CD. Diana Damrau : Forever (1 cd Erato)



CD. Diana Damrau : Forever (Erato). Elle vient de triompher dans la nouvelle production de La Traviata inaugurant la nouvelle saison lyrique de la Scala 2013-2014, Diana Damrau n'a jamais semblé plus au sommet de ses possibilités : mieux chantante, melliflue (poétesse et sirène dans un Summertime enivrant entre autres), d'une flexibilité lumineuse souvent superlative. Eclat, transparence, couleurs, tempérament dramatique, surtout exceptionnelle intelligence d'une interprète qui s'est peu à peu révélée et distinguée, en particulier depuis ces 5 dernières années. Voici donc un récital biographique composé de rôles et oeuvres choisies avec affection et passion par une diva d'une irrésistible frénésie, d'une rare sincérité.

Diana Damrau : Diva assoluta



A travers divers registres comiques et d'autres plus sombres, et souvent nostalgiques, la soprano exceptionnelle Violetta verdienne donc, montre ici en une décontraction élégantissime, ses affinités avec toute une palette de demi caractères idéalement choisis.

Le mordant et le piquant chez Strauss (La Chauve Souris, Der Fliedermaus) met en lumière son abattage et son élasticité coloratoure qui ailleurs fait merveille en diseuse soucieuse d'intelligibilité chez Richard Strauss ou Mozart ; mais c'est sa sincérité formidable qui rayonnne dans les airs suivants.

De toute évidence, le récital est un nouvel accomplissement d'autant plus étincelant que la diva assoluta dégrafe le corsage, osant plusieurs incarnations en toute liberté, jouant sur toutes les facettes d'un intense tempérament lyrique. Entre opérette, comédie musicale (pétillante et facétieuse et d'une légèreté si délectable dans My Fair Lady), cabaret… en allemand et en anglais, la soprano irradie de chien (sifflotant même avec une humeur heureuse épanouie), de style, de raffinement et de feu interprétatif (merveilleuse Maria de West Side Story : I feel pretty, qui sur les traces de Te Kanawa, dans la version lyrique validée par Bernstein lui-même, trouve une liberté et une vérité de ton sidérante, c'est du début à la fin une jubilation communicante où elle semble ressusciter son âme d'enfance ! Programme jubilatoire.

Diana Damrau: Forever. 1 cd Erato.

TRACK LISTING

01 Vocalise: The ninth gate

02 Höre ich Zigeunergeigen: Grafin Mariza

03 Strahlender Mond: Der Vetter aus Dingsda

04 Meine Lippen sie küssen so heiss: Giuditta

05 Lippen schweigen: Die lustige Witwe

06 Mein Herr Marquis: Die Fledermaus

07 Czárdas: Die Fledermaus

08 Wäre det nich wundaschen: My fair lady

09 I could have danced all night: My fair lady

10 Grünfink und Nachtigall: Sweeney Todd

11 Summertime: Porgy and Bess

12 I’m in love with a wonderful guy: South Pacific

13 Wishing you were somehow here again: Phantom of the opera

14 I feel pretty: West side story

15 Over the rainbow: The Wizard of Oz

16 All in the golden afternoon: Alice in wonderland

17 Ein Mensch zu sein: Arielle, die Meerjungfrau

18 Someday my prince will come: Snow white

19 Feed the birds: Mary Poppins

20 Walking in the air: The Snowman

21 Vocalise: Wuthering Heights

22 Ich hätt getanzt heut’ Nacht: My fair lady

23 Lied der Nachtigall: Die schwedische Nachtigall

Trio Wanderer à Caluire (69)

Caluire (69), week end Trio Wanderer, les 18 et 19 janvier 2014. Deux concerts et des rencontres avec le public, c'est presque une résidence pour le Trio Wanderer. Et Marie-Christine Barrault est partenaire vocale pour illustrer le parcours lisztien entre Suisse et littérature, après que les chambristes français aient voyagé du côté de chez Schubert, Brahms et Fauré. Ce « parlé-chanté » romantique constitue la première d'une formule qui s'expérimente à Caluire.

Les Wanderer pour un week end romantique à Caluire

Le Radiant, Caluire (69)
Week-end des 18-19 janvier 2014 : concerts et rencontres
Schubert, Brahms, Liszt, Fauré

Wanderer et voyageurs



« Wanderer, Winterreise » , ces mots en « romantique-allemand » (comme on le dirait d'un dialecte très particulier des langues germaniques) roulent dans notre mémoire de Français tout de même un peu jaloux des profondeurs et de l'imaginaire qu'atteignirent outre-Rhin musiciens, écrivains et peintres entre fin XVIIIe et milieu XIXe. A côté, nos « voyage et voyageurs » semblent presque privés de magie, et un rien pauvres, même si nous pouvons placer en arrière-plan les somptuosités d 'un Chateaubriand et plus tard de Delacroix et Baudelaire… Question d'optique et d'harmoniques ? Il est vrai que la réminiscence d'un Schubert ou d'un Friedrich – ils « voyagèrent » bien peu, sinon dans leur esprit et leur cœur- viendrait aussitôt nous suggérer que le nombre réellement parcouru de lieues ou de kilomètres ne fait pas grand-chose à l'affaire.

Une fin de semaine-événement

Alors quand un des groupes de musique de chambre les plus internationalement célèbres se place sous le signe du voyage, et s'il est français, il ne s'appellera pas « Trio Voyageur », mais « Trio Wanderer », sans doute en hommage au compositeur qui aura laissé par la voix (voie ?) du lied et même du piano l'exploration la plus obsessive et affective de ce voyage qui n'aura pas été seulement celui des hardis explorateurs de la terre et des mers.

La saison précédente, les trois Wanderer avaient été invités par le Radiant de Caluire(périphérie nord de Lyon), qui consacre dans sa salle rénovée une toute petite part de sa programmation multi-culturelle (théâtre, et ce qu'on nommait naguère « la variété ») à la musique « classique ». Voici début janvier notre Trio, cette fois convié non seulement à un concert, mais à une présence de deux jours. Ce « week-end

événement » s'apparente à une très brève résidence, où une master-class (zut, disons classe de maître(s) puisqu'on peut traduire en « ancien français »), une conférence et un brunch musical (pardon : un mi-déjeuner) accompagnent les deux concerts du samedi soir et du dimanche après-midi.

Johannes le Nordique

Les Wanderer – un pianiste plutôt extraverti et « Florestan », Vincent Coq, un violoniste, Jean-Marc Phillips-Varjabédian, et un violoncelliste, Raphaël Pidoux, plutôt…à l'inverse, apparemment « Eusebius », pour reprendre les termes du double schumannien – sont particulièrement « chez eux » avec Brahms. Pour le Quatuor op.25, ils sont rejoints par l'altiste Christophe Gaugué (ils ont enregistré l'œuvre avec lui). Brahms y est en « sa maturité de jeunesse » (risquons l'oxymore pour l'ardent ex-adolescent qui enthousiasma Schumann et s'enflamma pour Clara, avant que la mort tragique de Robert contraigne Johannes à renoncer à ses projets amoureux), et l'œuvre résonne de l'alternance entre romantisme d'inspiration et déjà-classicisme structurel. Et les deux versants du romantisme s'y expriment, tumulte qui sous-tend l'allegro initial, abandon au rêve nocturne qui envahit l'intermezzo et l'andante. Le Quatuor, terminé en 1861 – chez des amis à la campagne, situation qui a toujours plu à Brahms-le-Nordique – culmine dans les emportements du très long presto, « alla zingarese », où l'âme tzigane se confie tour à tour dans la mélancolie et dans une exaltation aux allures de sauvagerie. Voici Brahms enfin libéré en sa modernité implicite, lui qui (dit-on) s'endormit en écoutant la si progressiste Sonate de Liszt et en tout cas devint (volens nolens ?) le héraut d'une musique plus sage contre les audaces de Wagner et Liszt.

Les cloches de Montgauzy et le vent d'ouest

Schubert est salué au passage, depuis les rives entre crépuscule et aube, puisque ce bref adagio isolé –peut-être servit-il d'insertion « lente » pour le futur grand Trio en si

bémol de 1827 – se nomme aussi Notturno. Mais là c'est l'éditeur Diabelli qui voulait faire un coup de comm-pub… Le climat est plutôt agité en son centre, mais doucement lyrique au début et à la fin qui chantent la même mélode tendre. Puis nos Voyageurs parcourent dans le 2e Quatuor op.45 une ample contrée où Gabriel Fauré, l'Ariégeois devenu depuis longtemps Parisien , se remémore fort proustiennement son enfance dans un sublime andante où lui-même joue le Narrateur de son Temps Perdu (à 42 ans, en 1887), « relevant les distances » comme en un Combray des Pyrénées Orientales : « Je me souviens avoir traduit là, presque involontairement, le souvenir bien lointain d'une sonnerie de cloches qui, le soir à Montgauzy, nous arrivait d'un village nommé Cadirac lorsque le vent soufflait de l'ouest. Un fait extérieur nous engourdit dans un genre de pensées si imprécises qu'en réalité elles ne sont pas des pensées et cependant quelque chose où on se complaît… » Les autres mouvements sont tout d'élan, parfois à la limite de la violence des passions, architecture, rythmique et harmonie heureuses de se rencontrer pour un chef-d'œuvre qui marque l'irréversible entrée du compositeur dans une maturité qui ne cédera plus aux charmes mondains et ira inscrira son automne – via la musique de chambre, surtout –dans d'ultimes partitions austères et bouleversantes.

Le premier ? Non, le seul !

