La musique et la danse (Fayard)

LIVRES, compte rendu critique. Claire Paolacci : Danse et Musique (Editions Fayard). A l'occasion de la thématique 2017 de la Folle Journée, Fayard a la bonne idée de publier une somme fondamentale dédiée à l'une des équations les plus inspirantes pour les compositeurs à travers les siècles : la danse et la musique. En écho au thème de la folle journée qui se déroule à Nantes du 1er au 5 février 2017 (« le rythme des peuples »), Fayard nous régale en concoctant cette synthèse très argumentée et riche en enseignements (et anecdotes), au cours de l'histoire flamboyante des musiciens ayant écrit de la musique pour la danse : musique de scène et de ballets, musiques chorégraphiées, partitions pour les ballets d'action et la pantomime…C'est aussi, le savant qui se nourrit du populaire quand les musiciens recyclent et transforment le terreau des danses et airs traditionnelles issus de nos campagnes, et transmises oralement au cours des siècles, dans leurs compositions purement musicales. Ainsi dès l'ère baroque et l'émancipation du discours instrumental, la Suite de danses amorcée par Pinel, fixée par Froberger, magnifiés par JS Bach, atteste d'une ampleur nouvelle, permise grâce à la compréhension profonde et originale des mélodies et des rythmes, porteurs de vie. Le langage des instruments se nourrit de l'esprit de la danse.

La vision est large, encyclopédique, et les idées agencées dans l'esprit d'une synthèse qui s'avérera très utile. De la marche, d'esprit conquérant et militaire, au pas de danse le plus élémentaire, sans omettre la très riche littérature musicale pour le bal, … les réalisations sont nombreuses et diverses, passant de la musique fonctionnelle à la musique abstraite et pure (tel n'est pas le moindre paradoxe du Sacre du printemps de Stravinsky par exemple, et sa grande fortune

au concert, comme page purement orchestrale sans déploiement chorégraphique). La danse peut aussi affirmer dans l'élan des patriotismes revendiqués, une forte identité collective. Mais au fil des pages on remarque une nation parmi de nombreuses : la France dont le génie musical et le goût spécifique pour la danse, réalisent l'opéra avec ballets, singularité promise à bien des accomplissements dans le sens de l'oeuvre totale (idée forte reprise par Wagner dans son Ring)…



Tout cela est idéalement présenté, sans plus de développements trop spécialistes, mais toutes les époques et tous les genres sont évoqués avec une intelligence sélective qui s'assortit aussi de nombreuses anecdotes fourmillant d'indices et de détails dans la genèse des oeuvres et l'imprévu des rencontres, – soit une « petite histoire » qui compose voire influence la « grande ». Lecture incontournable.

_____

LIVRES, compte rendu critique. Claire Paolacci : Danse et Musique (Editions Fayard) – EAN : 9782213702322 – parution : le 25 janvier 2017. 240pages – Format : 120 x 185 mm – Prix indicatif : 15 € – **CLIC de CLASSIQUENEWS de février 2017**

Historienne et musicologue, Claire Paolacci est conférencière au Musée de la musique (Philharmonie de Paris) et enseigne à l'Université Paris Sorbonne. Elle poursuit ses recherches sur l'Opéra de Paris et a récemment publié Les Danseurs mythiques (éd. Ellipses, 2015).

Livres, compte rendu critique. La Flûte enchantée de Mozart par Eric Chaillier (Fayard)



Livres, compte rendu critique. La Flûte enchantée de Mozart par Eric Chaillier (Fayard). On pensait tout connaître du dernier opéra de Mozart (avec La Clémence de Titus). Or ce livre lumineux vient bousculer (et nettoyer) bien des faux jugements et contrevérités. Le chef d'oeuvre de Mozart, premier singspiel d'envergure, fusionnant de façon idéal populaire et savant, parvient à sublimer le genre lyrique par sa maîtrise du registre symbolique et légendaire avec le drame époque, pathétique, tragique mais aussi comique. Le parcours des héros, en réalité les 3 couples : La Reine de la nuit / Sarastro, Pamina / Tamino, Papageno / Papagena offrent un résumé édifiant de l'expérience humaine, la synthèse de nos existence terrestre dont le sens et la finalité se trouvent révélées : la fraternité, la compassion, le partage sont les données clés d'une partition à la fois onirique et philosophique. Mozart, alors aux portes de la mort, ne cesse d'être occupé et captivé par son opus de 1791.

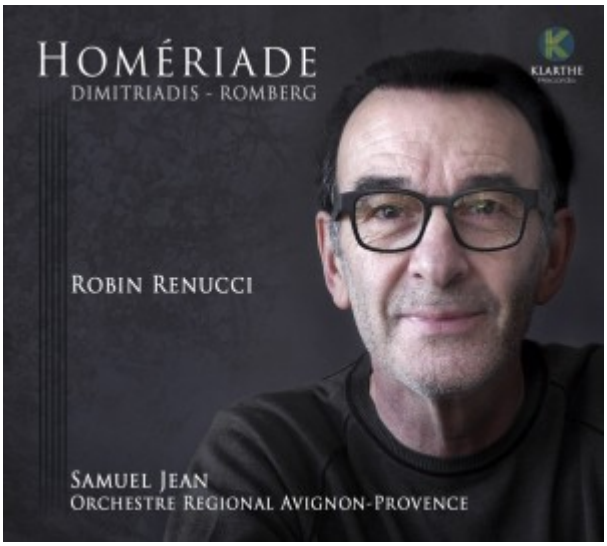
S'appuyant sur les dernières recherches musicologiques allemandes, Éric Chaillier se fait guide et pilote d'une oeuvre labyrinthique, à la façon des avatars d'Harry Poter, dont il transmet sa passion et sa fascination pour un opéra « merveilleux et multiple » ; l'auteur, enquêteur émerveillé autant que scrupuleux, analyse la genèse (du livret à la

création dans le théâtre que l'acteur, impresario et directeur Emanuel Schikaneder, l'auteur du texte, dirigeait dans les faubourgs de Vienne), mais aussi aborde toutes les facettes d'une oeuvre parfaite par sa multiplicité signifiante et son unicité humaniste. L'amour, le pouvoir, le rituel initiatique, le sacré, la verve populaire, l'esprit d'enfance, la féerie surtout la psychologie et la psyché humaines sont ici décortiqués au diapason d'une musique divine dont la justesse et la poésie saisissent. Car c'est bien le mouvement de la musique conçue par Mozart qui met en branle la magie opérante de cette partition envoûtante, bouleversante, indépassable. Texte complet, argumenté, vivant. Lecture incontournable.

_____

LIVRES, compte rendu critique. Eric Chaillier : La Flûte enchantée, opéra merveilleux et multiple. Éditions Fayard, janvier 2017. ISBN : 978-2-213-70145-5 – Collection « Littérature Française » – Nombre de pages : 200 – Dimensions : 18 x 12 x 1 cm – Poids : 282 g. CLIC de CLASSIQUENEWS de janvier et février 2017. **+ D'INFOS sur le site de Fayard**

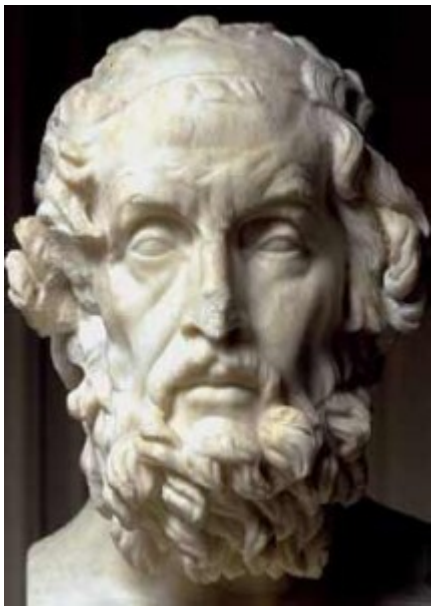
CD, compte rendu critique. Martin Romberg : Homeriade (1 cd Klarthe 2016)



