ses fantômes ou ses fantasmes. Les lumières intensément dramatiques et tout aussi modulées de **Luca Antolini** nappent d’un vert bouteille très germanique, pour ne pas dire vert-de-gris de sinistre mémoire, d’abord la taverne, colorent différemment et distinguent le lieu, drapant de deuil la demeure de la mourante Antonia, avec des visions de morts vivants ou de vague vampire comme sa mère.

Frontière aussi avec sans doute un au-delà, l’immense cheminée, comme le comptoir de la taverne et les tables, font judicieux piédestal aux personnages déclamatoires, permettant de beaux groupes picturaux animés avec la masse des comparses et chœur, mais lorsque la fumée en jaillit, que des jambes en dépassent ou lorsqu’on y jette des membres humains, même de

mannequins, alors même que Coppelius, qui vend des yeux au savant expéri/menteur Spalanzani, avec évocation d'un banquier juif, on ne peut que frémir de cette science sans conscience qui connote le nazisme, tout comme l'hallucinant Docteur Miracle effrayant de l'acte suivant. Pour l'air de Dapertutto, dernier avatar du Diable de l'acte III, « Scintille, diamant… », une immense boule de dancing descend des cintres et, tournoyant dans une lumière et des vapeurs rouges, constelle la salle et les spectateurs de myriades d'éclats de rubis sinon de diamant, du plus bel effet d'ombre et de lumière infernale.

Raison d'économie sans doute : la Muse, absente du Prologue, s'incarne, dans l'Épilogue, en Nicklausse, ami d'Hoffmann, rôle travesti, disant au poète : « Je t'aime, Hoffmann, appartiens-moi ! » et celui-ci lui répondant : « Muse aimée, je suis à toi ! **», le metteur en scène a raté un jeu plaisant sur l'ambiguïté sexuelle de la scène de conclusion : femme chantant un homme et Muse en homme, homme et homme s'avouant réciproquement un amour qui n'a plus de sexe ou qui n'en a qu'un : masculin**.

Interprétation. L'orchestre, sous la direction d'**Emmanuel Plasson**, sans trop brûler, brille cependant d'éclats délicats de couleurs, des pépiements délicieux de flûte ; il s'enflamme soudain un peu trop dans l'acte infernal de Venise, au détriment à ce moment-là, de l'ensemble des chanteurs où même le solide Hoffmann de **Laho** et la puissante Giulietta de **Roussenq** sont un peu trop nappés de brume sonore, mais, en général, il ne met pas en danger les chanteurs.

Préparés au mieux par **Christophe Bernollin**, les chœurs, masqués, habillés, inquiétante armée de robots métalliques pliés au pas cadencé, sinon pas de l'oie, gestes saccadés par un ordre de fer dans l'acte d'Olympia, prouvent que, bien intégré au spectacle, l'ensemble est un partenaire au sens complet, même si, à côté d'excellents moments, on perçoit un

infime déraillement au moment de sortir de scène, peut-être gêné justement par l'accoutrement et cette sortie minutieusement mécanique, ou l'excès de brume infernale pour la barcarolle.

Du premier aux derniers rôles, toute la distribution manifeste l'aisance scénique, et presque toujours vocale, qui est de mise aujourd'hui dans les mises en scène d'opéra, d'autant qu'à part les premiers rôles, les autres chanteurs sont gratifiés de plusieurs personnages. Ainsi, **Marc Scoffoni** (Hermann et Schlémil) est le baryton solide que l'on apprécie ; **Jean-Vincent Blot** (Luther et Crespel) est d'abord un épisodique tavernier sporadique mais, en père d'Antonia, rôle plus fourni, peut-être par le trac, il écrase d'abord ses graves de basse avant de libérer un peu plus sa voix ; **Carl Ghazarossian** (Nathanaël et Spalanzani), est, dans le second rôle de « père » de la poupée, effrayant savant génial ou fou, inquiétant, et cupide avec ce bras orthopédique prédateur encore prolongé d'une commande électronique pour activer sa Frankenstein de fille. Il faut savoir bien chanter pour affecter de chanter mal, ce que démontre avec humour **Jérôme Billy**, volatil Andrès, Cochenille grotesquement travesti et enfin Franz à plein tube.

Avec sa quadrature du cercle diabolique de quatre incarnations du diable (Lindorf/Coppelius/Docteur Miracle/Dapertutto), **Simone Alberghini** fait peur, d'entrée, affligé d'un grand vibrato dans le bas médium, air sans doute trop bas pour sa voix de baryton-basse mais, dès le second, dans un mezza-voce superbe, il corrige et contrôle sa voix, ménageant intelligemment les graves pour offrir les somptueux aigus de cette partition quelque peu hybride, diable sans facétie amusante ni faciès affreux, mais d'autant plus effrayant dans une sorte de normalité, sauf sa terrible hystérie en rien médicale et miraculeuse qui pousse Antonia à la mort. Le malade annoncé se portait assez bien pourrait-on dire, en parodiant Corneille, de **Marc Laho**, donné pour souffrant encore

à la dernière : il est vrai que, dans un air à chaud et presque d'entrée, la voix, dans l'aigu, pâtit d'une opacité compréhensible, mais, s'échauffant, on retrouve le métal solide, lumineux, vaillant, de ce ténor chevronné : héroïque en somme.

Sophie Pondjiclis, ensevelie dans les volants et dentelles d'une robe Second Empire, en mère d'Antonia revenue de parmi les morts, affiche une belle santé vocale. Le Nicklausse de **Sophie Fournier**, malgré un timbre joli, petit, pâtit du compagnonnage permanent avec la puissance de **Laho** mais offre une présence masculine agile et crédible. La russe **Ekaterina Lekhina**, dont il faut saluer le français, malgré quelques attaques incertaines au début, remplit parfaitement son acrobatique contrat de poupée mécanique, devenue ici cruel et vengeur robot émancipé des hommes et, sans doute prête à en prendre possession bientôt. **Gabrielle Philiponet** (Antonia et Stella) séduit bien sûr d'emblée avec son air séduisant de la tourterelle enfuie comme une vie qui s'en va à tire d'aile : elle a une grâce mélancolique et un vibrato fiévreux qui sied au personnage et on lui passe quelques aigus mal contrôlés, trop ouverts. Mais, la révélation, à coup sûr, c'est la Giulietta de **Bénédicte Rivencq**, voix généreuse et onctueuse, qui n'est pas encanaillée d'un grave lourd de mezzo, mais, soprano dramatique ou falcon, timbre sinon d'une blondeur vénitienne, d'une volupté vénusienne qui sied à l'aristocratique courtisane qu'elle campe à merveille. **En somme, une belle réussite d'un opéra raté.**

Offenbach : Les Contes d'Hoffenbach.