Bien, Voyageurs ou…mais comment le dit-on en hongrois ? Car le 2e concert, « lettres d'un voyageur », est consacré à Franz Liszt. Ici le Trio – qui se réduit, dans quatre des cinq partitions, aussi à Duo – est en dialogue avec la voix non strictement chantée, mais si musicienne, d'une récitante de textes. On chercherait en effet dans l'œuvre du compositeur franco-hongrois une musique de chambre à la hauteur de celle de ses frères romantiques, Schubert, Schumann ou Brahms. On dira qu'il n'est pas besoin pour assumer le romantisme d'autre instrument qu'un piano : ainsi Chopin… (mais Liszt par la mélodie, l'orchestral et le choral a aussi agrandi ses horizons à la dimension de ses rêves !). Liszt fut

« le »pianiste du XIXe – « le premier ? non le seul », disait une dame qui s'y connaissait en admiration), et pour la révélation de son génie autant que par nécessité de la rencontre et du destin, un Voyageur immense.

Libre enfin de mille liens

En témoigne un texte de 1837 que la récitante aura peut-être inscrit à son programme : « Encore un jour, et je pars. Libre enfin de mille liens, plus chimériques que réels, dont l'homme laisse si puérilement enchaîner sa volonté, je pars pour des pays inconnus qu'habitent depuis longtemps mon désir et mon espérance. Comme l'oiseau qui vient de briser les barreaux de son étroite prison, la fantaisie secoue ses ailes alourdies, et la voilà prenant son vol à travers l'espace. Heureux, cent fois heureux le voyageur ! Heureux qui sait briser avec les choses avant d'être brisé par elles ! L'artiste (ne doit) se bâtir nulle part de demeure solide. N'est-il pas toujours étranger parmi les hommes ? ».

Une actrice française très mélomane



L'auteur de cette superbe déclaration d'indépendance, que Liszt ne renia jamais dans ses actes et son œuvre, il appartient donc à Marie-Christine Barrault d'en être la traductrice. La comédienne, au théâtre ou au cinéma, a su se conserver au Texte regardé comme un principe avec lequel on ne transige pas. Les cinéphiles n'ont pas oublié « la jeune fille, catholique et blonde » qu'elle incarnait en face de la si laïque (et diablement… séduisante !) Françoise Fabian, dans « Ma nuit chez Maud », l'une des écritures les plus admirables, aux dialogues et à l'image, du cinéma français (Eric Rohmer, bien sûr). « Reconnue aujourd'hui comme une des plus mélomanes des actrices françaises, elle préside depuis 2007 aux Fêtes de Nohant, autour du souvenir en Berry de

Chopin et George Sand ».

Tzigane et franciscain

Elle sera voix parlée dans une pièce rare de Liszt, un mélodrame (un cadre commencé fin XVIIIe et que le XIXe romantique a sublimé, en particulier chez Schumann, dont « L'enfant de la lande » est frère halluciné de l'Erlkönig schubertien) : la Lénore de Burger est sous le signe d'une écriture harmonique hardie et d'une pensée musicale fragmentaire ». Les Wanderer-Voyageurs « transposeront » (on sait que ce fut une activité compositrice très importante de Liszt pour « diffuser » ceux qu'il admirait, et parfois lui-même) Les Trois Tziganes (Franz se définissait comme une alliance de Franciscain et de Tzigane), La Cellule de Nonnenwerth (un couvent…franciscain auquel Liszt rendit visite en 1840) et La Lugubre Gondole, une des pièces de la dernière manière , où le vieux compositeur retiré en religion mystique « invente » la future musique atonale du début XXe. Et à côté d'extraits passionnants de Lord Byron (son Voyage de Childe Harold fit frémir l'Europe) et du jeune Franz – les Lettres d'un bachelier ès-musique ; la correspondance avec Marie d'Agoult, l'aristocrate des amours passionnées avec laquelle il brava la bienséance louis-philipparde des années Trente, l'écrivaine qui fut aussi la mère de Cosima, future Madame von Bulow puis Wagner – , on écoutera La Vallée d'Obermann.

Les rêveries du mélancolique Obermann

Cette pièce figure dans les Années de Pèlerinage, chapitre Suisse, où Liszt « conta » ses fugues avec Marie… Et fut admirable traducteur musicien d'un trop négligé (de nos jours) pré-romantique français, Etienne Pivert de Senancour qui inventa un Werther de ce côté du Rhin et du Rhône, merveilleux mélancolique dont les Rêveries ont fasciné les contemporains cultivés : « nous ne sommes malheureux que parce que nous ne sommes pas infinis », écrit dans son récit-Journal Intime Obermann, qui promène sous les montagnes helvétiques son mal de vivre, et l'écriture si musicale d'un esthète replié sur sa

solitude enchantée : « Même ici, je n'aime que le soir. L'aurore me plaît un moment, je crois que je sentirais sa beauté , mais le jour qui va la suivre doit être si long ! Accident éphémère et inutile, je n'existais pas je n'existerai pas ; et si je considère que ma vie est ridicule à mes propres yeux, je me perds dans des ténèbres impénétrables… Livrés à tout ce qui s'agite autour de nous, nous sommes affectés par l'oiseau qui passe, la pierre qui tombe, le vent qui mugit, le nuage qui s'avance, nous sommes ce que nous font le calme, l'ombre, le bruit d'un insecte, l'odeur émanée d'une herbe…

Caluire (69, périphérie nord de Lyon). Week-end au Radiant de Caluire. Trio Wanderer, Christophe Gaugué, Marie-Christine Barrault. Samedi 18 janvier 2014. Master-Class du Trio Wanderer, 14h30. Conférence, 18h30. Concert, 20h30. Brahms (1833-1897) , Schubert (1797-1828), Fauré 1845-1924). Dimanche 19 janvier : Brunch, 10h30. 15h, concert avec M.C.Barrault : Liszt (1811-1886), textes et musique.
Information et réservation : T. 04 72 10 22 19 ; www.radiant-bellevue.fr

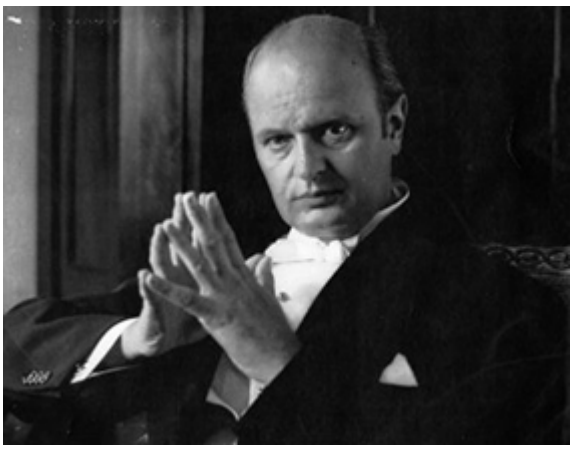
---

Ferenc Fricsay (1914-1963)

France Musique. Portrait de Ferenc Fricsay, les 31 décembre puis 1er janvier 2014, 16h. Né en 1914 et mort prématurément en 1963 à l'âge de 49 ans, Fricsay laisse un héritage musical sans défaut : un instinct et une intuition remarquable qui ont fait de lui cet interprète idéal dans lequel Furtwängler, plutôt que les Karajan et Celibidache voyait son seul héritier possible… Fils de chef d'orchestre et élève surdoué à l'Académie Liszt de Budapest, le jeune Fricsay affine son goût et ses affinités artistiques sous l'enseignement de Kodaly, Dohnanyi, surtout de Bartok. Pour approfondir sa connaissance

de chaque instrument dans l'orchestre, le père (Richard) invite son fils à jouer du violon, de la clarinette, du trombone, divers percussions… En outre très jeune, le jeune musicien observe les grands qui dirigent à Budapest : Mengelberg, Klemperer, Walter, Erich Kleiber (le père divin mozartien de Carlos). Très vite Ferenc se destine à la direction : nommé chef militaire à Szeged, il y refonde et perfectionne la Philharmonie locale. Le succès est immédiat : les spectateurs passent de 250 à … 3000.

virtuosité hongroise

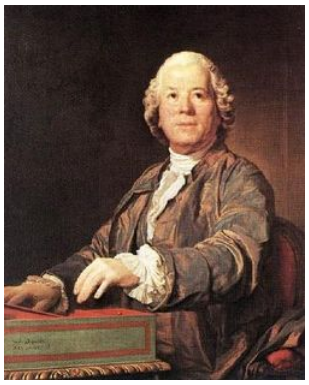


La reconnaissance vient à Salzbourg : en 1947, assistant de Klemperer pour la création de La mort de Danton de Einem, Fricsay fils dirige toutes les représentations. C'est un triomphe international : il a 33 ans. En 1948, Ferenc Fricsay revient à Salzbourg pour deux créations : Antigone de Orff et Vin Herbé de Martin. Une telle sensibilité instrumentale, un travail préalable scrupuleux apportent leurs bénéfices : bourreau de travail, musicien exigeant, Ferenc Fricsay est de la trempe des Carlos Kleiber : pas de projets s'il n'y a pas de répétitions fouillées ni de travail préparatoire intensif.
C'est à Berlin que la confirmation de son immense sensibilité

et de sa profonde compréhension du texte musical s’impose encore lorsque l’Opéra de Berlin le réclame en 1948 pour jouer Don Carlo de Verdi avec… un jeune baryton miraculeux : Dietrich Fischer Dieskau qui avouera ensuite avoir eu la révélation de Verdi et de sa prosodie spécifique (coulante et raffinée grâce à lui) en travaillant avec Ferenc Fricsay. Superbe hommage de la part d’un chanteur parmi les plus exigeants et qui confirme le talent exceptionnel du chef. Le maestro se charge de composer et de perfectionner l’Orchestre RIAS de Berlin (propre au secteur américain, futur Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin) qui devient sous son aile une formation virtuose dont DG enregistre alors les apports d’une exceptionnelle tenue. Verdi (Rigoletto), Mozart (La Flûte, L’Enlèvement au sérail) et surtout Bartok (Le Château de Barbe-Bleue) attestent aujourd’hui d’une baguette vive et élégante, superbement articulée, naturelle, passionnée et légère à la fois, exprimant avec une clarté vif-argent toutes les tensions contraires, troubles du texte musical.