CD, compte rendu critique. Martin Romberg : Homeriade (d'après les poèmes de **Dimitris Dimitriadis**. Orchestre Régional Avignon-Provence. Samuel Jean, direction (1 cd Klarthe – Avignon, janvier 2016). **HOMERE LE GRAND INTERROGATEUR ou LE DESTIN GREC EN QUESTION**. Un héros de la mythologie offre le prétexte d'un questionnement pertinent sur le sens de l'histoire grecque actuelle à travers le prisme de son histoire… homérique. Ainsi paraît, se raconte Ulysse lui-même dans le premier volet : « *Je suis rentré. Personne ne m'attendait, ne m'a reçu. Personne ne m'attendait. Elle seule m'attendait comme personne ne m'attendait. J'étais arrivé à Ithaque mais je suis arrivé nul part* ». Dans le premier chapitre du programme, intitulé « **Ulysse** », le chant des instruments comme le timbre du narrateur, **Robin Renucci**, murmuré, caressant expriment le sort qui unit en liens obsessionnels le héros qui fait retour, et l'île d'Ithaque, lieu du dernier épisode d'une vie usée, esseulée, détruite. Robin Renucci, en une narration naturelle sans aucune affectation, d'une neutralité pure, toute en intériorité, donne sa voix au voyageur fatigué qui évoque les sentiments qui l'habitent au moment du retour et de la grande confrontation avec ceux qui l'ont oublié : il y a l'attente de l'amoureuse indéfectible et loyale figure conjugale, Pénélope. Mais, l'épouse paraît comme une ombre fugitive qui s'efface devant la figure omniprésente, incontournable, répétitive d'Ithaque. L'orchestre dit le désespoir, la lamentation solitaire du héros grec qui 20 ans après Troie revient sur Ithaque. Elle et lui. Ulysse et son île : l'épisode orchestral sous la voix du récitant tourne autour de la relation muette mais indéracinable qui scelle le destin des deux forces : l'humain, le territoire. L'île magicienne qui ensuite suscite tout le développement énigmatique et flottant du volet central

de ce triptyque aux couleurs et chantournements mélodiques à l'orientalisme à peine voilés.
D'ailleurs, le second épisode orchestral intitulé « **Ithaque** », le plus long (plus de 23 mn) réalise les attentes et souhaits artistiques de l'équipe productrice dont Olivier Py qui en voulant commander un « mélodrame », récit parlé sur une musique évocatrice, a immédiatement pensé au style du poète grec **Dimitris Dimitriadis**, dont le lyrisme incantatoire et émotionnel réactive la lyre ardente des héros de la mythologie, soulignant comment le héros est attaché malgré lui à l'esprit et au lieu de sa terre natale, son île, source de tout commencement et de toute fin. Dans ce second volet, c'est Ithaque, en une voix maternelle, qui prend la parole à l'inverse du premier épisode : de sorte qu'il s'agit de la même relation fusionnelle mais vécue par l'île personnifiée. Le spectacle présenté au Théâtre Grand-Avignon, en clôture du festival d'Avignon 2015, est ici enregistré en janvier 2016.

HOMERIADE : le destin grec en question



Aux côtés du récitant, d'une intonation très juste, l'orchestre est le grand acteur de ce mélodrame en trois instants / mouvements. **L'écriture du norvégien né à Oslo en 1978, Martin Romberg**, – élève de Michael Jarell, est d'une indiscutable séduction, et mélodique et sonore. Le tonalisme souvent enivré, berce et semble réparer une identité mise à mal récemment car au delà du rapport de Ithaque et Ulysse, c'est en écho à la crise grecque, la relation des grecs à leur État / nation / histoire qui paraît aussi. A rebours de toute syncope ou convulsion, l'écriture de Romberg plonge dans les eaux hométiques avec une volupté instrumentale d'un grand raffinement. Il en découle un oratorio symphonique avec récitant en trois volets des plus enchanteurs ; convoquant les héros d'un drame universel, avec un retour nostalgique du poète, père pour tous, **Homère** dont le flux orchestral restitue la grandeur onirique et le souffle dramatique. C'est surtout le dernier volet « Homère » qui suscite notre adhésion : le chant des instruments solistes, violon, basson, hautbois semble questionner l'héritage homérique aujourd'hui. Comme si les Grecs à travers le texte de Dimitriadis ne pouvaient aujourd'hui que faire le constat d'une terre dévastée, ruinée, de fait en crise, ayant interrompu le lien avec son histoire pourtant exemplaire. L'activité hypnotique de la musique – déroulée, développée dans ce troisième et ultime épisode comme une éternelle interrogation-, le chant et la parole du récitant ne cessent de nourrir la question du destin grec aujourd'hui. Qui a dit que la culture et l'acte musical n'étaient que divertissants ? « *Je questionne parce que j'ai eu la question à toute réponse. J'ai appris. J'ai tant appris…* » dit ici à lui-même (et pour nous) Homère. Tout s'organise autour de cette aspiration au questionnement primitif et final : Où allons nous ? Que devenons nous ? Où devons-nous aller ? … vers ce rien et ce

vide sidéral dont Homère a la secrète conscience. Belle leçon d'humilité, d'humanité. Magistral. Le fini et la force allusive de la musique de Martin Romberg appellent à une écoute exclusive de la seule musique sans la voix, tant et surtout dans ce dernier volet, le raffinement suggestif de l'orchestre réalise un parure orchestrale idéale. **CLIC de CLASSIQUENEWS de janvier et février 2017.**

_____



CD, compte rendu critique. Martin Romberg : Homeriade (d'après les poèmes de Dimitris Dimitriadis. Orchestre Régional Avignon-Provence. Samuel Jean, direction. Robin Renucci, récitant (1 cd **Klarthe records** – Avignon, janvier 2016). CLIC de CLASSIQUENEWS de janvier et février 2017.

CD, coffret, compte rendu critique. Bruckner : the complete Symphonies. Staatskapelle Berlin, Daniel Barenboim (9 cd Deutsche Grammophon, Vienne-Berlin, 2010-2012)



CD, coffret, compte rendu critique. Bruckner : the complete Symphonies. Staatskapelle Berlin, Daniel Barenboim (9 cd Deutsche Grammophon, Vienne-Berlin, 2010-2012). Tout chef qui « ose » la démesure partis brutal et éruptive de Bruckner, se confronte à l'échelle du colossal symphonique. Or Daniel Barenboim captive par son sens de l'architecture et du détail instrumental. Avec la Staatskapelle de Berlin, Daniel Barenboim déjà légendaire pour ses Mozart (il joue les Concertos pour piano et dirige depuis le clavier) s'est lancé dans une intégrale des 9 symphonies de Bruckner, épique, ciselée. C'était en septembre 2016 et récemment en janvier 2017 (tout au moins dans le cadre d'une tournée européenne, pour ses étapes parisiennes… à la Philharmonie).



Voici le coffret des enregistrements live, réalisés à Berlin dès juin 2010 (Symphonies 4 à 9), puis à Vienne en 2012 (Symphonies 1 à 3). D'emblée c'est la vision très complète qui frappe ; une compréhension ample qui sait fouiller dans le détail, une sonorité somptueuse ; de fait la complicité et l'entente du chef avec les instrumentistes berlinois époustouflent dans leur fonctionnement et le résultat sonore de ce travail exemplaire, en complicité et écoute collective. D'autant que malgré les dimensions colossales de l'effectif, le chef fourmille d'idées expressives, de visions, de conceptions spatiales, d'accents et de fini instrumentaux… autant de qualités d'une imagination particulièrement fertile. L'expérience wagnérienne de Barenboim profite à cette lecture : le chef révèle dans la fine caractérisation du tissu orchestral, tout ce que Bruckner doit au maître de Bayreuth, – qui en outre était son idole. La clarté du geste de l'architecte dévoile aussi combien le schéma de chaque symphonie est une réflexion finalement archaïsante de la forme sonate ; alternance de blocs en dialogue, parfois affrontés parfois percutants, compactés par pupitres.
La conception du chef s'affirme de symphonie en symphonie comme autant de jalons d'une prodigieuse faculté à penser la musique. Barenboim force l'admiration car il procède non par effets ni idées gadgets, mais organise, unifie, particularise, adepte du détail comme du souffle général. Voilà un maestro bâtisseur à l'échelle du colossal et soucieux de chaque timbre, dont le résultat est d'autant plus éloquent qu'il s'agit ici de prises live. Or la cohérence et la brillance de l'orchestre sont saisissantes.

Que penser dans le détail de cette intégrale récente ?