Opéra fantastique en cinq actes de Jacques Offenbach (1819-1880)

Livret de Jules Barbier (1865-1910) et Michel Carré (1865-1945)

Création : Paris, Opéra-Comique, 10 février 1881

Version Choudens (1907)

Opéra de Toulon, 6 mars 2015

Orchestre et chœur de l'Opéra de Toulon. Direction musicale : Emmanuel Plasson. Mise en scène : Nicola Berloffa. Décors. Fabio Cherstich. Costumes : Valeria Donata Bettella. Lumières : Luca Antolini.

Distribution : Olympia ; Ekaterina Lekhina ; Antonia/Stella : Gabrielle Philiponet ; Giulietta : Bénédicte Roussenq ; Nicklausse/La Muse : Sophie Fournier. La Voix de la mère Sophie Pondjiclis Hoffmann : Marc Laho ; Lindorf/Coppelius/Dr Miracle/Dapertutto : Simone Alberghini ; Andrès/Cochenille/Franz/Pitichinaccio : Jérôme Billy ; Luther/Crespel : Jean-Vincent Blot ; Spalanzani/ Nathanaël : Carl Ghazarossian. Hermann/ Schlémil : Marc Scoffoni.

Compte rendu, concert. Toulouse. Halle-aux-Grains, le 14 mars 2015 ; Johannes Brahms (1833-1897) : Concerto pour piano et orchestre n°1

en ré mineur, op.15 ; Richard Strauss (1864-1949) : Don Juan op.20 ; Grande suite du Chevalier à la Rose (1946) ; Adam Laloum, piano ; Orchestre National du Capitole de Toulouse ; Hazuki Yamada, direction.

Depuis un certain concert réunissant Bernstein et Gould dans ce même concerto, la question de Bernstein « who is the boss ? » est pour certains close, le chef c'est le pianiste. Je n'en suis pas certain et ce soir je reste sur un doute. Peut être les tempi étirés viendraient de la demande du pianiste. En tous cas Adam Laloum, si c'est le cas, méritait un meilleur orchestre et un meilleur chef. Que s'est t il passé pour que les cordes paraissent si fatiguées, pas propres dans certaines fins de traits ?

Adam Laloum méritait mieux



Le manque d'ampleur des violons semblait indigne des progrès réalisés depuis ces dernières années. Alti discrets et violoncelles timides… Ce n'est pas cela l'orchestre du Capitole ! Seule la timbale très présente, les cors (en de magnifiques soli) et les bois faisaient honneur à la vaste partition de Brahms. Le chef a su ménager de beaux moments tout particulièrement dans l'Adagio. Mais peu de construction d'ensemble ou des phrasés brutaux gâchaient des qualités indéniables de précision rythmique et de couleurs. **Le piano d'Adam Laloum est tout de délicatesse et de poésie** sans pourtant être insuffisant dans les moments puissants ou techniquement redoutables. Les moyens sont là mais c'est la délicatesse du toucher, le sens des phrasés et les nuances subtiles qui font de cet artiste un poète du piano. Oubliant que Brahms était relativement jeune lorsqu'il composa son premier concerto, il lui donne toute la profondeur que le compositeur atteindra plus tard et qui n'est ici qu'habituellement suggérée. Le bis offert, un Intermezzo de l'op.117, a eu les qualités lunaires et mélancoliques de la poésie du « vieux Brahms » avec un sens du legato… crémeux.

Pour la deuxième partie l'orchestre, s'étoffe et le son a complètement changé. Les violons ont retrouvé leur superbe brillance, les violoncelles leur velours et les contrebasses leur forte présence. L'orchestre a brillé de mille feux, les couleurs ont explosé et la lumière a été aveuglante. Kazuki Yamada a offert une lecture stimulante du premier poème symphonique Don Juan de Richard Strauss, écrit à 24 ans. Mais la théâtralité du récit a manqué. En final la grande suite du Chevalier à la rose qui à notre goût, donne trop de place aux valses d'Ochs et pas assez au sublime du trio final, a été un moment de jubilation orchestrale kaléidoscopique sans lien

entre les moments. Certes ce n'est pas dans cette suite que les qualités de construction du discours musical sont attendues mais le chef japonais semble avoir choisi l'hédonisme du beau son au détriment de la construction et de la fluidité du discours. Les musiciens d'orchestre libres de s'exprimer n'ont pas caché leur plaisir et le public a répondu avec joie à ce choix interprétatif facile. Il n'est pas certains que d'autres répertoires plus exigeants s'en trouveront bien. Le premier concerto de piano de Brahms a souffert de ce manque de capacité à remplir le vaste tempo que le pianiste avait su, lui, habiter de sa sensibilité. Nous restons charmés par les qualités musicales d'Adam Laloum qui a été un peu trop seul dans le concerto.

Compte rendu, danse. Paris. Opéra Bastille, le 12 février 2015. Piotr Illiytch Tchaikovsky / Rudolf Noureev : Le Lac des Cygnes. Mathias Heymann, Karl Paquette, Ludmila Pagliero… Ballet de l'Opéra de Paris, Orchestre de l'Opéra de Paris. Kevin

Rhodes, direction musicale.