France Musique, portrait du chef hongrois Ferenc Fricsay, pour les 50 ans de sa disparition (en 1963) et pour son centenaire également …
Les mardi 31décembre 2013 et mercredi 1er janvier 2014, 16h. Portrait et évocation en deux volets.

Gluck à Paris (1774-1779)



Dossier Gluck 2014. 2014 marque les 300 ans de la naissance de Christoph Willibald Gluck, *champion de l'esthétique défendue par Rousseau. Le Chevalier, favori de Marie-Antoinette ne serait pas Gluck sans ses accomplissements lyriques français, en particulier parisiens qui perfectionnent encore les avancées viennoises des années 1760… Point sur l'œuvre lyrique du Chevalier Gluck, en particulier sur les opéras qu'il présenta sur la scène parisienne, entre 1774 et 1779.* Si Gluck suscite honneurs et triomphe à **Vienne,** en particulier avec son **Orfeo ed Euridice (1762)**, il finira pas dérouter le goût des viennois avec ses œuvres ultérieures : **Alceste (1767)** et **Paride ed Elena (1770)**, au succès plus mitigés. La réforme qu'il engage, du moins le style résolument moderne qu'il développe à l'endroit de l'opéra (chant et musique sont fusionnés au profit de la continuité et de la cohérence de l'action dramatique), va bientôt conquérir une nouvelle capitale d'Europe : **Paris**. Au reste ce sont les œuvres de Hasse ou d'un autre napolitain, Traetta qui séduisent davantage les viennois : son *Iphigénie en Tauride* de 1762, présentée quelques mois après l'*Orfeo* de Gluck, correspond davantage au goût conservateur (et plus décoratif) du public. Comme d'ailleurs, il en ira des œuvres de Mozart par rapport à celles de Salieri. On ne rappellera jamais assez que *Les Noces* (première, le 1er mai 1786) ne suscitèrent guère de succès quand **la Grotta di trofonio de Salieri**, ouvrage contemporain (créé en octobre 1785), fut salué comme le modèle des opéras viennois les plus réussis !

Gluck démangé par le génie des planches n'a jamais manqué une opportunité. En France, la Dauphine Marie-Antoinette est devenue Reine : il fut à Vienne son professeur de musique. Par ailleurs, il connaît le goût de la Souveraine pour son propre

style. Il est de surcroît un auteur rompu aux dernières tendances françaises, en particulier assimilateur du genre à la mode, l'opéra-comique.
Soucieux de simplifier l'oeuvre musicale au profit de la clarté dramatique, Gluck s'intéresse au nouveau genre français. Il acclimate le format, sur les livrets de Favart, à l'attention du public Viennois : *L'île de Merlin* (1758), *le Cadi dupé* (1761), *Les amours champêtres* (1765). Opportunément, il obtient de François du Rollet, attaché à l'Ambassade de France à Vienne, tous les renseignements nécessaires pour préparer son arrivée parisienne. C'est d'ailleurs Du Rollet qui rédigera le livret en français de son premier opéra pour Paris, **Iphigénie en Aulide (19 avril 1774)**.
Entre 1774 et 1779, ce sont au total sept ouvrages de Gluck qui seront produits sur la scène de l'Opéra Royal : Iphigénie en Aulide donc, à laquelle succèdent : une seconde version d'Orfeo mais en français (**Orphée et Euridice, 28 août 1774**), **Cythère assiégée (comédie, 1775)**, seconde version d'**Alceste (23 avril 1776)**, **Armide** d'après la tragédie lyrique de Lully et Quinault (23 septembre 1776, mais avec coupure : plus de prologue), **Iphigénie en Tauride** (18 mai 1779). Sa dernière œuvre pour la scène française, **Echo et Narcisse**, présentée la même année, suscite une telle indifférence que Gluck, dépité, décide de rejoindre Vienne qu'il n'avait jamais vraiment quitté – où il occupait une fonction officielle-, pour ne plus revenir à Paris. Ainsi ce clôt l'épisode spectaculaire du Chevalier dans la capitale européenne.

La réforme du grand genre



Intéressante carrière que celle de Gluck qui en homme libre – rappelons qu'à la différence de bon nombre de ses contemporains, il n'eut jamais à quémander la moindre obole des puissants ni des riches car son mariage l'affranchissait de tout besoin pécunier-, poursuit encore son travail de **réformateur du grand genre**. Dix années après les

avoir expérimentées à Vienne, ses idées nouvelles font recette à Paris. Son séjour fugace dans la capitale y aura déterminé après lui, la suite du genre lyrique.

A son crédit, le sens de la dramaturgie et une fidélité inaltérable à ses intentions esthétiques : plus d'ornements ni d'emphase formelle superfétatoire. Sont bannis les récitatifs secs, les da capos et autres effets da gorgia : rien ne compte davantage que le sens du drame, la continuité de l'action, la sobriété édictée comme une vertu antique. La tragédie des anciens grecs est à nouveau à l'honneur. Un nouveau continuum musical permettant à l'orchestre d'unir toutes les parties (grandes scènes de solistes, chœurs enflammés, ballets) tend parfois au sublime sans pourtant empêcher raideur et statisme des tableaux. A Paris, le succès de ses œuvres s'explique pour plusieurs raisons.

Paris attend depuis longtemps une réforme de la machinerie lyrique héritée de Lully même si la puissance du génie de Rameau défend très honorablement l'institution académique. Mais la Querelle des Bouffons (1752) a démontré ce besoin d'oxygène auquel souscrivent sans hésitation les Encyclopédistes, Rousseau en tête. Même Rameau s'y montre perméable, introduisant dans ses opéras et ballets nombre traits de pure virtuosité… Les Napolitains font figure de créateurs modernes parfaitement en affinité avec les attentes du public : les parisiens qui s'ennuient devant les spectacles pompeux où la mythologie est convoquée sur le mode tragico-édifiant, préfèrent le piquant esprit bouffe de *La Serva Padrona* de Pergolèse, ou les prodigieux intermèdes de Latilla et Jommelli.

Ensuite, le succès croissant de l'Opéra-comique a préparé le terrain de la réforme. A la suite de l'affaire des Bouffons, Dauvergne compose la réponse du milieu français à la comédie napolitaine : ses *Troqueurs* marquent l'avènement de l'opéra-comique (1753). Le genre a démontré tout ce qu'on devait répugner à l'Opéra, le ridicule et l'ennui. Autant d'éléments détestés de Rousseau comme de Gluck. En arrivant à Paris avec son image de réformateur, Gluck répondait au climat général.

Enfin, la Reine Marie-Antoinette, qui souffre davantage l'opéra français qu'elle ne le comprend, soutient le renouvellement du genre. D'autant que Gluck, compositeur « Viennois » depuis 1754 qui a participé en de nombreuses occasions au paysage musical de sa Vienne natale, lui offre l'occasion d'implanter à Paris, un peu de cette enfance et de ce pays qui lui manquent tant.

Gluckistes contre Piccinnistes : la question des anciens et des modernes

La situation attise les esprits échauffés par ce vent de réforme lorsque paraît sur la scène parisienne, **Niccolo Piccinni, à la fin de l'année 1776**. Comme Gluck, Marie-Antoinette a souhaité inviter un autre compositeur étranger à la Cour. Le musicien qui a été formé par les maîtres napolitains (Leo et Durante), est une célébrité européenne : il a marqué les esprits depuis son triomphe à Rome de *La buona Figliuola* (dramma giocoso, 1760), qui ouvre une nouvelle voie à mi chemin entre le buffa et le seria et colle plus à la vie réelle qu'à l'épopée antico-morale. Devenu le meilleur représentant du style napolitain qu'il aborde aussi dans le genre seria, il accepte la proposition de Marmontel qui l'invite à rivaliser avec Gluck sur les mêmes sujets d'opéra. Paris a toujours aimé orchestrer les oppositions claniques. elles attisent les débats, enflamment les esprits parisiens dont l'arrogance critique aime glorifier puis bannir les idôles hier encore inconnues… D'ailleurs, après la confrontation Piccinni/Gluck (qui aura plus desservi le premier que le second), les parisiens aimeront ensuite opposer Piccinni à Sacchini. Or là encore, son chef-d'œuvre *Didon* (sur un livret de Marmontel, 1783) est vite emporté par les cabales haineuses. Pour l'heure, Piccinni comme avec *Atys*, réécrit et réorchestré, triomphe avec son *Roland* (1778) créé devant la Reine à Versailles, sans obstacle puisque Gluck eut le discernement sage d'abandonner l'idée d'un opéra sur ce sujet, inspiré de Lully et Quinault.

On sait en outre que Marie-Antoinette au moment des

représentations de Roland, demanda à Piccinni de l'accompagner au clavier dans un air tiré de l'Alceste de… Gluck. Piccinni s'exécuta sans rechigner. Le goût est à la relecture des grands modèles anciens. Après le départ de Gluck (1779), Piccinni présentera son *Iphigénie en Tauride,* après celle de son rival, mais sans guère persuader tant la partition pâlit de la comparaison.
Derrière l'opposition des musiciens, se cache une querelle politique et esthétique. Gluck est le favori de la Reine. Il fallait bien lui trouver un opposant esthétique déclaré. Celui qui semblait attaquer la pureté du style français et du moins la remettre en cause, avec **Armide** (1776), devait subir une leçon de déclamation, soutenue par le parti des conservateurs. On choisit Piccinni… qui comprenait peu la langue de Lully. Il devait donc composer dans ce contexte de forte polémique, Roland puis Iphigénie en Tauride. Précisons enfin que c'est Marie-Antoinette qui souhaitant la présence d'un musicien italien à la Cour avait invité Piccinni en France.