Opulence éthérée. Saluons la cohérence sonore des cordes qui appelle aux cimes célestes ; et la brillance des tutti où rugissent et se gonflent les fabuleux cuivres quitte parfois à ronronner de façon ronflante. Mais toujours, le son rond très cotonneux se déploie : le chef sait ailleurs détailler chaque phrase des instruments solistes inscrivant le mystère dans l'expression du magma en activité. C'est un chaudron magicien qui saisit par sa fièvre épique comme l'acuité de solistes de chaque pupitre.
D'une façon générale également, le superbe allant assure à chaque symphonie sa très solide avancée dramatique, assurant aussi la clarté de l'architecture ; sur le plan expressif, Barenboim cisèle la présence omniprésente du fatum et détaille tout autant la lutte pour s'en détacher : de ce point de vue ce qui parait à certains, « bavardage » et « répétitions, devient éléments d'un langage construit et progressif. Nous distinguons l'apport du maestro et de ses instrumentistes berlinois dans les deux opus extrêmes : Symphonie 1 et 9, au début et à la fin du cycle.

SYMPHONIE n°1. Acuité expressive, sens de la narration orchestrale, vitalité du discours instrumental.. sont quelques une des qualités indéniables, laissant dans l'excellent mouvement premier de la Symphonie n°1, le sentiment d'une activité superbe et maîtrisée, soucieuse d'équilibre comme de couleur et d'éloquence instrumentale.

Daniel Barenboim, sublime architecte de la spiritualité brucknérienne

La base ample et grave des cordes exalte un somptueux souffle qui laisse s'exprimer l'aspiration spirituelle du chant symphonique. L'éther là encore en est la nourriture familière grâce à un unissons des cordes d'une rare transparence : voile plutôt que ligne ; la grandeur qui s'invite inévitablement dans toute symphonie de Bruckner y est heureusement tempérée par un sens des phrasés, des nuances maîtrisées. C'est ici que s'accomplit l'exceptionnelle imagination du chef. Y compris dans le Finale certes un rien « bavard » (diront les plus réservés) et qui semble faire du surplace tant il ne résout rien des forces et des blocs instrumentaux cordes / cuivres en présence. Mais le feu et ce travail du détail instrumental en écartant les boursouflures, reste continûment captivant car le chef a à nous dire sous couvert d'un orchestre straussien et wagnérien ; porteur d'une compréhension secrète, introspective du langage brucknérien, il en sculpte le chant trépidant d'un orchestre qui malgré l'ampleur des effectifs sait palpiter.



SYMPHONIE n°9. A l'extrémité du corpus, s'affirme la clarté impressionnante de l'ultime massif symphonique, ici triptyque dans la version Leopold Nowak, révisée en 1951 ; soit une 9ème dont les rugissements phénoménaux de la fanfare convoquent le destin lui-même (échelle préalable dès le début du premier mouvement aux dimensions pharaoniques), comme la conscience de

toute une expérience terrestre. Ce travail formidable sur la sonorité et cette pâte sonore comme « solarisée » tant elle aspire à une état de fusion incandescente dans la grandeur et une certaine solennité, sont colorés par Barenboim dans l'expression d'une majesté née du mystère primordial comme le soleil naît de l'aurore. Le chef apporte au texte brucknérien son épaisseur mystérieuse, son intériorité en activité, comme un formidable volcan agile et parfois impétueux.
Les séquences plus intimistes, aux cordes, respirent, exaltant un vrai parfum d'extase évanescente, songe intime où se précise une sensualité opulente, à la fois sacralisée et spiritualisée (très probablement inatteignable) où s'inscrit aussi un sentiment de ferveur sincère. Entre bois de l'harmonie et onde flottante des cordes s'accomplit aussi le mystère Brucknerien qui fait tendre la 9 ème et ultime symphonie vers une pure abstraction, développement formel et expression d'une mystique musicale qui porte en elle les forces de résolution : les constructions colossales suscité par l'orchestre deviennent socle d'une prière ardente, toute tendue vers le renoncement, aspirant à l'innocence primordiale, c'est à dire vers une sérénité ultime, qui sait vaincre toute fatalité : on sait combien Bruckner eut à souffrir dans sa vie personnelle comme dans sa carrière d'organiste, contraint, asservi, jamais reconnu pour ses dons de symphoniste postwagnerien de son vivant. Presque 24 mn pour le premier mouvement : l'immense portique qui en découle est saisi en une succession de paysages amples, au souffle introspectif idéalement calibré.

Dans cette suggestion des cimes, l'échelle du colossal s'écoule ainsi dans le Scherzo qui suit, plus léger, dont le fluc n'en décharge pas moins des secousses chtoniennes proches d'un tremblement de terre.

Ce sont les deux derniers mouvements qui sont les plus intenses (Scherzo puis Adagio, lequel se déploie sur plus de 25mn!, comme l'expression d'un testament spirituel) ; tous les

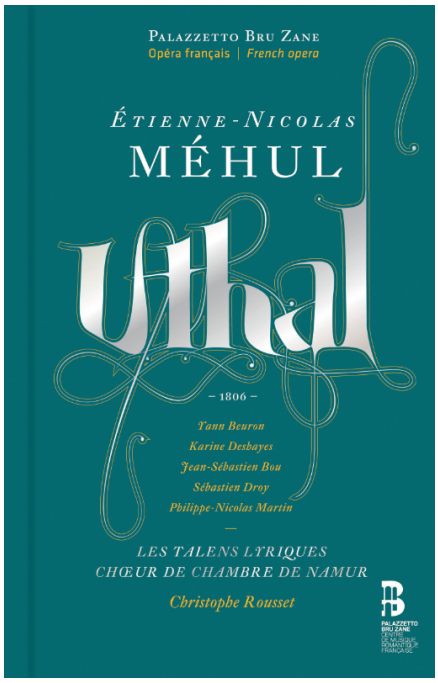
deux sont construits tels des rampes d’accès à l’universel et l’éternité. Daniel Barenboim trouve et épanouie une sonorité transcendante habilement équilibrée entre des cuivres impeccables en rondeur, chaleur, noblesse ; et des cordes qui accomplissent leur soutien dans la calrté et la transparence de plus en plus murmurée, arachnéenne, presque immatérielle (les dernières mesures).
Les applaudissements finaux qui suivent indiquent l’état de ravissement produit grâce à cet hédoniste sonore qui sait analyser en un souffle olympien l’architecture globale des épisodes et le sens de leur enchaînement (admirable gestion du silence dans le quatrième et dernier) comme il sait aussi colorer, nuancer, détailler le scintillement individuel des instruments solistes idéalement caractérisés (notamment le cor final, en sa note tenue, planant sur la mer des cordes vaporeuses). Après avoir fait rugir toute la fanfare comme s’il souhaitait se convaincre dans la grandeur et le vacarme de la présence divine, Bruckner rejoint ici Mahler dans cet accomplissement du renoncement, tel un adieu spirituel au monde en un dernier murmure vital.
La compréhension du geste est indiscutable et la volupté sonore comme l’intelligence de la construction saisissent et convainquent de bout en bout. Si Barenboim est le grand wagnérien que nous connaissons, ici s’affirme l’immense Brucknerien, aux côtés des Wand, Jochum ; mais Barenboim affirme comme dans ses Edgar récents (LIRE nos comptes rendus des Symphonies d’Elgar par Daniel Barenboim), un équilibre exceptionnel entre l’ampleur de la pâte et la justesse des couleurs instrumentales. Magistrale intégrale.

_____

CD, coffret, compte rendu critique. Bruckner : the complete Symphonies 1 à 9. Staatskapelle Berlin, Daniel Barenboim (9 cd Deutsche Grammophon, Vienne-Berlin, 2010-2012). **CLIC de CLASSIQUENEWS de janvier et février 2017.**



CD, événement. MEHUL : UTHAL, 1806. Bou, Beuron, 1 cd Palazzetto Bru Zane, mai 2015)



CD, événement. MEHUL : UTHAL, 1806. Bou, Beuron, 1 cd Palazzetto Bru Zane, mai 2015). En 1806, Méhul déploie une verve sanguine, tendue, virile à laquelle il est difficile de résister. Son *Uthal* s'inspire du **pseudo poète celtique Ossian** ; en réalité mystification littéraire propre au romantisme épris d'antiquité gaélique : Ossian est un faux Homère, exaltant la noblesse des guerriers écossais et celtiques. Echo de cette épopée du Barde du IIIè siècle, l'opéra en un acte renouvelle la palette sonore, l'éclat expressif de l'opéra romantique français. Le nerf et le muscle dont est emblématique Méhul à l'époque où à Vienne Beethoven produit ses meilleures partitions dont la réforme révolutionnaire du langage symphonique, s'affirme à nous dans le relief virile de son tempérament phénoménal. Révélé par Gluck à l'opéra, Méhul prolonge ce goût du théâtre, l'arc tendu des situations exacerbées qui en bien des aspects, rappellent le meilleur des « classiques baroques », Corneille et Racine. Fidèle à l'expressivité de Gluck, avant Spontini, grand vainqueur à l'opéra sous Napoléon, Méhul fixe déjà sous l'Empire, une première veine lyrique d'un souffle jamais vu avant lui.