Le Lac des Cygnes, ballet romantique par excellence, est l'œuvre mythique incontournable de la danse classique. Il a des origines mystérieuses et une histoire interprétative très complexe. La création à Moscou en 1877 fut un désastre, entre autres à cause de la chorégraphie peu imaginative du maître de ballet du Théâtre Impérial Bolchoï Julius Reisinger. C'est en 1895 qu'il est ressuscité à Saint Petersbourg par Petipa et Ivanov, maîtres de ballet du Théâtre Impérial Mariinsky, en collaboration avec le compositeur et chef d'orchestre Riccardo Drigo, sous l'approbation de Modest Tchaïkovsky, frère cadet de Piotr Illich, décédé en 1893. L'Opéra Bastille nous accueille pour la première du ballet dans la version de Rudolf Noureev, qui privilégie l'aspect psychologique et psychanalytique de l'histoire, et la danse masculine. Ici, l'ancien directeur du Ballet de l'Opéra National de Paris, met sa formation académique et son esprit russe au service de son imagination dans la mise en scène de ce grand ballet classique. La distribution programmée originellement pour la première se voit changée en dernière minute, à cause d'une blessure de Stéphane Bullion pendant la répétition générale la veille. Attendu avec Emilie Cozette (dont la première représentait un retour sur scène), ils sont remplacés par Mathias Heymann et Ludmila Pagliero. Le nouveau couple rayonne grâce à l'intensité émotionnelle de Heymann et à la technique superbe de la Pagliero.

L’intensité qui captive et qui dérange

Peut-être la mise en scène la moins somptueuse des grands ballets classiques de la plume de Noureev, l’économie des tableaux en ce qui concerne les décors permettent-ils à l’auditoire de se concentrer sur les aspects plus profonds de l’œuvre. L’éclat plastique qu’on attend et qu’on aime du Russe se trouve toujours dans les costumes riches et aux couleurs attenuées de Franca Squarciapino et surtout dans la danse elle-même, enrichie des petites batteries, d’entrechats six, d’un travail du bas-de-jambe poussé et des enchaînements particuliers. Une danse redoutable et virtuose qui devrait en principe permettre aux danseurs du Ballet de l’Opéra de démontrer toutes les qualités de leurs talents. C’est aussi une opportunité pour les solistes de s’exprimer autrement, notamment devant la nouvelle omniprésence des ballets néo-classiques et contemporains.

Le Prince Siegfried n’est pas qu’un partenaire dans la version Noureev, comme c’est souvent le cas, y compris dans les versions du XXe siècle d’un Bourmeister ou d’une Makarova. Ici il s’agît du véritable protagoniste. Il n’est pas tout simplement amoureux d’un cygne. C’est un Prince introspectif et rêveur, qui couvre son homosexualité latente sous le mirage sublime d’un amour inatteignable, en l’occurrence celui de la Princesse de ses rêves transfigurée en cygne. Le cygne « Odette/Odile », devient en l’occurrence moins lyrique mais gagne en caractère. Puisque toute sa tragédie peut être interprétée comme le songe d’un Prince solitaire, le personnage avec sa duplicité innée devient plus intéressant. Le grand ajout de Noureev est la revalorisation du sorcier Rothbart, qui devient aussi Wolfgang, le tuteur du Prince. Une figure masculine mystérieuse et magnétique plus qu’ouvertement

maléfique (Noureev a de fait interprété ce rôle à plusieurs reprises vers la fin des années 80). Les Etoiles dans cette première imprévue brillent sans doute d'une lumière intense. Ludmila Pagliero est une Odette/Odile technicienne à souhait, elle campe ses 28 fouettés en tournant avec facilité ; elle a des qualités d'actrice, même si ce soir elle paraît davantage concentrée sur ses mouvements. **Mathias Heymann doit être le Prince le plus touchant qu'on ait pu voir à l'Opéra de Paris.** Jeune virtuose impressionnant, il rayonne plus par la véracité émotionnelle de son interprétation que par une allure princière stéréotypée. Et c'est tant mieux. Il paraît être le seul homme de la distribution a pouvoir faire des entrechats impeccables et distingués, comme le veut toujours Noureev. Si sa variation lente en fin du premier acte est un moment de grande beauté et de grande tension, c'est lors de sa danse avec Rothbart/Wolfgang (ou encore en trio avec Odette/Odile) qu'il inspire les plus grands frissons. **Le Rothbart/Wolfgang de Karl Paquette est génial.** S'il est vivement récompensé par l'auditoire lors de son seul solo, ses échanges avec Heymann sont habités d'une tension brûlante de grand impact. Une certaine distance émotionnelle de sa part créée un effet paradoxal chez le Prince, puisque cela contraste avec l'attirance quelque peu fatale du dernier vers son maître. Sans aucun doute, il s'agît du partenariat le plus réussi et le plus saisissant de la soirée.

Nous avons plus de réserves vis-a-vis au corps de ballet et demi-solistes. Si la danse toujours dynamique d'un Emmanuel Thibault ou d'un Alessio Carbone se distingue dans les danses nationales du IIIe acte, et la performance, imparfaite mais réussie des Cygnets au deuxième, la synchronicité a été moins évidente chez le corps au Ier. Pourtant l'œil est gavé de tableaux chorégraphiques impressionnants, avec un pas de trois redoutable solidement interprété par Valentina Colasante, Eve Grinsztajn et François Alu. Si leur prestation est satisfaisante, une sorte de tension sur scène est apparente (et ceci n'est pas aussi valorisant pour eux que pour les

protagonistes), peut-être sont-ils victimes du stress qu'impliquent la rigueur et l'exigence de tout ballet classique ? Matière à la réflexion.

Comme d'habitude pour la maison, la musique fantastique, complexe et hautement émotionnelle de Tchaikovsky est honorée par la performance irréprochable de l'orchestre sous la baguette du chef Kevin Rhodes. Les solos des bois et du violon sont interprétés avec brio et avec sentiment. La partition est responsable en grand partie des palpitations et des frissons ; elle impulse nos beaux danseurs à un paroxysme de beauté et d'intensité, et ensorcelle l'auditoire à un tel point qu'on oublie les quelques réserves et réticences exprimés sur la danse. **A voir et revoir sans modération encore les 14, 16, 17, 19, 23, 24, 27 et 30 mars ainsi que le 1er, 2, 6, 8 et 9 avril 2015 à l'Opéra Bastille à Paris.**

Angers Nantes Opéra. La Tectonique des nuages (création)



Angers Nantes Opéra. Cugny : La Tectonique des nuages, création. 7<29 avril 2015. Nantes et Angers présentent en création un nouvel opéra jazz né de la rencontre entre Laurent Cugny et surtout Bill Evans avec lequel il a partagé une tournée décisive dont allait déboucher plusieurs ouvrages hommages, de la part du Français pour le génial trompettiste et compositeur américain devenu son modèle: la biographie en 1989 : Las Vegas Tango, Une vie de Gil Evans ; puis l'étude : Électrique, Miles Davis 1968-1975… Nommé directeur de l'Orchestre national de jazz entre 1994 et 1997, Laurent Cugny exprime encore son admiration pour Evans lors de concerts hommages mémorables. Naturellement, La Tectonique des nuages pose les jalons de rencontres fécondes. Ce nouvel opéra réalise surtout sa passion de la voix et du chant, c'est un essai pour concilier la forme lyrique très codée et la liberté du geste improvisé, musicalement ciselé qui est au cœur du jazz. Librement inspiré de Cloud Tectonics du portoricain José Rivera, l'opéra jazz imaginé par Laurent Cugny prolonge et enrichit une première forme créée au festival Jazz à Vienne en juillet 2006.