L'accueil des œuvres de Gluck sur la scène française



Gluck partage avec Rousseau la nécessité de réformer le genre de la tragédie lyrique héritée de Lully. Mais il va plus loin que le philosophe, même il se montre plus respectueux que lui : contrairement au bouillonnant Jean-Jacques, le compositeur germanique entend démontrer grâce à sa première **Iphigénie** (… en Aulide, 1774) que le français se prête à l'écriture musicale. D'après Racine, Iphigénie doit retrouver l'essence et la simplicité de la grandeur tragique. Simplicité et continuité de l'action dramatique. La réussite sera telle que Rousseau reconnaîtra d'ailleurs qu'il s'était trompé. Le soutien des compositeurs et musiciens français établis ne tarde pas dont celui de Dauvergne et de Gossec, lequel fournit la musique du ballet des **Scythes enchaînés**, ajoutée aux représentations d'Iphigénie. Ce ballet est le

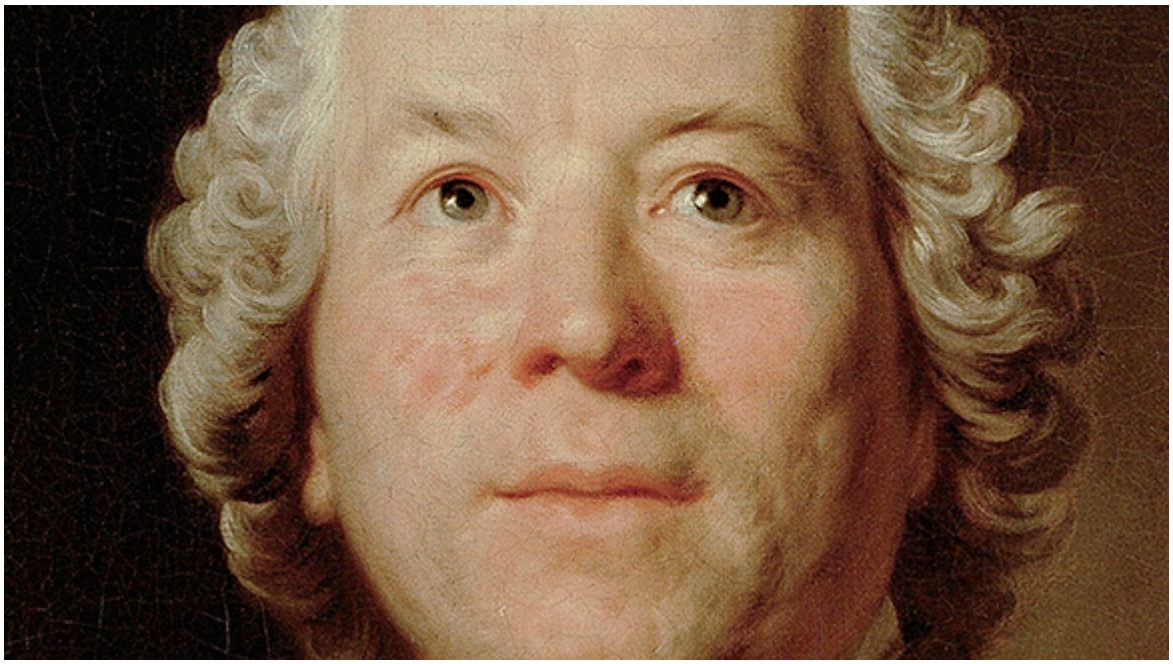
prototype du ballet-pantomine français, offrant à l'opéra proprement dit de Gluck sa conclusion dramatique logique.
Iphigénie produit auprès des parisiens un effet comparable à celui que suscita Orfeo sur le parterre Viennois, onze ans auparavant. Marie-Antoinette en témoigne dans les lettres qu'elle adresse à sa mère : « … *j'ai été transportée ; … il règne dans toutes les têtes une fermentation aussi extraordinaire sur cet événement que vous le puissiez imaginer, c'est incroyable. On se divise ; on s'attaque comme si c'était une affaire de religion…* » écrit-elle, le 26 avril 1774.
La sublimité du musicien capable de fixer le vrai caractère de la musique théâtrale et de « le faire rentrer dans le naturel » est aussitôt fustigée par les ennemis de la jeune Souveraine dont le parti de l'ancienne maîtresse de Louis XV, récemment décédé : La Dubarry qui avec Marmontel, par simple esprit de contradiction, défend les compositeurs italiens contre le germanique « Glouk » (selon la prononciation de l'époque), champion de l'Autrichienne.



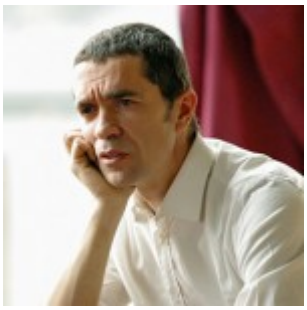
L'accueil d'Orphée et Euridyce, présentée le 2 août 1774, suscite le même enthousiasme. Pendant les répétitions, l'auteur exacerbe avec son autorité habituelle, les dispositions expressives de ses interprètes. En particulier, il demande au ténor Legros (le rôle d'Orphée a été réécrit pour un ténor aigu, contrairement à la version viennoise où il était tenu par un castrat) de crier et non de chanter sa prière : « Euridyce, Euridyce… ». On sait depuis quel effet cette déclamation expressive produit sur les spectateurs, absolument sous hypnose comme en témoigne Mademoiselle de Lespinasse. Célébré, Gluck continue d'officier à Vienne comme « compositeur impérial ». Pour chaque nouvel ouvrage parisien, il fait le voyage à Paris, réadaptant ses partitions au besoin, dirigeant les répétitions avec une énergie de tous les diables, et dont il sort selon les témoignages, exténué.

En janvier 1775, Iphigénie est reprise produisant des recettes non négligeables dans les caisses de l'Académie Royale. Le style fait salle comble. Il annonce même les soubresauts à venir : le divertissement du troisième acte et son chant d'allégresse : « *Partons, volons à la victoire* » annonce la clameur patriotique des futures liturgies révolutionnaires.
Avec **Cythère assiégée**, Gluck reprend la trame d'un opéra-ballet de Rameau. Succès mitigé. Mais comme le contrat qu'il a signé, stipule le versement de 2000 livres annuelles pour six ouvrages à fournir sur la scène française, il poursuit la composition avec une reprise d'**Alceste…** qu'il adapte à nouveau, supprimant ballets et autres épisodes s'ils ne sont pas justifiés par l'unité et la tension du drame. Le talent de Gluck est de composer en dramaturge : en homme de théâtre plutôt qu'en compositeur soucieux de plaire. Le 23 avril, le musicien présente **sa nouvelle Alceste** : action resserrée, suppression des personnages secondaires, économie et efficacité nouvelle au profit de l'accomplissement de la tragédie… autant de qualités et vertus musicales saluées au XIX ème siècle par Berlioz. Descente au Styx puis air de défi aux Enfers avec l'évocation lugubre et profonde des bassons et des trombones.
L'Alceste de monsieur « Glouk » emprunte des chemins déjà engagés, et avec quel art !, par Lully et Quinault au siècle précédent. Bientôt, les partisans du style Français classique se sentent menacés. La bataille à venir se prépare, en particulier avec **l'arrivée de Piccinni le 31 décembre 1776.** En critiquant Gluck, il fallait surtout démontrer son opposition à l'œuvre d'un étranger sur le style français. Comme il le dira de la future **Armide** (septembre 1776), Marmontel n'épargne aucune critique sur l'écriture de Gluck : dans son « *essai sur les révolutions de la musique française* » paru en 1777, il dénonce son orchestre « bruyant et gémissant » ; son harmonie « escarpée et raboteuse ». Au regard du nombre des représentations, 45 soirées en 1776, Alceste, le nouvel opéra du Chevalier, a très bien résisté.
Au cœur de la querelle esthético-politique, les piccinnistes

sont soutenus par le Mercure Galant tandis que les défenseurs de Gluck s’expriment dans le Journal de Paris. On a oublié certains faits de cette époque qui révèlent les prises de position. Gluck est alors un musicien parfaitement honoré par le pouvoir : en témoigne le portrait que fit de lui, Duplessis, peintre attitré de Louis XVI et que le musicien remporta avec lui à Vienne en 1779. Mais il y a un autre signe tout aussi révélateur : quand est proposée en souscription, la réalisation d’un buste de Gluck par Houdon, Marie-Antoinette, fidèle protectrice, offrira 600 livres. Le portrait qui fut produit appartient aux meilleures œuvres du sculpteur, qui avant son Voltaire, prit le parti du réalisme : Houdon avait choisi de reproduire les marques de la vérole sur l’épiderme de son sujet, représenté sans perruque ! Le buste fut placé le 14 mars 1778 à l’Opéra aux côtés de Lully, Quinault et Rameau. Tous seront détruits lors de l’Incendie du bâtiment en 1873.