Dès les premières mesures de l'ouverture, un sang vivace, trépidant, lugubre et grave (pas de violons, que des altos) s'empare de la scène sonore (mettant en avant surtout la formidable passion des cordes, relevée par les cors) : c'est de toute évidence une nouvelle sensibilité frénétique qui s'approche de Beethoven et annonce Weber (celui du Freitchutz). La tempête qui déchaine la fureur des instruments, annonce le Wagner du Vaisseau Fantôme. L'enregistrement restitue évidemment le format théâtral de l'opéra comique avec tous les dialogues ; un rien affectés et surexpressifs chez la mezzo **Karine Deshayes**. Mais son style

ampoulé, « grande dame », sied mieux à sa dernière scène, où l'épouse malheureuse comme la fille déplorable, dit son impuissance et son acceptation du sang versé, et du deuil inévitable qui s'en suit. Ce shématisme carré, finalement peu nuancé, nous éloigne d'une incarnation captivante ; car enfin, si l'opéra s'intitule Uthal, c'est au final, le choix de Malvina, entre son père et son époux, qui fait le noeud dramatique de l'ouvrage. Le choix exprimé de Malvina dans la dernière scène en est le but ultime et la révélation qui satisfait l'attente des spectateurs. Le timbre est certes cuivré, rond, mais le style trahit une actrice qui manque d'équilibre, de simplicité ; la mezzo surjoue : dommage. Pourtant le personnage est la clé de l'oeuvre : le personnage est particulièrement fouillé et ambivalent : il égale une Médée ou une Norma. Elle en qui s'affrontent les désirs de l'épouse et de la fille, âme tiraillée, si tendre pour son père, admiratrice pour son époux (qui donc à ravi le trône à Larmor), reste linéaire dans ses déplorations intimes (scène 3 : « quoi! ce combat affreux est donc inévitable »). Quand il faut adoucir la passion guerrière, si forte et véhémente depuis le début, quand la harpe celtique (claire référence à la légende d'Ossian), porte la prière à la paix des bardes vénérables (trio des bardes sur leur rocher), si la voix des hommes s'accordent, la mezzo peine à convaincre : intelligibilité absente (on ne comprend strictement rien à ce qu'elle dit sur le choeur des hommes d'où elle se détache). On a l'impression à chacune de ses interventions qu'il s'agit de démontrer plutôt que de ressentir, d'expliquer plutôt que d'exprimer. Voilà qui rend artificiel la réalisation et imprime à ce Méhul, un ton de cantate pour le Prix de Rome.

D'emblée dès son premier air, le Larmor, père trahi, éprouvé, roi viré, humilié, du baryton **Jean-Sébastien Bou** convainc a contrario par sa maîtrise exceptionnelle de l'articulation et de l'intelligibilité (ses dialogues et ses récits parlés restent naturels : la hargne nerveuse du chef outragé (qui a suscité l'appui des Morven), rageuse, virile s'affirme par une

tension intelligemment gérée.

Les scènes avec chœurs (grâce à l'excellent choeur de chambre de Namur) éblouissent par leur couleur fantastique et héroïque (premier choeur qui conclut la scène 1 : « « le grand Fingal » avec Bardes et guerriers dont la noblesse nerveuse et guerrière rappellent le Thésée de Gossec, que le chœur a précédemment et magnifiquement ressuscité). Le second choeur, nerveux, fantastique, traversé par des éclairs (« vers le palais »), gorgé de la rage de la vengeance saisit par sa coupe électrique. Le Ullin de **Sébastien Droy** déçoit par ce voile sur la voix qui atténue constamment la clarté et l'intensité de l'émission.

NOBLE ET TENDRE UTHAL… Assimilé au monde sylvestre, en proie aux tourments de l'âme : Uthal paraît en quête de son épouse ; le génie romantique de Méhul est d'associer aux vertiges émotionnels du héros, le souffle des éléments. L'analogie est propre à l'époque : Beethoven fait de même. Le timbre très musical, admirablement couvert du ténor **Yann Beuron** affirme une noblesse naturelle et flexible qui dévoile le cœur de l'homme tendre. Voilà un saisissant contraste : le portrait du solitaire sympathique est totalement contredit par le premier tableau de Larmor et sa fille dans le regard desquels Uthal faisait figure de traître, fils et mari ingrat. Or ici, c'est bien l'émotion, l'affection, l'amour d'un époux trahi qui inspire son air « tel que l'on voit sur nos montagnes ». C'est Byron incompris, ou Faust solitaire : l'Uthal de Méhul ne pouvait pas trouver meilleur interprète. Le goût du texte, l'intelligence dramatique font une très belle prise de rôle.

Puis, dans leur confrontation suivante, le rythme du duo Malvina / Uthal a la noblesse des tragédies de Racine : c'est bien là la réussite de l'opéra de Méhul. Associer le moralisme vertueux des héros raciniens, et la couleur romantique des sentiments nouveaux. Le pathétique de Uthal se révèle dans un orchestre fabuleusement conteur ; ce sont les instruments qui inscrivent la richesse et la poésie des paysages, paysages

réels, tempêtes et forêts, mais aussi paysages intérieurs où les émotions des héros trouvent écho dans le déchaînement ou la magie des éléments; tout concourt à la scène de l'affrontement entre les deux hommes, piliers dans la vie de Malvina, son père contre son époux (scènes 6 et 7 : noyau dramatique, centre émotionnel de l'opéra).
La situation dans sa grandeur héroïque et sa charge tragique convoque bien des tableaux de David : un néo classicisme où la prière féminine implore les glaives haineux « mon père est opprimé, mon père est coupable ». Mais le choix de Malvina est fait au terme de ces deux scènes en style parlé.
Méhul excelle dans l'expression du nerf des guerriers avides ; son orchestre et ses choeurs chantent avec une acuité inédite, la couleur et les accents de la barbarie sanguinaire (choeur Larmor / bardes et Guerriers : fin de la scène 7, « les combats sont nos fêtes »). On comprend ici que l'auteur fut aux temps révolutionnaires, un formidable compositeur, livrant les musiques des célébrations de la nouvelle République. D'ailleurs, la vision est d'autant plus forte, que la bataille entre les deux rivaux est restitués par la voix de Malvina qui exhorte son père à raconter le déchaînement des deux armées, et le duel entre le père et l'époux.
Peintre de l'ardeur, d'une sauvagerie inédite alors, Méhul sait aussi ciseler le chant des Bardes (chant de leur chef, scène 8) : vraie réflexion sur la couleur celtique et la mise en musique des légendes d'Ossian, dont Bonaparte avait fait son livre de chevet.



EFFICACITÉ NERVEUSE DE MEHUL… Nous tenons là un opéra efficace, nerveux, ciselé comme un bas relief antique. Exacerbé et tragique dans ce développement et son déroulement dramatique, finalement lumineux dans son dénouement, – inspiré par la clémence des princes des Lumières, loués dans les opéras seria de la fin

du XVIIIè. En plus de la loyauté de la fille, c'est aussi la clémence et le pardon du père qui sont ici magnifiquement exprimés. La révélation est totale : Méhul, si admiré comme Gluck par Berlioz, s'impose par un génie dramatique percutant, frénétique, efficace (la nervosité trépidante de l'orchestre y contribue aussi continument). L'ouvrage méritait bien cet enregistrement.