Nouvel opéra jazz



Ainsi en 2015, près de 10 ans après sa première esquisse, pour ses 60 ans, **Laurent Cugny** peut ainsi suivre au piano les avatars et métamorphoses, rencontres et petits miracles vécus par Celestina, Anìbal et Nelson… nouveaux héros ou antihéros de son opéra jazz. La prose et les sujets de Rivera cultive ce réalisme onirique, le délire fantastique et magique déjà favorisés chez Gabriel Garcia Marquez que Rivera admire depuis toujours. Le portoricain avait écrit le scénario du film Sur la route (2012, à partir du roman de Jack Kerouac), road movie lumineux marqué par l'espoir et la soif de vivre d'un trio atypique et décalé.

Dans La tectonique des nuages, Célestine se laisse porter au gré de son désir dans les bras d'Anibal ou de son frère, Nelson. Trio sulfureux, bouleversant, humain… où le mouvement météorologique exprime les cataclysmes intérieurs et intimes des personnages amoureux.

Sur les scènes d'Angers Nantes Opéra, la voix du personnage principal, Annibal, est celle de David Linx, -vocalises et timbre spécifiques- qui avait déjà enregistré une première version en 2010.

Sur le plan musical, Laurent Cugny invente un subtil métissage mélodique où sensualité et swing tissent le fil d'une nouvelle épopée, riche en références et clins d'oeil au tango, à la valse et tant d'autres climats dans lesquels s'incarnent la grandeur dérisoire des amours en filigrane…

Nantes, Théâtre Graslin
les 7,8,9, 10 avril 2015

Informations
Réservations

Angers, Grand Théâtre
Les 28 et 29 avril 2015

La Tectonique des nuages
Opéra-jazz – [commande d'État].

Nouvel opéra, librement adapté de Cloud Tectonics de José Rivera. Traduction française de Isabelle Famchon. Musique de Laurent Cugny. Livret de François Rancillac. Textes chantés de Yann-Gaël Poncet.
Créé au Théâtre Graslin de Nantes, le 7 avril 2015.
Direction musicale : Laurent Cugny – assistante à la mise en scène et direction du mouvement: Charlotte Delaporte, avec David Linx, Anìbal de la Luna. Laïka Fatien, Celestina del Sol. Yann-Gaël Poncet, Nelson de la Luna et
Laurent Cugny, piano. Thomas Savy, saxophone, clarinettes. Pierre-Olivier Govin, saxophones. Arno de Casanove, trompette. Denis Leloup, trombone. Éric Karcher, cor. Laurent Derache, accordéon. Frédéric Favarel, guitares. Joachim Govin, contrebasse. Frédéric Chapperon, batterie

---

Couplage Voix Humaine, L'heure espagnole à Tours



Tours. Opéra. La Voix humaine, L'Heure espagnole, les 10, 12, 14 avril 2015. Après nous avoir régaler avec une éblouissante nouvelle production du Trittico de Puccini (1918) en mars 2015 (voir notre reportage Il Trittico de Puccini à l'Opéra de Tours), le Grand Théâtre tourangeau enchaîne les cycles de drames en un acte avec ce qui pourrait être l'équivalent français du théâtre Puccinien :

deux actions lyriques en un acte, l'une tragique et désespérée : La voix humaine de Poulenc ; la seconde, espiègle, spirituelle, facétieuse donc plus légère : L'Heure Espagnole de Ravel. Les deux « comédies » excellent à articuler un texte savoureux qui exige des acteurs certes, surtout des interprètes totalement engagés dans l'expressivité intelligible.

Poulenc, 1938



Tragédie lyrique certes, surtout drame intime. Celui d'une femme qui rompt avec son amant qu'elle aime encore. Réaliste et amère, tendre et désespéré, le mélodrame pour une seule voix et orchestre, La Voix Humaine, d'après le texte de Cocteau (écrit pour Berthe Bovy en 1938), dépeint toutes les facettes de la déraison ampoureuse. « Elle » est une femme au bord de l'hystérie, trahie, abandonnée, humiliée… qui cherche en vain des motifs de plainte puis de renoncement : au téléphone, elle exprime toute sa profonde et impuissante solitude ; l'amour bafoué et rompu suscite la folie comme la déraison ; rêve ou cauchemar éveillé, ou soliloque autosacrificiel, la scène se borne uniquement au ressentiment de l'héroïne. C'est une parfaite, froide et minutieuse cartographie de la rupture, vécue du côté de la victime.
Troubles, contradictions, confusion d'une âme dérangée, le drame brosse le portrait d'une femme dépressive et fragile, angoissée, atteinte et… démunie.
Soit 40 minutes de passion a voce sola, ciselée, sur le fil d'un téléphone désespéremment silencieux. Poulenc compose effectivement une tragédie lyrique en un acte, créé à l'Opéra-Comique, le 6 février 1959. Poulenc parvient à varier son récitatif, produisant une prosodie nettement influencée par le Pelléas de Debussy. C'est la soprano Denise Duval, muse du compositeur qui incarne sur la scène l'amoureuse désespérée, inégalable diseuse au verbe palpitant et articulé.