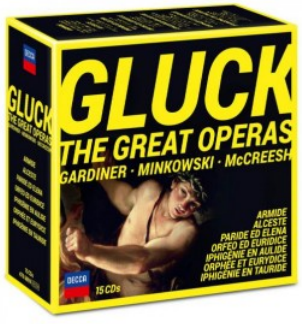


agenda opéras de Gluck 2014



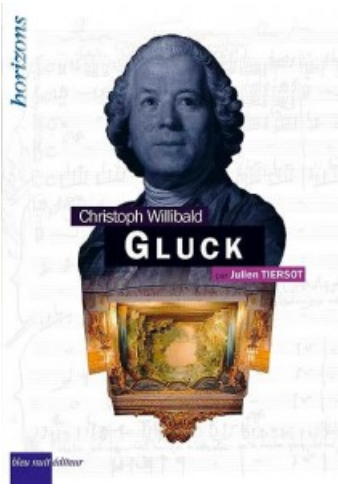
Bruxelles, La Monnaie : 17 juin<2 juillet 2014. Gluck : Orphée et Eurydice, 1764. Bruxelles fête pour sa fin de saison 2013-2014 le centenaire Gluck (passé sous silence par ailleurs : le réformateur de l'opéra seria à partir de 1760 à Vienne puis au début des années 1770 à Paris mérite quand même mieux que cette confidentialité polie…). Pour l'heure et à partir du 17 juin 2014, la scène bruxelloise présente une nouvelle production d'Orphée et Eurydice du Chevalier, dans la version que Berlioz réalise en 1859 à partir de la version viennoise de 1762. Argument vocal : **Stéphanie d'Oustrac …** **EN LIRE +**

discographie



Coffret GLUCK : The geat operas (15 cd DECCA). Voici récapitulée, sa carrière entre Vienne (années 1760) et Paris (années 1770), qui fait de Gluck, à la veille de la Révolution, le champion de l'opéra seria en Europe. Le coffret Decca est incontournable en ce qu'il offre aussi une synthèse des lectures les plus décisives pour la compréhension de sa manière propre, de l'apport du maître au genre lyrique à la fin du XVIIIè : cette synthèse dont il est le seul à défendre légitimiment les vertus esthétiques ; son art est européen avant la lettre, empruntant à l'Italie (mélodies suaves), au germanisme (le développement orchestral souvent stupéfiant), à la France (choeurs et ballets, sens des

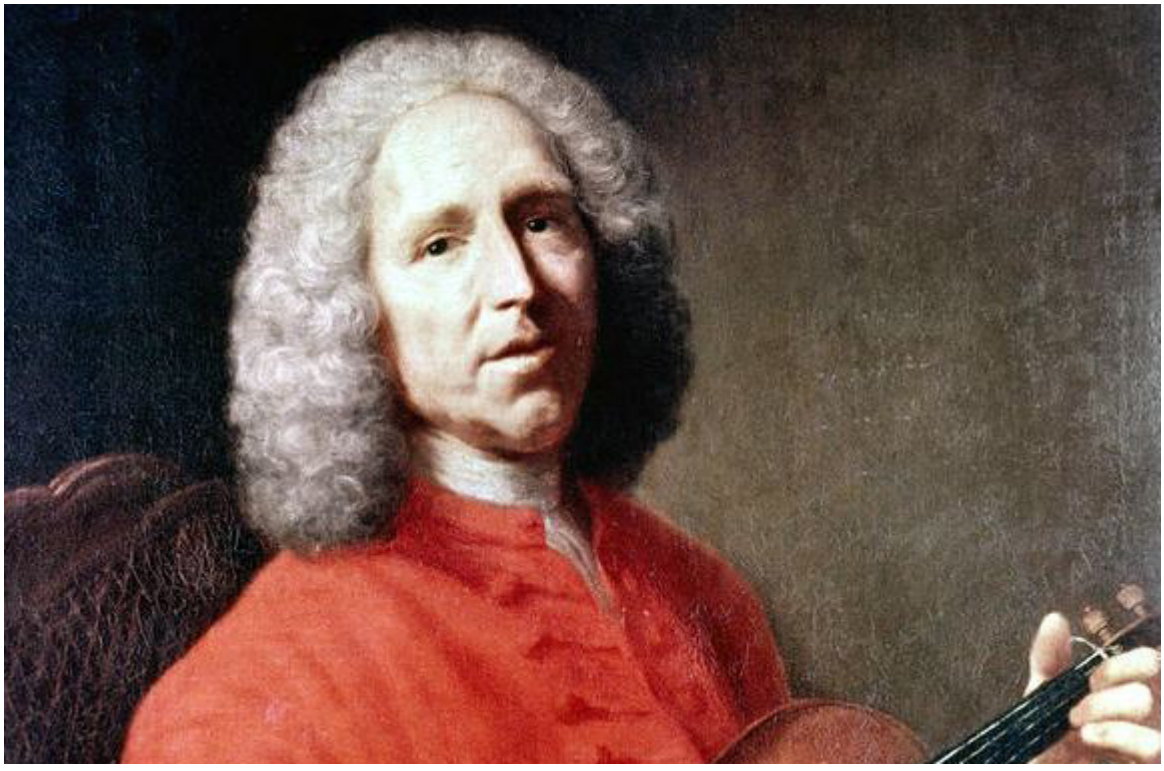
contrastes dramatiques). A sa source, Berlioz s'abreuve directement. Forme équilibrée, drame préservé, passions exacerbées… autant de qualités que recueillent tous les auteurs de son vivant et après lui : Vogel, Sacchini, Piccini, Gossec… Voici donc les enregistrements qui ont fait date, en particulier ceux de Gardiner qui en France aura œuvré de façon décisive pour la réévaluation des opéras de Gluck : les deux Iphigénies, -Iphigénie en Tauride d'après Racine de 1779 (Lyon, février 1985), Iphigénie en Aulide de 1774 (Lyon, juillet 1987)-, puis Orfeo ed Euridice (Londres, mai 1991), sans omettre la sublime Alceste de 1767, point d'accomplissement du Britannique (Londres, Paris 1999) au service d'un sommet tragique de l'opéra nouvelle formule, celle gluckiste rompant avec l'idéal des Lumières légué par Métastase… **EN LIRE +**



LIVRES. Gluck par Julien Tiersot (Bleu Nuit éditeur). Comme Rameau dans les années 1730 à 1750 réforme l'opéra par son génie spectaculaire et sensible, ouvrant la voie aux compositeurs de la fin XVIIIè, **Christoph Willibald Gluck (1714-1787)** fait de même : étranger à Paris comme ses compétiteurs, Piccinni et Sacchini, le Chevalier sexagénaire, – qui fut maître de musique à Vienne de la princesse Marie-Antoinette future Reine de France, devient son champion à Paris et à Versailles, au début des années 1770 à 60 ans, insufflant à la scène française, à partir de ses succès viennois recyclés, une régénération en profondeur. Plus jamais l'opéra français ne sera le même : après les créations très applaudies d'Iphigénie en Aulide, d'Orphée et Eurydice, d'Armide, il aura gagné grâce à Gluck, intensité dramatique, vraisemblance vocale, cohérence théâtrale. Gluck fut contre la soit disante machine

superfétatoire et trop « artificielle » de Rameau le savant, le héros de… Rousseau, évangéliste d'une bible musicale nouvelle qui appelait à plus de simplicité, de clarté, de mesure, de vérité. **EN LIRE +**

Rameau : Platée, 1745. Le triomphe de la musique



Rameau: Platée, 1745. La clé de Platée, opéra comédie mais aussi ballet comique qui revisite les chorégraphies pour la Cour de France parmi les plus déjantées, demeure certainement l'apparition de la Folie à l'acte II.

C’est une création élaborée par le compositeur officiel de Louis XV qui » ose » ce que nul autre avant lui n’avait produit. Pour une oeuvre de commande, destinée à être jouée devant la Cour et le Roi, Rameau n’hésite pas à réinventer un genre nouveau où la fantaisie du poète musicien souligne la prééminence indiscutable de son art comme compositeur. Le Bouffon, le truculent, le fantasque préfigurent 10 ans avant la fameuse Querelle, l’impact de la drôlerie la plus extravagante mais tissée avec quelle subtilité. Dans Platée, jamais Rameau n’ a semblé plus personnel, audacieux, visionnaire. Un moderne qui n’a toujours pas été estimé à sa juste place.

La Folie, divine musicienne

Rameau n’y fait pas que parodier les formules classiques de la tragédie lyrique héritée de Lully ; il égale la fantaisie libre des Italiens, leur séduction mélodique et surtout invente un nouveau genre purement musical sur un prétexte inédit emprunté à l’Antiquité (avant Gluck) ; celui où sa muse, la Folie ayant dérober la lyre d’Apollon, imagine de nouveaux et très brillants concerts… pathétique, comique, héroïque, lugubre ou fantasque… le compositeur démontre l’autonomie poétique de la musique ; il souligne combien, a contrario de tout ce qui a été réalisé avant lui, verbe et musique sont indépendants : la musique du simple fait des accords et de l’harmonie peut exprimer les sentiments les plus subtiles. C’est un langage à part entière. Dans Platée, Rameau exprime le triomphe de la musique sur la poésie, le drame, la

danse…

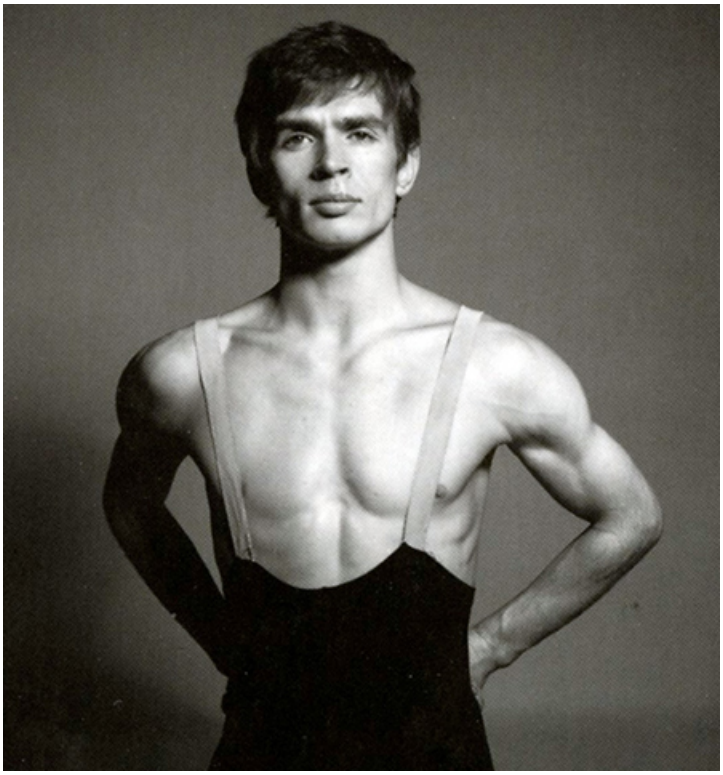
Si Phaéton le fils du soleil se montre incapable de dominer le char solaire (voir ici la tragédie de Lully sur le thème mythologique), la Folie en revanche possédant l'instrument solaire, se révèle inégalable. D'une exceptionnelle maîtrise. Pour Rameau c'est un coup de génie qui assoit définitivement sa manière si personnelle au panthéon des meilleurs créateurs français à l'opéra.