En 2017, bicentenaire de la mort de Méhul, des nombreuses célébrations sont annoncées. Mais déjà en octobre 2016, le chef franco-brésilien Bruno Procopio savait ressusciter à Rio de Janeiro, lors d'un festival français mémorable, la tension électrique du Méhul symphoniste : pilotant l'Orchestre Symphonique du Brésil, Bruno Procopio révélait la tension guerrière, la frénésie éruptive de la Symphonie n°1, contemporaine de la Cinquième de Beethoven. Méhul digne contemporain de Beethoven : la démonstration était faite. **VOIR les extraits de la Symphonie n°1 de Méhul par Bruno Procpio et l'OSB – Orchestre symphonique du Brésil, Rio de Janeiro, octobre 2016.** **CLIC de CLASSIQUENEWS, « découverte », de janvier 2017.**

_____

CD, événement. MEHUL : UTHAL, 1806. Jean-Sébastien Bou (Larmor), Yann Beuron (Uthal), Karine Deshayes (Malvina), Sébastien Droy, Ullin
Philippe-Nicolas Martin, Le Chef des Bardes, Troisième Barde
Reinoud Van Mechelen, Premier Barde

Artavazd Sargsyan, Deuxième Barde
Jacques-Greg Belobo, Quatrième Barde
Chœur de Chambre de Namur
Les Talens Lyriques. Christophe Rousset, direction

1 cd Ediciones singulares / Palazzetto Bru Zane, collection « Opéra français / French opéra » – Enregistré à Versailles en mai 2015. Edition limitée à 3500 exemplaires. CLIC de CLASSIQUENEWS « recréation », de janvier 2017.

LIRE aussi notre présentation de l'opéra UTHAL de Méhul
http://www.classiquenews.com/uthal-de-mehul-recree-a-versailles/

CD, compte rendu critique. LISZT / SAINT-SAËNS : 2 Sonatas for 2 pianos. Ludmila

Berlinskaia / Arthur Ancelle, pianos (1 cd Melodya, 2016)

CD, compte rendu critique. LISZT / SAINT-SAËNS : 2 Sonatas for 2 pianos. Ludmila Berlinskaia / Arthur Ancelle, pianos (1 cd Melodya, 2016). **D'abord le LISZT**. La puissante architecture de la Sonate en si profite des deux claviers en dialogue. La puissante architecture gagne en clarté : après les gouffres sépulcraux d'un très fort et puissant ancrage (séquence du début), les éthers mystiques et célestes à 11'52 s'affirment avec un dramatisme dont on se délecte de la très juste intensité. Dans l'ensemble, voici une lecture ample, digne des paysages romantiques les plus contrastés légués par les plus grands peintres de la période. Chtonienne, la pensée s'émancipe ; et ce spiritualisme accuse ses vertigineux contrastes. À deux pianos et quatre mains, chaque partie gagne une acuité expressive que le seul jeu à 2 mains, ne peut déployer : ce travail de l'articulation renforcée, cet équilibre d'intonation entre les deux interprètes, au service de la suggestion dramatique se révèle captivant.
A 19'09, le dernière séquence fait valoir en une trépidation quasi percussive mais magnifiquement calibrée sur le plan du format sonore, la fabuleuse mécanique d'un chant double où les deux claviers idéalement associés, défendent une résonance et une sonorité orchestrale riche en couleurs, onctuosité, mordante expressivité…. Tout cela au profit de cimes atteintes densément spirituelles. Le rite pianistique de Liszt a la fois prophète et sorcier (le fameux grand chaudron originel capable d'absorber toutes les passions humaines) se réalise dans cette balance à la fois mystique et diabolique, à l'activité étonnamment fusionnelle… le chant millimétré des deux pianos produit cette extase à la fois crépitante et suspendue.
La vitalité des deux pianistes s'accorde idéalement en un éloquence dramatique d'une absolue maîtrise : il y a une urgence sourde qui porte tout la dernière séquence et aussi la

conscience secrète intime des révélations et sidérations que le cycle suscite tout au long de son développement. Que le jeu double écarte toute épaisseur comme toute réduction de la matière sonore, relève d'une grande complicité, d'une écoute continue entre les deux pensée musicales.

La plage 3 souligne combien l'exercice de la transposition inspire le pianiste Arthur Ancelle. Sa vision de **Après une lecture Dante** frappe par l'ampleur et le souffle poétique. L'arche est claire et la gestion des dynamiques et nuances à deux pianos confirme la concordance des deux quatre mains, jamais bavardes mais de plus en plus aériennes, portées par la quête mystique et introspective du sujet.
Le flot grave parfois lugubre, puis l'heureuse liquidité de l'espérance, du ravissement réalisent ce mouvement interne halluciné tel un balancement tragique, une houle dangereuse et toujours aussi crépitante.

Transcription pour 4 mains, ivresse et crépitements sonores

Qu'il soit céleste dans ses mélodies éperdues, Liszt le mystique a le secret du jeu narratif : c'est un opéra diabolique et mystique qui se déploie en éclairs, vertiges, nuances introspectives, dont la fureur interne jaillit droite,

percussive grâce à une écriture très claire et limpide.
Là encore, **la complicité du couple Berlinskaia-Ancelle déploie une éloquence au rayonnement agile et particulièrement bien accordé**. Dans une pièce qui éblouit par sa superbe carrure, quasi chorégraphique en particulier dans l'explication de son arche spirituelle. Car chez Liszt auprès des gouffres insondables, la clarté céleste des cimes n'est jamais éloignée : elle est l'indice de la transfiguration tant recherchée. La fin a un panache, du chien à revendre, une rondeur conquérante.



LIBERTÉ DU GESTE… La version originale de **la transcription pour 2 pianos de la danse Macabre par Saint-Saëns lui-même (opus 40)** conserve de l'orchestre au clavier, sa trépidante fièvre, ardente et d'une vitalité qui passe d'un clavier à l'autre ; le duo en grande complicité se heurte, se frotte, toujours parfait dans une motricité rythmique accordée au tempérament percussif de leurs deux tensions complémentaires. C'est tout l'emblème de ce programme généreux et voluptueusement sculpté ; le mordant et le relief, la courbe ondulante des intentions font crépiter cette danse qui de macabre devient course frénétique et hallucinée. D'emblée, l'accord sonore, la complicité des nuances, l'entente, amoureuse oserions nous dire, si nous ne savions pas que les deux pianistes sont aussi époux à la ville, qui les unit, réalise dans le jeu à deux claviers, une vivacité et une éloquence, ici démonstrative et volontiers furieusement narrative qui impose le grand Saint-Saëns magicien des contes et légendes, une sorte de frère du Dukas de l'Apprenti Sorcier. Même ferveur inspirée, même verve en diable. Cela pétille, a contrario mais avec brio, de l'intériorité si vertigineuse et chtonienne du Liszt qui suit (Sonate en si).
Comparons derechef avec l'autre version de **la Danse macabre,**

celle ci d'après Liszt, Horowitz et aussi Arthur Ancelle soi-même, maître transcripteur en plus de l'interprète que nous connaissons. Ce que l'on aime ici comme dans tout le programme, c'est la liberté et l'imagination des pianistes, qu'ils soient interprètes concentrés et recueillis chez Liszt (très captivante transcription par Arthur Ancelle également de Après une lecture de Dante, recueilli, intime, inscrite dans le mystère), ou saisis d'une fureur espiègles comme c'est le cas de cette seconde transcription de la Danse Macabre : dans une version heurtée, syncopée, aux contrastes vertigineux, d'une fureur expressive, – ivresse et orgie à la clé, les deux pianistes, acrobates et funambules osent tout, inspirés par l'audace délirante de l'écriture : entre extase exacerbée et sensualité vaporeuse.
Là encore clarté et la précision de l'engagement ou les deux claviers en parfaite symbiose et d'une écoute idéale s'offrent un chant rayonnant d'expressivité, de clarté et de richesse dramatique à croire que d'une phrase à l'autre il semble que dans l'intonation et le touché cela soit un seul et même interprète qui opéré une démultiplication des chants expressifs : la cohérence de la conception l'unité profonde unitaire des deux chants sont à couper le souffle rendant à la version conçue par Liszt de Saint Saëns, la délirante et si poétique ivresse sonore,- dans sa fougue vraie envolée d'essence rhapsodique, voulue par le pianiste abbé. La richesse et la rondeur de la sonorité à deux claviers subjuguent particulièrement ici.
L'instinct musical leur épargne toujours la dilution ; car jamais ils ne trahissent la prodigieuse lyre du piano romantique. L'intelligence fusionne avec la virtuosité : faisant de l'instant, un crépitement d'éclairs et de surgissements fantastiques, une série d'implosions proches de l'improvisation, où l'interprète en quasi transe devient le créateur de l'oeuvre qu'il a choisir d'investir et d'habiter totalement. Duo inouï… et si le duo Berlinskaia / Ancelle était tout simplement le plus palpitant de la scène actuelle ? Le geste est libre et vivant ; la complicité plus qu'en verve

: magicienne. Récital sublime.