Ravel, 1911



Egalement en un acte, la comédie musicale de Ravel est créée à l'Opéra-Comique en mai 1911. A Tolède au XVIIIè, L'épouse de l'horloger Torquemada, Concepcion, s'ennuie ferme et se désespère que son soupirant le poète Gonzalve lui récite des vers… Heureusement survient celui que l'on attendait pas, Ramiro le muletier qui entreprend la belle… avec succès.
De quiproquos en rebondissements, Concepcion cache ses soupirants et amant indésirables dans les horloges du magasin, et trop naïf pour ne pas être cocu, Torquemada demande à Ramiro de revenir ainsi chaque matin…

L'Heure espagnole mêle raffinement et burlesque, élégance et équivoque : le jeu de la langue égale l'extrême virtuosité de l'instrumentation. La vraie mécanique n'est pas sur scène mais à l'orchestre, juste, varié, hispanisant mais pas trop. Les dialogues de Franc-Nohain sont d'une finesse à propos, véritables complices de la musique, riche et facétieuse. Nouvelle production à Tours et première mise en scène de Catherine Dune, artiste fidèle de la scène tourangelle. Sous son aspect bouffon parfois, la comédie de Ravel ose mettre en scène le désir sexuel féminin, comme un moyen de libération et d'émancipation : en trouvant Ramiro, Concepcion se libère de son mauvais mariage avec Torquemada l'horloger.

Opéra de Tours
LA VOIX HUMAINE
FRANCIS POULENC

L'HEURE ESPAGNOLE
MAURICE RAVEL

Catherine Dune, mise en scène
Jean-Yves Ossonce, direction

Vendredi 10 avril 2015 – 20h
Dimanche 12 avril 2015 – 15h
Mardi 14 avril 2015 – 20h



Conférence, samedi 28 mars 2015, 14h30
Grand Théâtre, Salle Jean Vilar
entrée gratuite

distributions

LA VOIX HUMAINE
Tragédie lyrique en un acte
Livret de Jean Cocteau
Création le 6 février 1959 à Paris
Editions Ricordi

Direction : Jean-Yves Ossonce
Mise en scène : Catherine Dune
Décors : Elsa Ejchenrand *
Costumes : Elisabeth de Sauverzac *
Lumières : Marc Delamézière

Elle : Anne-Sophie Duprels *

L'HEURE ESPAGNOLE
Comédie musicale en un acte
Livret de Franc-Nohain, d'après sa pièce
Création le 19 mai 1911 à Paris
Editions Durand

Direction : Jean-Yves Ossonce

Mise en scène : Catherine Dune
Décors : Elsa Ejchenrand *
Costumes : Elisabeth de Sauverzac *
Lumières : Marc Delamézière

Conception : Aude Extremo
Gonzalvo : Florian Laconi
Torquemada : Antoine Normand
Ramiro : Alexandre Duhamel
Don Inigo Gomez : Didier Henry

REPORTAGE VIDEO : Il Trittico de Puccini à l'Opéra de Tours (les 13,15, 17 mars 2015)



VIDEO. Tours, Opéra. Il Trittico de Puccini. Les 13, 15 et 17 mars 2015. Nouvelle production événement à l'Opéra de Tours sous la baguette fine et dramatiquement souple de **Jean-Yves Ossonce**. Sur la scène tourangelle, les chanteurs dirigés par le metteur en scène **Paul-Emile Fourny** éblouissent par leur incarnation saisissante, d'autant que la réalisation scénographique et visuelle d'une justesse cinématographique, souligne le génie du dernier Puccini : les 3 actes courts et tous différents du Trittico (Triptyque, créé à New York en 1920), tous singuliers et si différents, composent cependant une unité théâtrale qui résume les affres tragiques et comiques de la comédie humaine. © CLASSIQUENEWS.TV 2015. **LIRE aussi notre présentation complète de la production d'Il Trittico à l'Opéra de Tours, distribution, modalités de réservation…**



Juste et sincère, la soprano **Vannina Santoni** dans le rôle éprouvant, déchirant de Suor Angelica, volet central du Trittico de Giacomo Puccini (© photo CLASSIQUENEWS.TV 2015)

Tours, Opéra à l'Opéra de Tours. 3 dates événements :
Giacomo Puccini : Il Tritico, le Triptyque

Informations Réservations

(1918)
Nouvelle production

Vendredi 13 mars 2015 – 20h
Dimanche 15 mars 2015 – 15h

Mardi 17 mars 2015 – 20h

Compte rendu, récital. Paris. Hôtel Dosne-Thiers, le 5 mars 2015. Thomas Enhco, pianiste jazz. Mahan Esfahani, claveciniste.

PARIS, soirée de présentation de deux jeunes artistes à l'Hôtel Dosne-Thiers, avec des sorties de disques imminentes. Il s'agît du jeune pianiste Jazz Thomas Enhco et du claveciniste Iranien-Américain **Mahan Esfahani**. Le beau cadre du XIXe siècle est donc aménagé pour deux récitals de présentation, intimes et décontractés.

De l'ancien au nouveau

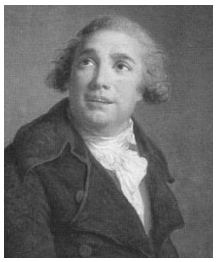


Le jeune claveciniste Mahan Esfahani ouvre la soirée avec un récital mélangeant tradition et modernité. Dans son discours initial, il partage avec les auditeurs la passion qu'il a vers pour son instrument et son désir de le rendre accessible à un public grand et diversifié, ainsi qu'à la musique contemporaine, par le biais des arrangements qu'il fait lui-même, entre autres. Son futur album édité par ARCHIV

Produktion « Time Present and Time Past », dont la sortie française est le 11 mai 2015, présente un éventail de morceaux pour clavecin solo (y compris des arrangements) et avec le fabuleux orchestre de chambre baroque Concerto Köln, allant d'Alessandro Scarlatti jusqu'à Steve Reich. Pour attiser l'écoute, le jeune artiste joue du Takemitsu, méditatif mais confondant, la Suite Anglaise de Bach, pièce de bravoure technique et émotionnelle, pourtant sans prétentions, ainsi que la Suite en La de Rameau, où il montre de façon exemplaire toute la modernité, celle du compositeur et de l'instrument. Il clôt son récital avec le chant particulier d'un Purcell et les feux d'artifices de La Follia de Scarlatti. L'auditoire le récompense vivement et nous croyons et adhérons à son intention de rafraîchir et élargir le clavecin. A suivre absolument !