Tchaïkovski : Le Lac des Cygnes (Noureev, 1984)



ARTE. Tchaïkovski: le Lac des cygnes, le 29 décembre 2013, 16h55. Achevée en 1876, la partition du ballet Le Lac des Cygnes de Tchaikovski témoigne de la volonté du compositeur de conférer au ballet, une ampleur et un raffinement symphonique. S'inspirant des compositeurs spécialisés comme Adam (Giselle), Delibes (Coppelia) dont il connaît le génie mélodique, Tchaïkovski apporte un souffle épique et tragique inédit au ballet romantique.

Le premier ballet symphonique russe



Le Lac des cygnes est le premier ballet du musicien russe qui écrira ensuite Casse Noisette et La Belle au bois dormant avec une cohérence renforcée. A l'époque du Lac, le chorégraphe pressenti Julius Reisinger, plutôt classique et conservateur, ne travaille pas avec le compositeur : il est même déconcerté par la modernité de la partition, son ampleur et son trop grand raffinement orchestral. Sans être un échec, la création de 1877 au Bolchoï, reste une humiliation pour Tcha¨kovski, certainement trop en attente.
Les reprises au début des années 1880 confirme l'impact du Lac auprès des spectateurs. Après la mort de Piotr Illiytch (1893), la nouvelle chorégraphie signée Petipa (et son adjoint Ivanov) en 1895 apporte un nouveau souffle au premier ballet symphonique russe.

Noureev chorégraphe
Rêve-cauchemar entre fantastique et féerie

La version de Noureev conçue en 1984 pour l'Opéra de Paris souligne la caractère hautement tragique du ballet :

l’impuissance du prince Siegfried, la malédiction du magicien Rothbart contre Odette, emprisonnée dans son corps de cygne.
La figure noire d’Odile offre aussi un contrepoint très dramatique (solo, duos et trios au III) à l’intrigue. Noureev imagine Siegfried, possédé par ses rêves et fantasmes où l’idéal féminin reste inaccessible. Seul, détruit, vaincu par Rothbart en fin d’action, Siegfried tend une main impuissante face au spectacle des deux amants réellement réunis : Odile qui l’a trompé et Rothbart qui s’élèvent, libérés, dans le ciel…
C’est l’une des lectures du ballet les plus cohérentes et les plus captivantes. Elle s’inscrit même dans le drame intime du compositeur qui homosexuel déchiré a voulu croire dans l’espoir d’un mariage voué à l’échec. De fait, Tchaïkovski ne se remettra jamais réellement de ses noces ratées qui débouche sur une course aux abîmes… Odile le cygne blanc incarne une union rêvée qui lui est interdite. Et dans la vision de Noureev, le prince ne peut que finir fou en fin d’action.
Epuré des figures non efficaces, réécrit en particulier pour les solos des figures masculines (Siegfried et Rothbart), Le Lac version Noureev raconte un rêve (les 2 tableaux des 32 cygnes blancs sur le lac : deux tableaux blancs qui synthétisent la tradition des tableaux illusoires à la fois fantastiques et féeriques, au I et au III), rêve qui tourne au cauchemar et à la folie. La figure du prince est fatalement passive et impuissante : c’est la confession pour Tchaïkovski de la fatalité à laquelle il se soumet malgré. C’est la clé tragique de toute son oeuvre, perceptible dans la dramaturgie de ses opéras (Onéguine) et de ses Symphonies.

Tchaïkovski
Le lac des Cygnes
1877, version Noureev, 1984

Arte, dimanche 29 décembre 2013, 16h55
Opéra de Paris, 2011 avec José Martinez, Karl Paquette, Agnès Letestu dans les rôles de Siegfried, Rothbart, Odile/Odette…).

La version diffusée par Arte ne réunit pas la meilleure distribution possible à Paris : certes les trois solistes ne manquent pas d'élégance ni de technique mais la virtuosité souvent froide et mécanique de Martinez et de Letestu n'empêchent pas un caractère désincarné qui ôte à la vision essentiellement passionnée et introspective de Noureev sa troublante attractivité. De toute évidence, on attend une distribution plus fulgurante.

Coppelia (Delibes, Bart, 2011)



MEZZO. Delibes: Coppélia, chorégraphie de Patrice Bart, **le 30 décembre 2013 à 15h**. Le vieux Coppélius, fabricant de poupées automates, a l'ambition d'en créer une hyper-réaliste et douée d'une âme. Frantz s'éprend de la dernière création du vieillard, entrevue par la fenêtre : c'est Coppélia dont il ne soupçonne pas qu'il s'agit d'une marionnette.
Swanilda sa fiancée, jalouse s'introduit dans l'atelier. Frantz y pénètre à son tour, surpris par Coppélius qui tente à l'aide d'un breuvage de sa composition de l'endormir pour lui ravir son âme. C'est alors que la poupée Coppélia s'anime, et pour cause : Swanilda a pris la place de la poupée. Elle brise les automates et s'enfuit avec son fiancé qu'elle épousera à la fête du village…
Mirage ou figure idéale, Coppélia suscite chez le fiancé Frantz, un trouble profond… qui lui fait oublier jusqu'à son

véritable amour, du moins celui réel (et peut-être non idéal) : Swanilda. Le ballet puise son intrigue chez Hoffmann, poète romantique, chef de file du fantastique féerique : rien n'est équivalent en terme d'illusion et d'enchantement à cette esthétique de l'illusion où toujours, l'amour est une tromperie.
C'est la force concrète de Swanilda qui vainc les enchantements d'un démiurge finalement dépassé, Coppelius.

Coppélia, genèse
Avec Gisèle, Coppélia est l'emblème du ballet romantique français. L'ouvrage découle d'une collaboration riche et fructueuse entre Léo Delibes (mélodiste et orchestrateur de premier plan) et le danseur et musicien, Arthur Saint-Léon, lequel fournit au jeune compositeur, idées, astuces mais aussi mélodies glanées pendant ses voyages nombreux entre Paris et Saint-Pétersbourg où le mène sa carrière paneuropéenne, plutôt très active. L'écrivain archiviste à l'Opéra de Paris, Charles Nuitter adapte pour eux, l'intrigue d'après la nouvelle de ETA Hoffmann (Der Sandmann, 1816) dont s'est aussi largement inspiré Offenbach pour son premier tableau des *Contes d'Hoffmann* (acte d'Olympia): Nathanaël tombe amoureux de la fille du professeur Spalanzani: Olympia, une créature divine qui n'est… qu'une automate, créé par Spalanzani avec la collaboration du savant délirant Coppélius (Coppola). Mais les deux géniteurs se disputent et la poupée en fait les frais: elle perd ses yeux… Nathanaël témoin de la bagarre, comprend qu'il a été trompé et devient fou. Clara sa fiancé apaise un temps son tourment mais le jeune homme, aveuglé et trahi, se suicide du haut du clocher de l'église, après avoir aperçu dans la foule au-dessous, le mystérieux Coppélius. Fantastique et tragique se mêlent ici pour créer un spectacle à la magie illusoire; l'onirisme cède le pas au vertige de l'amertume et de la tromperie… Le ballet a été conçu par Saint-Léon qui travaille en très étroite complicité avec le compositeur Delibes.
Dans la transcription pour l'Opéra impérial, Nuitter édulcore

la gravité originelle et l'ambivalence onirique et fantastique du drame: il en fait une comédie légère non dénuée de profondeur et d'éclairs mystérieux: ainsi naît le ballet **Coppélia** ou la fille aux yeux d'émail présenté à l'Opéra le 25 mai 1870. Olympia devient Coppélia; Nathanaël, Franz; Clara, Swanilda. Le succès est immédiat; l'Empereur conquis ne ferma pas les yeux pendant la création, (c'est dire!) et après 40 représentations, le ballet est transféré au Palais Garnier flambant neuf en 1875, devenant l'un de ses spectacles emblématiques.
L'Opéra national de Paris profite de la reprise de l'ouvrage en 1996 pour actualiser la version originelle de Saint-Léon. L'ex danseur et maître de ballet à l'Opéra, Patrice Bart, réécrit le profil des personnages (Spalanzani devient l'assistant du professeur Coppélius qui est un aristocrate déçu par l'amour), ajoute des musiques complémentaires d'autres partitions de Léo Delibes (extraits de Lakmé, du Roi l'a dit…) … il fusionne aussi les figures de Coppélia et de Swanilda: car pour raviver l'amour et la flamme (le goût à la vie) de Coppélius, Spalanzani s'engage à prendre l'âme d'une innocente afin d'en doter la poupée qu'ils ont fabriqué. Mais à mesure que la jeune femme perd sa flamme au profit de la poupée, Coppélius se sent attirer par la jeune femme ainsi dépossédée. Tableau essentiel, dans l'atelier de Spalanzani, Swanilda revêt le costume de la reine des blé, puis danses des figures espagnoles et écossaises, s'identifiant à la ballerine dont fut tant épris Coppélius… la danseuse réelle éblouit par son élégance: elle dépasse même ce que fit la poupée.
Patrice Bart approfondit le rôle de Frantz: il est étudiant (et non plus silhouette à peine élaborée du ballet de Saint-Léon où le rôle était traditionnellement dansé par une femme!). Pas de deux, pas de trois, le personnage du jeune homme prend ici de l'épaisseur… C'est lui qui sauve Swanilda du piège tendu par les deux hommes mûrs prêts à ravir son âme trop enviable.