_____-

CD, compte rendu critique. LISZT / SAINT-SAËNS : 2 Sonatas for 2 pianos. Sonate en si (Liszt) / Danse Macabre (2 transcriptions : Saint-Saëns et Ancelle). Après une lecture de Dante (transcription pour 2 pianos de Arthur Ancelle). Ludmila Berlinskaia / Arthur Ancelle, pianos. Enregistré à Moscou, en mai et juin 2016 – 1 cd Melodya. CLIC de CLASSIQUENEWS de janvier 2017.

AGENDA

Ludmila Berlinskaia et Arthur Ancelle jouent le programme de leur disque LISZT : 2 Sonatas for 2 pianos, à **PARIS, salle Cortot ce mardi 10 janvier 2017, 20h. LIRE notre présentation complète du récital Liszt Saint-Saëns par le duo Berlinskaia / Ancelle. Incontournable.**



CD, compte rendu critique. Richard Dubugnon : Arcanes Symphonique, extraits. Triptyque. Le Songe de Salinas (Debora Waldman, 2008

– 1 cd NAXOS)



CD, compte rendu critique. Richard Dubugnon : Arcanes Symphonique, extraits. Triptyque. Le Songe de Salinas (Debora Waldman, 2008 – 1 cd NAXOS). Le compositeur suisse, Richard Dubugnon (né en 1968 à Lausanne, photo ci dessous)) propose dans ce programme passionnant, la claire démonstration de son talent de compositeur contemporain, doué pour le drame orchestral et fabuleusement allusif, à la fois savant et d'une immédiate accessibilité. Ce pourrait être le disque capable de réconcilier tout un chacun avec l'écriture de notre temps. Précis et concis dans ses constructions symphoniques, profond et juste dans ses climats émotionnels, d'une exceptionnelle vitalité expressive, le compositeur sait émerveiller par une palette sonore souvent scintillante, pourtant jamais creuse car en étroite osmose avec son son sujet ou comme ici, dans les deux créations au disque, avec un texte dense, au fort potentiel poétique. Dubugnon transmet dans ce panel synthétique, la meilleure carte de visite : Arcanes Symphonique (2002), Triptique opus 23 de 1999 (partition la plus ancienne vers laquelle va notre préférence par son sens suprême du texte et sa carrure orchestrale fusionnée), et Salinas (2003, lascif et envoûtant, en cela parfaitement post Straussien) affirment chacun un goût de la poésie, du drame halluciné et murmurant qui s'avère captivant.



Les 5 premiers extraits d'Arcanes, organisent ce grand chaudron organique qui frappe par sa fine texture, une tension permanente qui convoque et entretient un climat d'inquiétude et de révélation (somptuosité des cors) ; l'opulence de la pâte orchestrale, pourtant très bien détaillée par **Laurent Petigirard**, impose une atmosphère suractive, parsemée

d’éclats infimes, d’éclairs tranchants et affûtés, de syncopes de plus en plus canalisées qui referment le magma dramatique, tel un grand livre d’images en son dernier mystère. Le flux dramatique est magistralement porté, élucidé jusqu’à son ultime vision libératrice.
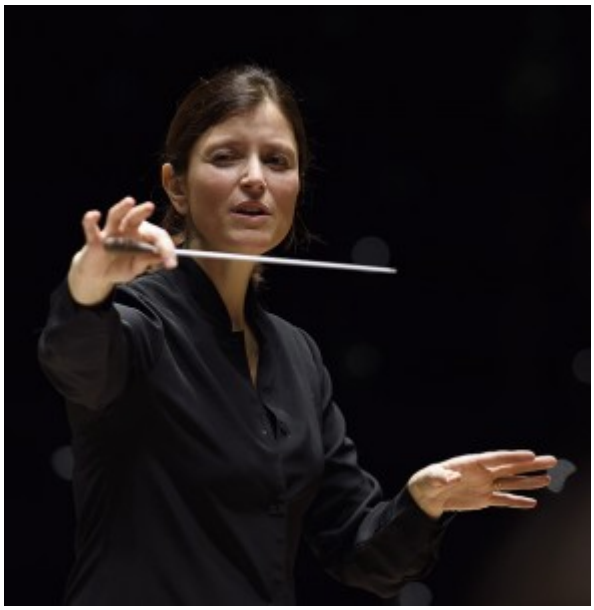
A la fois linguistique et poétique, **Triptyque** relève le défi de son ambition littéraire : car le texte y est prépondérant. Or ce qu’écrit Dubugnon tout autour, simultanément, en double pour l’orchestre n’est ni dilution, ni bavardage ; plutôt l’expression la plus riche qui soit des vertiges et désirs du héros à travers trois paysages intérieurs.



Le fabuleux diseur habité qu’est **le baryton Thomas Dollié** (ailleurs baroqueux de la première qualité dans les nombreuses recréations récentes en France et en Europe) assure la tension et l’intelligibilité du texte tout au long de cette scène d’opéra : Triptyque, d’une ampleur néo expressionnsite et post romantique à la manière de Zemlinsky (référence au Nain) et Korngold, comme de Bartok aussi (Le château de Barbe-Bleue) trouve dans la direction très précise de **Debora Waldman**, une ambassadrice experte des équilibres : instruments, choeurs, soliste, orchestre. Chaque partie vaut soliloque ; l’acuité expressive de chaque accent instrumental relançant constamment le fascinant pouvoir halluciné du texte : une scène d’opéra, d’essence faustéenne, infligeant avec une mesure digne des meilleurs ouvrages fantastiques et surréalistes, tout un cycle de confrontation entre le héros et lui-même, contre une série de séquences au charme illusoire et envoûtant. On connaît l’excellence dramatique et poétique dont est capable la chef d’orchestre d’origine brésilienne (en particulier dans le cadre des fascinants projets réalisés avec son propre

orchestre mozartien, intitulé « Idomeneo »). Ici, l'acuité portée sur chaque vertige poétique – dialoguant répondant à cette virilité éruptive du soliste, parfait de bout en bout-, cisèle un orchestre scintillant qui accuse chaque délire, chaque mouvement inquiet, chaque imploration, prière, déclamation, exhortation d'un texte halluciné (écrit par Stéphane Héaume, poète partenaire du compositeur) qui semble ressusciter toutes les grandes scènes héroïques et tragiques à l'opéra.

Parlé, chanté, **le texte de Déserts** traverse des paysages désolés, entre « azurs assombris » et « asiles baroques », précisant le sublime portrait d'un chevalier errant dans un désert orchestral qui pourtant fourmille d'éclats et de crépitements hypnotiques : la direction de Debora Waldman sert le texte avec une distinction poétique superlative, offrant au texte habité par le baryton transfiguré, une parure envoûtante. Du bien bel ouvrage.



Le Nain, dont la laideur martyr prend sa revanche à l'orchestre dont l'activité permanente affirme une humanité secrète, opulente, radieuse, qui submerge : sa servitude moquée, le ravit en réalité, faisant surgir sous l'ombre grotesque, une rage grandiose. A l'appel du bouffon, répond un orchestre félin, cynique, aux accents percussifs y compris les interventions du chœur. Le timbre et le chant tout en naturel et simplicité – on est tenté d'écrire, en évidence, affirme une scène d'une irrésistible justesse : ce bouffon, Nain et Rigoletto, chante sa déchirante prière ; en lui, c'est l'homme qui crie sa solitude impuissante. Le travail de **Debora Waldman captive, ciselant tout un poème instrumental autour du soliste** dont elle produit un superbe nimbe expressif, percussif, d'une mordante et permanente agilité. Le héros, – qui pourrait être

le nain sublimement hideux de Dante, révèle chacun de nous face à ses déserts intérieurs, de sorte qu'en prononçant le nom même qui donne son titre au second volet du triptique, le dernier tableau en résonance, assure aussi l'unité du cycle.
L'intelligence du chanteur, d'un abattage textuel idéal et souvent péremptoire, souverainement articulé et projeté, la direction millimétrée, d'un rare fini nuancé réalisent ici une lecture magistrale d'un triptyque définitivement passionnant : une imagination fertile, souvent hallucinée et d'essence fantastique dont la généreuse orchestration s'accorde à un sens exceptionnel de l'architecture et du développement dramatique et poétique. Dubugnon rejoint en cela les meilleurs réalisation de ses confrères, Thierry Escaich, Guillaume Connesson, tous émules du visionnaire et si pictural, Philippe Hersant. L'école (s'il y en avait une) de composition française actuelle n'a pas de soucis à se faire : la diversité des écritures égale leur captivante formulation.