Après la science et l'humour du clavecin nous passons à une autre salle pour le récital du jeune pianiste Thomas Enhco, présentant des extraits de son nouvel album « Feathers ». Quand il joue le morceau « Looking for the moose » dont il raconte l'inspiration sauvage, nous pensons aux spécificités de la musique à programme du XIXe siècle, peut-être à cause de la liberté fantaisiste et formelle associée. C'est la pièce qui ouvre son récital « The last night of february » qui nous captive le plus par sa richesse harmonique et son accessibilité. Enhco fait preuve d'un charme quelque peu juvénile, non dépourvu d'une certaine mélancolie, qui s'accorde très bien avec le caractère de sa musique. Deux jeunes artistes à découvrir !

Compte-rendu, concert. Bruxelles. Bozar, Salle Henry Le Bœuf. Le 8 mars 2015. Giovanni Paisiello : Il Barbiere di Siviglia (Version de concert). Topi Lehtipuu, Mari Eriksmoen, Pietro Spagnoli, Andrè Schuen, Fulvio Bettini. René Jacobs, direction.



Comme titre d'ouverture du Klara Festival de Bruxelles, le choix de la direction s'est porté sur **Le Barbier de Séville – version Paisiello** – qui, après avoir été donné en version scénique au Theater An Der Wien le mois passé, est présenté en version de concert (non figée) dans la magnifique salle de concert Art Déco du Palais des Beaux Arts, familièrement appelé le « Bozar ».

Le moins que l'on puisse dire, c'est que cette tentative audacieuse sera couronnée, aux saluts, par un beau et franc succès auprès d'un public qui, connaissant très bien la partition de Rossini, aurait pu ne pas faire l'effort d'entrer dans l'univers de Paisiello. Car, on le sait, le public de la création de l'opéra de Rossini aimait tant la musique de Paisiello qu'il siffla copieusement le nouveau Barbier. De nos jours, c'est justement la comparaison entre les deux œuvres

qui fascine : celle de Paisiello, entièrement tournée vers l'esthétique du théâtre napolitain du XVIIIe siècle, qui sera sublimé par le Mozart de Cosi fan tutte et des Noces de Figaro ; celle de Rossini, aux innovations plus poussées et aux motivations plus précises, toutes tendues vers le renouveau du théâtre romantique.

Elégance raffinée, tact ineffable de Paisiello



A Bruxelles, on pense souvent à Mozart en écoutant ce Barbier de Séville, créé en 1782 à la cour de Catherine II à Saint-Pétersbourg. C'est bien cette Rosine-là, aimante, pudique, sensuelle, qui deviendra la Comtesse des Noces, et non la « vipera » rossinienne, volontaire, farouche, qui n'accepte pas un un seul instant sa condition et se révolte sans cesse. **Paisiello**, comme Mozart, dénoue avec une poésie infinie, une élégance raffinée, un tact ineffable des situations galantes chargées de sous-entendus. Rossini, lui, vise à l'essentiel et peint les caractères avec des traits plus marqués.

La distribution vocale dépasse toutes attentes, hors peut-être l'Almaviva du ténor islandais Topi Lethipuu, un peu pâle vocalement parlant, mais aussi scéniquement, avec une présence moins immédiate que ses collègues. En revanche, satisfaction totale avec la Rosine de la soprano norvégienne **Mari Eriksmoen**, toute en nuances, toute en demi-teintes exquises, et d'une musicalité irréprochable. Son chant s'avère exemplaire et la ligne est conduite avec soin. Excellent également le Figaro du baryton autrichien **Andrè Schuen**, même si Paisiello le rend très épisodique, le laissant à sa place

de valet sans lui donner le rôle écrasant que lui réserveront Rossini et Mozart. **Pietro Spagnoli** est Bartolo sans caricature, sans excès, lui aussi plus intégré dans un contexte d'ensemble très mozartien avec une voix pénétrante mais parfois un peu sourde, tout comme Fulvio Bettini dont la « Calunnia » n'a rien à voir avec le « colpo di cannone » rossinien.

A la tête du formidable Freiburger Barockorchester, le grand René Jacobs offre une impeccable leçon de style, obtenant de la phalange allemande clarté et lumière, tout en laissant aux voix la possibilité de définir caractères et situations.
Bref, une belle soirée qui nous fait souhaiter voir d'autres œuvres de Paisiello à l'affiche. A propos, justement, pourquoi ne le joue-t-on pas plus souvent ?

Compte-rendu, concert. Bruxelles. Bozar, Salle Henry Le Bœuf. Le 8 mars 2015. Giovanni Paisiello : Il Barbiere di Siviglia (Version de concert). Topi Lehtipuu, Mari Eriksmoen, Pietro Spagnoli, Andrè Schuen, Fulvio Bettini. René Jacobs, direction.

Illustration : Mari Eriksmoen (© Sveinung Bjelland)

OPERA. Tours : Trittico superlatif de Puccini, les 13, 15 et 17 mars 2015



Tours, Opéra. Il Trittico de Puccini. Les 13, 15 et 17 mars 2015. Nouvelle production événement à l'Opéra de Tours sous la baguette fine et dramatiquement souple de **Jean-Yves Ossonce**. Sur la scène tourangelle, les chanteurs dirigés par le metteur en scène **Paul-Emile Fourny** éblouissent par leur incarnation saisissante, d'autant que la réalisation scénographique et visuelle d'une justesse cinématographique, souligne **le génie du dernier Puccini** : les 3 actes courts et tous différents du Trittico (Triptyque, créé à New York en 1920), tous singuliers et si différents, composent cependant une unité théâtrale qui résume les affres tragiques et comiques de la comédie humaine.