La production présentée en mars 2011 au Palais Garnier

souligne la part du fantastique et du rêve, tout en permettant aux deux jeunes amants de se retrouver dans un duo triomphal. Ni le port altier de prince blessé mais digne qui s'ouvre enfin à l'amour de **José Martinez**, ni la grâce aérienne de **Dorothée Gilbert**, sans compter l'excellent et malicieux Fabrice Bourgeois (Spalazani équivoque et idéal) n'affectent l'excellente réalisation de cette Coppélia 2011 dans la vision en rien datée de Patrice Bart: la dramaturgie reconstituée par le chorégraphe et ex danseur étoile de l'Opéra de Paris, délivre toujours ses qualités visuelles et théâtrales. Même le Frantz de la jeune étoile (parfois fébrile dans ses enchaînements, **Mathias Heymann**) défend avec conviction un personnage totalement repensé… Les ensembles sont soignés; le duo des jeunes amoureux rééquilibre absolument l'action du ballet romantique et les options parisiennes (décors et danse) savent régénérer ce caractère de féerie et de mystère, de fantastique entre illusion et réalité, tragédie et art qui font de Coppélia, l'un des ballets romantiques français les plus captivants. Dommage cependant que l'Orchestre Colonne n'exprime en rien la finesse instrumentale de la partition, l'un des joyaux du romantisme musical… que les orchestres d'époque, Les Siècles en tête, savent si superbement transfigurer. A quand une reprise de Coppélia avec orchestre d'époque? Le bénéfice musical en sortirait largement gagnant comme la magie de la réalisation scénique et chorégraphique. Un spectacle où l'illusion et l'imaginaire pèsent de tout leur poids, le mérite définitivement.

Production magistrale qui mérite absolument sa publication en dvd. Swanilda: Dorothée Gilbert. Frantz: Mathias Heymann. Coppélius: José Martinez. Spalanzani: Fabrice Bourgeois. Corps de Ballet de l'Opéra national de Paris. Orchestre Colonne. Koen Kessels, direction. Chorégraphie: Patrice Bart (1996). Filmé à Paris, Palais Garnier, mars 2011. 1 dvd **Opus Arte**

Coppélia
Chorégraphie de Patrice Bart
Musique de Léo Delibes
d'après le conte d'Hoffmann, L'Homme au sable
Orchestre Colonne
Koen Kessels, direction

Dorothée Gilbert (Swanilda)
Mathias Heymann (Frantz)
José Martinez (Coppélius)
Fabrice Bourgeois (Spalanzani)
Et le Corps de Ballet de l'Opéra National de Paris

Réalisé par Vincent Bataillon (2011 – 1h35)
Enregistré au Palais Garnier, Paris

CRITIQUE, danse. PARIS, Théâtre national de Chaillot, le 11 décembre 2013. Constellation » d'Alonzo King et par le Alonzo King LINES Ballet

La compagnie de ballet néoclassique américaine l'Alonzo King LINES Ballet *se présente finalement à Paris en cette fin d'année 2013. Le Théâtre National de Chaillot l'accueille pour la première française du ballet «* ***Constellation*** *» **(2012)**, mélangeant le chant de la mezzo-soprano Maya Lahyani avec les*

décors interactifs lumineux signés Jim Campbell, partie fondamentale de l'œuvre.



Avant de créer sa compagnie en 1982, Alonzo King danse dans celle d'Alvin Ailey et à l'American Ballet Theater. Trois décennies plus tard, il est invité à Paris pour la première fois grâce au soutien de la fondation BNP Paribas. Presque inconnue de la scène française l'Alonzo King LINES Ballet est pourtant très célèbre et sollicitée à l'étranger. Il s'agît d'une compagnie contemporaine néoclassique fille de son siècle, avouant plus ou moins une filiation stylistique avec Balanchine et Forsythe. Elle se distingue grâce à plusieurs particularités, notamment la diversité raciale des danseurs, mais surtout par la taille « gigantesque » de ses danseuses. L'anecdote raconte qu'Alonzo King a voulu embaucher et travailler avec les filles rejetées des ballets classiques à cause de leur stature. Ces singularités augmentent l'attrait visuel du ballet présenté ce soir « Constellation », où précisément l'optique prime sur toute autre aspect.

Les créations lumineuses de l'artiste plasticien Jim Campbell sont omniprésentes. Les 12 danseurs sur le plateau se déplacent et agissent par rapport à elles ; que ce soit une grille de lumière, des balles illuminées, ou encore des faux habits en guirlandes de lumière. Pendant presque 80 minutes nous avons droit à un véritable concert des couleurs et à une danse… galactique. Les danseurs virtuoses, à la technique implacable s'attirent, se rejettent, se confondent dans une série de pas de 2, de pas de 4, d'ensembles insolites. L'athlétisme de la troupe est remarquable, nous sommes en

permanence saisis par les extensions incroyables des danseuses, réelles amazones, comme par les tableaux visuels du ballet grâce aux dialogues entre décors, musiques et interprètes. Dans le pas de 4 à la fin de l'œuvre, un couple d'hommes se distingue par la tonicité et l'intense expressivité des mouvements. L'abattage est toujours impressionnant ; la danse pure est électrisante.

Nous ne pourrons pas assez louer la technique des danseurs, ni les beautés acrobatiques de la danse… La mezzo-soprano Maya Lahyani a une grande prestance sur scène et interprète Haendel, Vivaldi et même Richard Strauss avec panache. Dans « Constellation » paraissent les astres, parfois fougueux, parfois touchants, toujours fugaces. Malgré tout cela, l'impression que l'œuvre manque de cohésion est présente. Une certaine et discrète paresse intellectuelle paraît se cacher derrière toute la bravoure des interprètes, comme une froideur narrative derrière les vives couleurs de la scénographie.

Il est indéniable que la danse isolée de l'Alonzo King LINES Ballet a satisfait notre soif de néoclassicisme et d'excellence, mais avec tous les composants pluridisciplinaires mis en jeu, nous avons le sentiment d'en avoir trop, sans savoir vraiment de quoi il est question, ni pourquoi, ni comment. Voilà un spectacle pourtant séduisant où la tension enivre mais l'intention manque… Bravo néanmoins à la compagnie pour la grande qualité de la prestation, espérons bientôt la retrouver sur nos scènes françaises.

CRITIQUE, danse. PARIS, Théâtre national de Chaillot, le 11 décembre 2013. Constellation » d'Alanzo King et par le Alonzo King LINES Ballet. Crédit photographique (c) Droits réservés

Haendel : Agrippina



France Musique, samedi 28 décembre 2013, 19h. Haendel : Agrippina, 1709. Harry Bicket, direction (Lieceu). **En 1709, Haendel achève son séjour italien**: le jeune homme de 24 ans, est plus italien qu'aucun autre saxon: à Rome, Florence et surtout Venise, temple de l'art lyrique où Monteverdi a réinventé l'opéra un siècle auparavant, Haendel apprend et maîtrise la langue de l'opéra… Agrippina incarne sa maestrià… Pour nous aucune version enregistrée n'égale la fièvre, l'économie, l'intensité dramatique et le feu vocal de la production enregistrée par John Eliot Gardiner chez Philips…

Haendel: Agrippina, 1709.

Samedi 28 décembre 2013, 19h

A partir de 1710, Haendel tente un pari fou: imposer à l'audience londonienne, l'opéra italien. L'engouement pour le genre venu du continent l'emporte totalement, lui insufflant même de sévères faillites. Les chef d'oeuvres sont nombreux (Rinaldo, Giulio Cesare, Ariodante, Alcina). Pourtant, le compositeur sévèrement concurrencé, doit se renouveler. Mais tenace, Haendel, toujours en rapport avec la dramaturgie musicale, réinvente un autre genre: l'oratorio.

L'enfant de Halle

Initié à l'orgue par Zachow à Halle, sa ville natale, le jeune Haendel ne tarde pas à devenir son assistant organiste en 1697, à 12 ans.

Mais le jeune instrumentiste rejoint Hambourg en 1703 (18 ans) où il fait partie de l'Orchestre de l'Opéra du Marché aux

oies, alors dirigé par Keiser. Dans la fosse, où il est violoniste puis claveciniste, Haendel écoute, apprend, médite l'exemple des compositeurs dont il joue les oeuvres. Très vite, il y présente ses premiers opéras: Almira, Nero (1705), puis Florinda et Dafne.
Or point de salut ni d'accomplissement d'un talent ambitieux sans l'apprentissage italien. En 1706, Haendel s'embarque pour la terre des Caccini, Monteverdi, Cavalli, Cesti: les créateurs du genre opéra. D'ailleurs, l'opéra italien est unanimement apprécié par toutes les cours d'Europe. En connaisseur, le jeune homme se rend dans les deux foyers historiques de l'Opéra italien. Il y laisse une oeuvre personnelle remarquable qui en dit long malgré sa courte expérience, sur l'ambition qui l'anime et la maîtrise déjà atteinte.