Errance en déserts, sensualité lascive chez Salinas, la

Fertile, incandescente, poétique inspiration de Dubugnon

captive définitivement…

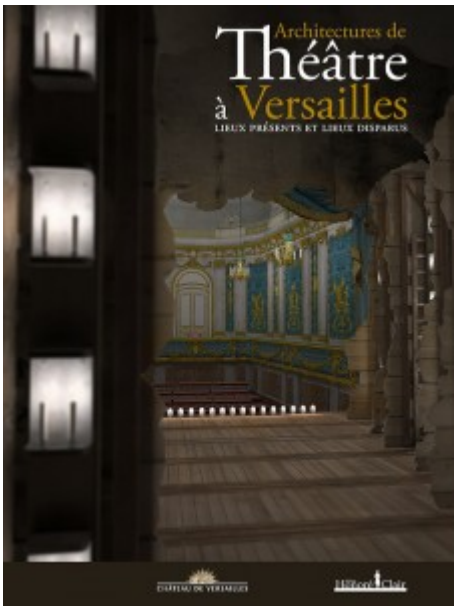
On connaissait déjà le dernier morceau **Le Songe de Salinas**, au texte riche en visions, imprécations, inquiétantes mélopées d'une sirène mystérieuse et fatale dont la mezzo soliste ici choisie offre son beau timbre crémeux, mais parfois trop vibré, et qui ne possède pas cette magistrale articulation ni l'intelligibilité mordante de son confrère baryton dans Triptique. C'est l'orchestre en ses couleurs félines, crépusculaires qui semble prolonger le songe de la Salomé de Strauss : scène lyrique là encore par son souffle poétique qui

déborde la seule scène symphonique en concert. Le parfum envoûtant des cordes, (violons) dit cette activité irrépressible du désir et de volupté souveraine, auquel répond l'érotisme lascif inouï de l'orchestration (triangle) ; sœur de Salomé, l'héroïne qui n'a pas de nom, traverse ses visions comme autant de songes éveillés où à chaque fois c'est son amant qui paraît comme martyrisé selon le caprice de cette femme parfaitement indécente. L'orchestre dit toute la langueur frénétique de ce corps en manque qui finalement tue son amant, dague visqueuse en mains. C'est terrifiant et fascinant, comme la transposition d'un tableau de Gustave Moreau (qui a justement peint la danse érotique et fatale de Salomé). Ici, le jeu entre la soliste hallucinée, à la fois démente et sirène ardente, et l'orchestre en transe magique, dessine l'une des scènes lyriques contemporaines parmi les plus passionnantes, avec une fin qui s'interrompt comme au bord d'un précipice. Ici comme chez Thierry Escaich, la parure constellée de l'orchestre – aux miroitements symbolistes (qu'un Richard Strauss n'aurait pas renié certainement) suit une véritable plannification d'un rituel érotique et macabre, où l'orchestre resserré, ondulant sous la baguette d'un chef habile en résonances secrètes, est le grand serpent de l'amour et de la mort.
Pour ses deux partitions éblouissantes (aux textes d'une beauté postromantique et symboliste), – Triptyque et Le Songe de Salinas, – d'ailleurs enregistrés ainsi en première mondiale, ce disque mérite le meilleur accueil. Voici après Triptyque, 30 mn d'une rare extase symphonique. Magistral. **CLIC de CLASSIQUENEWS de janvier 2017.**

CD, compte rendu critique. Richard Dubugnon : Arcanes Symphonique, extraits. Triptyque (Thomas Dolié, baryton). Le Songe de Salinas (Nora Gubisch, mezzo). Orch National de France (Laurent Petigirard, et Fabien Gabel / Salinas). Solistes de

l’ONF / Debora Waldman, direction (enregistrements réalisés en 2001, 2008, 2009).

LIVRE événement, compte rendu critique. Architectures de Théâtre à Versailles, lieux présent et disparus (éditions Honoré Clair)



LIVRE événement, compte rendu critique. Architectures de Théâtre à Versailles, lieux présent et disparus (éditions Honoré Clair). Quels étaient les lieux de spectacle à Versailles, avant et pendant (les fameuses maisons de bois installées dans la Cour d’honneur) la construction de l’Opéra royal ? *Car depuis le XVIIè, la Cour de France à Versailles cultive comme pour mieux se contempler (et se perdre elle-même), une véritable théâtromanie… Saluons la publication de ce livre au sujet original et d’un apport majeur pour tous ceux qui souhaitent mieux comprendre comment, à défaut de disposer d’un opéra en dur, – ce qui ne sera réalisé que sous Louis XVI-, la Cour de Versailles sous Louis XIV et Louis XV pouvaient dans l’enceinte du château disposer d’un théâtre de cour pour l’opéra, les fêtes, la danse… 3 chapitres éclairent ainsi la question : La Comédie ordinaire (1), c’est à dire les deux théâtres de bois, « comédie de la*

cour des Princes », « comédie de l'aile neuve ». Le théâtre de société (2) : le « théâtre des cabinets », puis le « théâtre de la Reine » à Trianon. Enfin, les lieux à transformations (3), c'est à dire la salle du Manège de la Grande Ecurie, la triple configuration de l'Opéra royal, et pour terminer, les maisons de bois pour les bals de la Reine…

Le lecteur peut ainsi reconstituer grâce aux somptueuses images en 3D et couleurs, pleines pages, la configuration de chaque salle dont la plupart ont disparu. Ne restent que les 2 salles en dur, construites à l'époque de Marie-Antoinette : **l'Opéra royal dès 1770** (réalisé d'abord comme lieu du repas de noces pour le mariage du futur Louis XVI et de l'infante d'Autriche), et **le Petit Théâtre de la Reine (1779-1780**), élément de la profonde transformation du hameau anciennement domaine de la Du Barry (dernière maîtresse de Louis XV), totalement remanié par Marie-Antoinette.
Gravures, coupes, dessins, superbes plans axionométriques rétablissent chaque lieu dans sa « réalité » virtuelle (ou réelle pour les deux sites que nous avons cités).L'intérêt majeur du livre, le chapitre dédié à la fameuse salle du Manège de la Grande Ecurie (lieu emblématique des fêtes dispendieuses de 1745, où fut créée Platée de Rameau), se concentre surtout sur les deux théâtres, composant la « comédie ordinaire », lieux régulièrement fréquentés par la Cour selon la volonté et les projets artistiques défendus par les souverains. Ainsi, la comédie des Princes, achevé à l'automne 1682, donc contemporaine du Versailles de Louis XIV, était située dans l'Aile du midi, en un espace étroit qui n'autorisait qu'une audience limitée : les proches et les plus favorisés par le Souverain (soit 300 privilégiés appartenant au « premier cercle » des courtisans). Les images en 3D restitue idéalement l'état d'un théâtre propre au premier baroque français : la révélation est majeure.
Puis c'est **la « comédie de l'aile neuve »**, c'est à dire celle opposée à celle du midi, dans l'aile construite « côté ville » : là encore, il s'agit d'occuper l'espace d'un escalier