Tragique et sincère pétillant et délirant, le théâtre de Puccini triomphe à Tours

Triptyque / Trittico étincelant à l'Opéra de Tours



La production créée en Slovénie fait escale avant Metz, (horizon 2016) à Tours : elle est magnifiquement portée par une troupe de chanteurs et surtout d'acteurs parfaitement préparés, pilotés, engagés. Parmi un collectif au chant et jeu de scène ciselés, ne manquez surtout pas **la bouleversante Suor Angelica de la**

soprano qui monte : Vannina Santoni, son timbre angélique et poignant transfigure le pauvre cœur de la sœur cloîtrée à son insu, Sœur Angélique ; c'est aussi **l'excellent baryton, Tassis Christoyannis** aussi suggestif et profond dans la tragédie d'Il Tabarro (Michele), que fin et truculent en Gianni Schichi : l'interprète a tout pour séduire, captiver, transporter : la gouaille burlesque, la subtilité d'un jeu mozartien et rossinien, la fluidité sincère pour chaque sentiment et chaque situation… A leurs côtés, les amateurs retrouvent le ténor vaillant et solide Florian Laconi… Tours réunit donc la crême du chant lyrique pour honorer comme rarement le théâtre puccinien. Le dernier Puccini égale le dernier Verdi, en sensibilité, justesse, tendresse (bien sûr Schichi fait penser à Falstaff… voire en plus cynique et glaçant). Quant aux actes qui précèdent : si *Il Tabbaro* est un concentré stupéfiant de vérisme nuancé (la fin dans cette production est… glaçante), *Suor Angelica* (le volet central), suscite la compassion cathartique, celle portée, incarnée par la jeune religieuse recluse et culpabilisée, dont les élans du cœur et le cri lyrique si mesuré et contenu, rappellent et synthétisent les larmes déchirantes de Madama Butterfly (Cio Cio San) : Paul-Emile Fourny signe l'une de ses meilleures mises en scène, d'autant éloquente sous la direction musicale du chef Jean-Yves Ossonce. Production incontournable. **LIRE aussi notre présentation complète de l'opéra Il Trittico de Giacomo Puccini, présenté à l'Opéra de Tours, les 13, 15, 17 mars 2015.**

Tours, Opéra à l'Opéra de Tours. 3 dates événements :

Giacomo Puccini : Il Tritico, le Triptyque (1918)

Nouvelle production



Vendredi 13 mars 2015 – 20h
Dimanche 15 mars 2015 – 15h
Mardi 17 mars 2015 – 20h

Conférence Il Trittico de Puccini :
Samedi 7 mars – 14h30 – Grand Théâtre – Salle Jean Vilar
Entrée gratuite

CD. Coffret DECCA Sound – les années mono : 1944 – 1956 (53 cd Decca)



CD. Coffret DECCA Sound – les années mono : 1944 – 1956 (53 cd Decca). Une règle en or pour tout bon amateur : quand les majors éditent un coffret de forme carrée, dîtes vous bien que parmi les titres archives ainsi réédités (et souvent remastérisés), se cachent plusieurs perles qui méritent évidemment l'achat. Le reste, même dans des interprétations moins immédiatement incontournables relève de la découverte et souvent à ce prix, l'offre est très économiquement compétitive au regard du nombre de cd contenus. Les années mono de Decca (1944-1956) se révèlent historiques et précieuses : chacun y glanera sa perle parlant à son cœur de mélomane : mais soyez certains du résultat final, au bout du chemin, vous attend l'interprétation de vos rêves. Ce que la technique encore vacillante tend à atteindre, la sensibilité contagieuse des chefs réunis ici, entre autres : Ansermet, Martinon, Kleiber père, Boult en diffuse déjà des parcelles miraculeuses…

1944 – 1956 : le mono Decca, de luxe !

Le son « ffrr » de Decca : une prise mono optimisée, avant la stéréo…

Ce coffret DECCA ne déroge pas à la règle ; il s'inscrit dans les précédentes rééditions particulièrement généreuses, véritables boîtes à merveilles où l'amateur ou le connaisseur détecte des perles inespérées signées par de grands chefs, d'autant mieux convaincants qu'ils défendent des œuvres parfois peu connues voire inédites et ici enregistrées pour la première fois.

Decca rééditent ainsi ses archives mono (1944 – 1956), dans son fameux son originel : » ffrr » (» full frequency range recording » : enregistrement de la bande de fréquences dans son intégralité). C'est un cycle de documents historiques qui renseignent sur les débuts de l'ingénierie de l'enregistrement : les techniques de guerre étant transférées dans les studios de la firme britannique (West Hampstead à Londres). Avec la fin de la seconde guerre, un monde nouveau s'invente, avec lui le rapport aux œuvres du répertoire, dans des dispositifs techniques certes encore perfectibles mais déjà très correctement audibles (voyer le son 1948 de la Pastorale, détaillée, oxygénée de Erich Kleiber, lire ci après), en somme il s'agit d'une histoire de l'interprétation sur près de 12 ans, doublée d'une histoire des procédés d'enregistrement. C'est la mémoire de la firme anglaise qui se dévoile ici, à l'origine de son fabuleux catalogue.

Universal music nous régale depuis plusieurs mois car avant ce coffret Decca sound, il y a eu, plusieurs précédents boîtes de rééditions (si l'on inclut aussi les compilations du groupe Universal music, Deuttsche Grammophon ou la collection Westminster legacy….), toutes aussi prometteuses dont la « Phase 4 stereo », particulièrement riche en révélation dans un son encore amélioré, plus spatialisé et même scénographié grâce au procédé multipiste propre ici aux années 1964 – 1977 (coffret Phase 4 stereo, réédition Decca de novembre 2014).



Dans le cas du coffret DECCA SOUND, les amateurs symphonistes pourront se délecter tout comme les amoureux du chambrisme concertant. C'est d'ailleurs l'un des plus anciens témoignages daté de 1944 qui fait reculer le temps, ressuscitant la tension palpitante des quatre instrumentistes du Quartetto Italiano dans Boccherini et Haydn (élégant et facétieux Hob.III 64), couplé avec Schumann et Verdi en 1950). Certes emblématique de la période couverte, celle des 33 tours, le son manque de profondeur, de spatialité, parfois trop sec, et droit, mais la justesse des intentions, la finesse de l'approche poétique impose une vision indiscutable (Quatuor de Verdi, à la fois souple, incandescent, intime). Ce seul cd (28) donne le ton… une boîte de pépites musicale dont la maturité et l'engagement des interprètes convainquent sans relâche.