A Florence, le jeune musicien écrit Rodrigo (1707); **A Venise, Agrippina (1709), première oeuvre d'une étourdissante maestrià.** A 24 ans, le jeune homme est plus italien qu'aucun autre auteur lyrique. Sa langue est italienne. Et davantage que la perfection de la musique, il a contracté le virus du drame.
De retour en Allemagne en 1709, Haendel se fixe à Londres dès 1710. Le jeune homme de 25 ans s'apprête à acclimater l'opéra italien dans un pays qui applaudit le genre du masque, idéalement perfectionné par Purcell, qui plus est, en langue anglaise quand l'étranger Haendel souhaite monter des productions dans la langue de Monteverdi. Son entreprise paraît risquée voire déraisonnable. Comment imposer un genre de spectacle auprès d'un public qui n'a jamais clairement manifesté son engouement?

Londres, 1711: Rinaldo

Rinaldo en 1711 est un coup d'éclat spectaculaire qui impose immédiatement le musicien dans son pays d'adoption. Les productions s'enchaînent avec plus ou moins de succès, d'autant plus difficiles ou improbables après le triomphe de Rinaldo. Ainsi, Il Pastor Fido (1712), Teseo (1713) d'après la

tragédie lyrique en cinq actes de Lully et Quinault; Silla (1713), Amadigi (1715) qui marque une écriture renouvelée à l'échelle d'un orchestre de plus en plus participatif, inventif, coloré.

1719, directeur du King's theatre

Consécration: Haendel est nommé directeur musical de l'Académie Royale de musique installée au King's Theatre. Haendel dispose d'un lieu flambant neuf qui vient d'être inauguré en 1720. Le compositeur recrute les plus belles voix en vogue pour son Radamisto (1720). Suivent plusieurs ouvrages moins spectaculaires: Muzio Scevola (1721) opéra collectif composé avec Bononcini qui rejoint l'Académie Royale comme membre permanent en 1720, et Amadei. Seul l'Acte III serait de Haendel; Floridante (1721) dont on regrette l'incohérence du livret; Ottone (1723), très classique voire conventionnel; Flavio (1723) au texte lui aussi peu approfondi. Cependant, peu à peu, le génie de Haendel gagne l'estime du milieu musical, l'admiration d'un public fidélisé mais exigent. L'art et la maîtrise de Haendel se concentrent sur le flamboiement de la musique qui tout en respectant la faveur générale pour les acrobaties vocales distillées par castrats et prima donna, sait ne pas céder à la tyrannie capricieuse des chanteurs, surtout si l'action dramatique doit en pâtir.

Giulio Cesare, 1724

Haendel expérimente toujours. En cela, Giulio Cesare indique une nouvelle direction pour le spectaculaire: orchestre de fosse étoffé, et même orchestre sur scène. Tamerlano (1724) enchaîne les récitatifs accompagnés, aboutissant à la fameuse scène du suicide, composée d'une succession d'arias et de récitatifs. En maître de la tension et de la progression dramatique, le feu d'un Haendel passionnel et palpitant, s'impose indiscutablement. Rodelinda (1725) poursuit la veine expressionniste.**Saison 1725/1726**

Le King's theatre est devenu une scène incontournable de la vie musicale londonienne. Haendel a réussi son pari. D'autant que pour animer les débats, voire le chahut dans la salle, le public aime s'opposer, soutenant Bononcini contre Haendel, surtout, applaudir à tout rompre, la soprano vedette Faustina Bordoni contre la Cuzzoni. Joutes artistiques, clivages passionnés entre les partis d'un public conquis, montrent la

ferveur de l'opéra à l'époque de Haendel lequel est fait citoyen anglais en février 1726.
Scipione (1726), Alessandro (1726) qui fit chanter les deux sopranos rivales, Admeto (1727), Riccardo Primo (1727), Siroe et Tolomeo (1728) prolongent le style de l'opéra seria selon un système à présent fonctionnel. Malgré les succès remportés, l'Académie Royale ferme ses portes en 1728.**La Seconde Académie Royale**
Haendel qui n'a jamais baissé les bras, poursuit l'aventure de l'opéra italien avec l'impresario Heidegger. Les deux hommes produisent de nouveaux spectacles au King's theatre mais à leur compte. Le compositeur gagne l'Italie pour recruter de nouveaux chanteurs. Lotario (1729) qui est un échec amer; Partenope (1730) comprenant intrigue comique et évocation spectaculaire d'une bataille; Poro (1731), Ezio (1732, plus faible), Sosarme (1732, plus inventif), surtout Orlando (1733, l'année où Rameau crée à Paris, son Hippolyte et Aricie), qui comprend la première mesure à 5/8, entre autres dans l'évocation de la folie du héros, imposent davantage la maturation critique de Haendel sur l'ouvrage lyrique.
Partition personnelle: Ariodante et Alcina
Face à la rivalité d'un nouveau théâtre, the « Opera of the Nobility », Heidegger rompt sa collaboration avec Haendel, lequel s'obstine, loin du King's theatre laissé à ses rivaux, sur la scène du théâtre de Lincoln's Inn fields. Hélas son Arianna (1734) ne parvient pas à séduire le public.

Ariodante marque son grand retour, sur la scène du Covent Garden en 1735, grâce entre autre au ballet d'influence française qui lui permait de compter sur le talent de la danseuse étoile Marie Sallé. Après Ariodante, Alcina, reproduit le même climat d'enchantement hypnotique grâce à l'expression de la passion parfaitement maîtrisée. Pourtant, ni Atalanta (1736), Arminio (1737), Giutisnio (1737) ne parviennent pas à relever l'entreprise de Haendel. Pire, les ouvrages montrent une inspiration qui tourne en rond. De même pour Berenice, Faramondo (1738). Exception faite de Serse (1738) admirable seria renouvelé sous les feux d'une veine comique inédite. Imeneo (1740) puis Deidamia (1741) tentent de nouveaux registres expressifs, à la marge du pur seria, « opérette », comédie ironique et sentimentale, les partitions

montrent l’ampleur d’un genre lyrique qui dès lors, a épuisé ses ressources.**L’oratorio, un genre d’avenir**
Haendel se tourne alors vers une autre forme théâtrale, non scénique, l’oratorio. Ainsi paraissent, Samson (1743), Semele (1744), Hercules (1745), surtout Jephtha (1752), composée à l’époque de la Querelle des Bouffons à Paris. Haendel y montre tout l’éclat d’une écriture revivifiée. L’absence d’un cadre scénique obligé, la mise à distance des « stars » du chant, plus soucieux d’effets que de cohérence scènique et de vedettariat, libèrent le compositeur des conventions stérilisantes du genre seria. De fait, ses oratorios ont souvent plus de puissance et de souffle que ses opéras antérieurs, grâce à l’inspiration des airs, la conviction du choeur, le sens évocatoire du récit dramatique. Le public ne s’y est pas trompé, qui immédiatement acclame en Haendel, l’un de ses plus grands compositeurs.
Sur les partitions de ses oratorios, Haendel a noté des remarques et effets scéniques: preuve que dramaturge exigeant, il n’a cessé de préserver l’unité et la progression de l’action.

Illustrations
Haendel (DR)

Nouvel An à La Fenice 2014

ARTE. Concert du Nouvel An à Venise, La Fenice. Mercredi 1er janvier 2013, 18h40.



Solistes, choeur et orchestre de La Fenice. Diego Matheuz, direction. Chaque début d'année, Arte diffuse depuis la Fenice à Venise, le concert du Nouvel An (Concerto di Capodanno), cette année avec deux solistes lyriques : Laurence Brownlee, ténor et Carmen Giannattasio dans des airs devenus rituels festifs extraits des opéras de Verdi dont La Traviata, créé ici même en , suscitant un énorme scandale (brindisi, chanson à boire entonnée coupe à la main).
Au programme également : choeur de Nabucco (Va pensiero) véritable hymne pour la défense de la vie et politique culturelle en Italie si malmenées depuis plusieurs années … sous la direction du chef vénézuélien, Diego Matheuz (29 ans). Baguette vive et enthousiaste… mais avec de tels solistes, confondant démonstration, brio et panache avec finesse et subtilité, porteuse d'une expressivité juste ? Pas si sûr. Le kitsch de la salle comme l'ivresse des fêtes atténueront certainement les faiblesses d'un rendez vous assez décevant jusque là (sauf surprise de dernière minute).

Venise, Le Fenice. Concert du Nouvel An 2014. Concerto di Capodanno, 2ème partie, mercredi 1er janvier 2014 à 18h40. 1 h.

programme détaillé :

Gioachino Rossini
allegro vivace dall'Ouverture Guglielmo Tell

Giuseppe Verdi – Nino Rota
Grande valzer brillante da Il Gattopardo

Vincenzo Bellini

Casta Diva da Norma

Gaetano Donizetti
Una furtiva lagrima da L’elisir d’amore

Nikolaj Rimskij-Korsakov
Canzone napoletana op. 63, da Funiculì funiculà di Luigi Denza

Giacomo Puccini
Vissi d’arte da Tosca

Ruggero Leoncavallo
Mattinata

Pietro Mascagni
Intermezzo da Cavalleria rusticana

Giuseppe Verdi
Amami, Alfredo da La traviata
Va’ pensiero sull’ali dorate da Nabucco
Libiam ne’ lieti calici da La traviata

Lawrence Brownlee – tenore
Carmen Giannattasio – soprano

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Direttore
Diego Matheuz

Maestro del Coro
Claudio Marino Moretti