Côté chefs légendaires, et relevant de la même décennie, ici en 1948 : vous écouterez **Kleiber père (Erich, le créateur de Wozzeck et le défenseur d'un humanisme éclairé contre le nazisme…)**. La figure du père, écrasante / stimulante pour Carlos aborde la Pastorale de Beethoven au studio Kingsway Hall de Londres, les 24 et 25 février 1948 : la précision qui respire, l'ivresse printanière de la direction, et

l’enregistrement idéalement réverbéré, avec une profondeur et une maîtrise des nuances qui montre au lendemain de la guerre, l’excellence et l’éloquence des instrumentistes du London Philharmonic Orchestra. Voilà qui égale voire surclasse (malgré le grésillement du microsillon) l’approche d’un Karajan, presque trop rutilant et artificiel, – trop calculé en esthète hyperexigeant…, à l’inverse Kleiber père retrouve une insouciance des origines qui charme et berce (écouter comment le hautbois est détaché : touche d’un pastoralisme raffiné élégantissime). Rondeur, caractère, passion : que demander de plus. Erich s’impose encore avec une 9è du même Beethoven (juin 1952 à Vienne, avec les Wiener Philharmoniker et les solistes : Hilde Guden, Anton Dermota, Ludwig Weber : une référence absolue par son raffinement tellurique, sa fièvre de grande classe et touojurs cette sensibilité à hauteur d’homme qui détaille les timbres assemblés, concertants…, cd 30).
Autre gravure toute aussi ancienne : celle d’**Eduard Van Beinum** de septembre 1948 à Amsterdam, donc avec le Concergebouw dans Concerto pour orchestre de Bartok : le mystère véhicule de la tension accrédite cette bande captivante.

Les perles symphoniques du Catalogue Decca

Autour de 1950 : le temps de Erich Kleiber, Knappertsbusch, Boult, Beinum, Ansermet et déjà le jeune et fringuant Solti…

Un an plus tard (après le beethovénien Kleiber père), en mai 1953, **le grand Hans (Knappertsbusch** enregistre dans la même Grosser Musikvereinsaal de Vienne, Wagner (ouverture de Tannhaüser et Venusberg : la respiration, le souffle, la grandeur qui palpite et sait respirer saisissent : quel chef lui aussi (et quels instrumentistes ! Quel dommage que la prise sature au niveau des tutti avec cuivres).

Propre aux début des années 1950, s’impose un futur champion

toute catégorie de l'écurie Decca, **Georg Solti** (qui signera ensuite des intégrales Mahler, Bartok, Verdi, Wagner, mémorables pour le label, au cours des décennies 1970, 1980, 1990…) : un pilier du catalogue se dévoile ici : cd 46 (2 symphonies mozartiennes K183, K504 « Prague », surrout cycle de facéties élégantes et expressives : ouvertures de Rossini, studio de Kingsway Hall, avril 1954 et septembre 1955), cd 47 : musique pour cordes, percussion et célesta de Bartok, la Suite Hary Janos opus 35a de Kodaly en février 1955 : le mordant trépidant et la fièvre rythmique d'une précision chirurgicale portent déjà la marque de l'immense Solti. Un orfèvre horloger… doué d'un dramatisme intense et très efficace.



C'est le temps aussi du chef **Ernest Ansermet** dont le geste à la tête de l'Orchestre de la Suisse Romande et du Conservatoire de Paris s'impose évidemment de 1949 à 1954 : autre pépite étincelante de surcroît dans plusieurs pièces marquantes : Petrouchka de 1949, Le Sacre du printemps de 1950 ; Les biches de 1952 ; Le tombeau de Couperin, valses nobles et sentimentales de 1953 ; six épigraphes antiques de 1953 aussi ; Le festin de l'Araignée, suite complète de 1954… C'est un bain de symphonisme étincelant, précis, lui aussi intime, palpitant et ivre de couleurs intérieures qui transfigurent ici, Stravinsky, Poulenc, Ravel, Debussy et le plus récent (et vertigineux) Roussel (enregistré au Victoria Hall de Genève, en octobre et novembre 1954) : une fièvre précise, d'une rythmique féline, d'une secrète sensualité. Ansermet est un sensuel mesuré, faussement comprimé : l'équilibre qu'il distille dans chaque partition se déroule au service de la clarté et de la transparence.

Ces années 1950, et les 5 premières années de la décade (1950-1955) démontre de la part des ingénieurs de la firme Decca, une frénésie d'enregistrement totalement ahurissante voire vertigineuse. L'oratorio symphonique Job de Vaughan Williams (par **Adrian Boult**, et le LPO London Philharmonic orchestra, janvier 1954, cd 10, dont la baguette exprime un dramatisme arachnéen) ; la 3ème de Tchaikovski, et les Suites L'amour des 3 oranges et Lieutenant Kijé de Prokofiev (avec le même Boult en juin 1955 et l'Orchestre du Conservatoire de Paris, cd 9 : leçon de finesse et de couleurs), s'imposent tout autant.

Au chapitre français, vous vous délecterez bien aussi des Lalo et Bizet présents : ainsi le legs aujourd'hui réestimé de **Jean Martinon** (récent coffret Sony classical), ici interprète de Edouard Lalo : Suites 1 et 2 de l'extraordinaire Namouna (cd38), musique de ballet d'un fini élégantissime, au wagnérisme diapré d'un raffinement ambitieux avec le London Symphony Orchestra, mai 1955. La prise de son dévoile les progrès accomplis par les ingénieurs Decca dans la grande forme : Lalo aurait-il voulu égaler l'orchestre de La Walkyrie dans l'ouverture (il est vrai dans le mythique et ample Kingsway Hall). Même enthousiasme pour le Bizaet(Petite Suite d'orchestre opus 22, et Suite de la Jolie fille de Perth) et le Chabrier (Suite pastorale, Ode à la musique, extrait du Roi malgré lui…) de Jean Fournet et son équipe française réunie en 1953 et 1954 à La Mutualité de Paris (lesquels jouent aussi La demoiselle élue de Debussy, à l'intimisme davantage symboliste qu'impressionniste (cd34).

Là n'est pas une nomenclature complète et exhaustive de la boîte miraculeuse ; bien des surprises vous attendent : dont le cd 49, anniversaire oblige en 2015, Sibelius n°5 par Erik Tuxen et l'orchestre de la radio danoise, entre autres… Coffret événement de mars 2015 : naturellement élu CLIC de classiquenews.

CD. Coffret DECCA SOUND, 53 cd. Les années mono : 1944 – 1956. CLIC de classiquenews mars 2015. Référence Decca 478 7946