monumental, pour un nouveau lieu de représentation de près de … 554 places, sur trois niveaux de loges, dans un décor de grotesques en blanc, faux drapés bleu et or, propre aux années 1785 / 1786. C'est là que l'opéra du Napolitain éclectique Antonio Sacchini, invité par la Reine, créa sa tragédie lyrique *Oedipe à colonne*, le 4 janvier 1786. Le théâtre ainsi restitué offre des représentations jusqu'en 1789.
Mais rien n'égale peut-être le raffinement du fameux et fugace « **théâtre des Cabinets** », financé par Louis XV pour sa marquise favorite, La Pompadour qui aimait jouter, chanter, … organiser fêtes et divertissements pour divertir son royal amant. La petite troupe d'aristocrates acteurs réunis autour de La Pompadour jouent ainsi pour créer le lieu réservé aux plaisir des intimes, « Tartuffe » le 16 janvier 1747 : à partir de la gouache très documentée de Cochin (« représentation d'Acis et Galatée » avec la Pompadour sur scène, 1749, Musée d'Ottawa), le théâtre-écrin est restitué entre autres par une remarquable coupe virtuelle en 3D également, et dans son décor lui aussi blanc, bleu, or. Son histoire met en lumière la prodigieuse capacité des constructeurs de bois, capables d'édifier en quelques jours toute une architecture du spectacle avec scène, structure, loges et balcons, machinerie (souterraine), ceci en un temps record, et démontable, puisque en 1748 et 1749, le dispositif fut installé dans le volume de l'escalier des Ambassadeurs dans son décor Louis XIV (démoli ensuite par Louis XV en 1752) : le théâtre Pompadour fut entre temps démonté puis réédifié à plusieurs reprises puisque l'escalier recevait les grandes célébrations officielles, menant au Grand appartement.
On avait du mal à se représenter dans quelles conditions les spectacles d'opéras, les bals, les divertissements (dont les jeux d'argent) et les grands repas étaient organisés à Versailles, qui manquait tant de place : ce livre magistral avec ses restitutions très convaincantes en 3D répare ce manque. La qualité des commentaires comme la beauté des photographies virtuelles offrent un état quasi photographique sur les lieux de spectacle sous Louis XIV, Louis XV et Marie-

Antoinette :c'est aussi une étude première, de référence, pour les amateurs d'arts décoratifs à Versailles au XVIIè et XVIIIè. Le Baroque français fut spectaculaire : la passion du théâtre à Versailles le démontre ici sans réserve.

_____

LIVRE événement, compte rendu critique. Architectures de Théâtre à Versailles, lieux présent et disparus (éditions Honoré Clair). CLIC de CLASSIQUENEWS de janvier 2017 – 156 pages / dépôt légal et parution : décembre 2016.

_____

BILAN SUR L'ARCHITECTURE BAROQUE DU SPECACLE… Ainsi nous disposons d'une première somme iconographique de qualité, résumant par l'image virtuelle les lieux de spectacles à versailles par règne et par siècle.
Au XVIIè, Louis XIV disposait donc depuis 1682 – année de l'installation de la Cour in loco, de la comédie de la Cour des Princes, remanié sous la Régence et sous Louis XV. Le cahier photographique révèle l'état des deux décors baroques, Louis XIV (avec tribune royale seule), puis Louis XV.



Au XVIIIè, l'éphémère **Théâtre des Cabinets de la marquise de Pompadour** (1747-1750), réservé à l'élite entourant le Roi et sa Favorite, fixe le sommet d'un raffinement accordant spectacle et monarchie. L'écrin théâtral

conçu pour les représentation de La Pompadour à Versailles s'implante en 2 endroits du château dont dans le volume de l'escalier des Ambassadeurs. Son décor est bien connu : il a été le sujet d'une aquarelle gouache de Cochin : c'est son harmonie bleu, blanc, or qui paraît en couverture du livre. La Pompadour obligée de fermer son théâtre, fixera ensuite sa passion théâtrale dans son château de Bellevue.

C'est aussi la fabuleuse et trop fragile in fine, salle de bois installée dans **le Manège de la Grande Ecurie** – imaginée par les frères Slodtz pour 1745, servant de lieu pour danser (bal paré) ou de spectacles (entre autres pour les opéras de Rameau : La princesse de Navarre, Platée, Le temple de la gloire…). Le théâtre est toujours en activité, jusqu'en 1770, y compris après 1751, qui la date d'un incendie au terme duquel on avait prédit sa destruction : or, la nécessité de représenter des opéras à Versailles, avec machineries et ballets, rendait nécessaire un tel dispositif.

Ces deux théâtres – Pompadour et Grande Ecurie, offrant un style blanc, bleu et or, avec ornements rocaille, dans le plus pur agencement Louis XV.



Puis c'est une manière d'apothéose sous le règne de Louis XVI et de **Marie-Antoinette**, à partir de 1774, ou dans les 15 années qui leur restent, les souverains français déploient à Versailles un sens du faste et une passion pour l'opéra (théâtromanie manifeste) invitant les plus grands compositeurs d'opéras en Europe : après Gluck, porteur d'une réforme au début des années 1770, la Reine invite les nordiques-germaniques Gossec, Jean-Chrétien Bach, Vogel ; les Italiens, Cherubini, Salieri, surtout Piccinni et le champion déclaré Sacchini : cette nouvelle définition de l'esthétique lyrique leur permet par sa

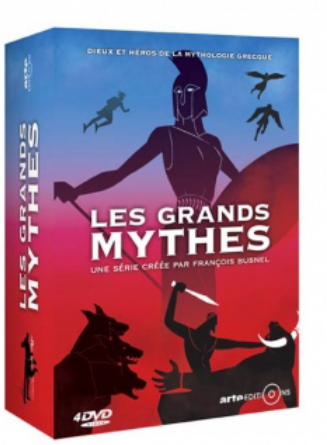
puissance et sa splendeur (décors, ballets, machineries, effets scéniques) de renouer avec les grandes heures des Bourbons, sous le règne de Louis XIV, le fondateur de Versailles.

Ainsi Marie-Antoinette peut disposer dans son hameau de Trianon, d'une nouvelle salle intimiste, le Petit Théâtre de la Reine édifié entre 1779-1780 par Mique, aidé par le machiniste Pierre Boulet : la Reine y donne pendant 4 ans, pièces et opéras…

Auparavant, l'Opéra royal a été construit pour servir d'abord de salle de repas pour les Noces de la même Marie-Antoinette, en 1770, alors Infante et dauphine. Les planches du livre en révèle l'ordonannce comme salle de fêtes, dans ce cadre nuptial.

Mais le fonctionnement de ses théâtres intimes heurtait la curiosité des courtisans ordinaires, les plus nombreux ; aussi pour les saison 1785 – 1786, puis 1786 – 1787, la Reine décide de donner une série de bals, fêtes, jeux (billard…), repas solennels et fastueux dans des maisons de bois, ayant l'apparence de tentes richement décorées… la richesse des relevés et planches préparatoires permet de restituer aujourd'hui en 3D et par la couleur ce qui fut le décor de ses festivités éphémères, dans le pur style néoclassique, architecturé et pastoral, propre à Louis XVI et Marie-Antoinette. Passionnant.

DVD, compte rendu critique. Coffret Les Grands Mythes (4 dvd ARTE éditions)



DVD, compte rendu critique. Coffret Les Grands Mythes (4 dvd ARTE éditions). C'est notre coup de coeur 2016, au titre des documentaires et séries d'animation : une série lumineuse et animée pour comprendre l'enjeu et le sens profond des grands mythes de l'Antiquité grecque, à travers les épisodes légendaires de la vie des Dieux de l'Olympe et des héros et demi dieux. Créée par **François Busnel**, le cycle comprend 20 épisodes, réunis ici en 4 dvd, chacun classé par thème :

DVD1 : les dieux, 1
Zeus, la conquête du pouvoir
Les Amours de Zeus
Prométhée, le révolté de l'Olympe
Hadès, le roi malgré lui
Athéna, la sagesse armée

DVD2 : les dieux, 2
Apollon, l'ombre et la lumière
Aphrodite, sous la loi du désir
Dionysos, l'étranger dans la ville
Hermès, le messager indéchiffrable
Tartare, les damnés de la terre

DVD3 : les héros,1
Psyché, Persée, Orphée, Médée, Bellérophon

DVD4 : les héros,2
Thésée, Dédale et Icare, Héraclès, Oedipe, Antigone

La valeur de chaque épisode vaut autant par la riche animation (superbe travail d'infographie et d'illustration animée) que le commentaire et le récit qui tiennent en haleine le spectateur. Chaque narration met en valeur les rebonds du drame et ce qu'ils signifient chacun sur le plan psychique; l'approche est claire, les textes lumineux d'intelligence : une approche étonnamment réussie, à la fois vivante, accessible et pourtant très fouillée. Pour les amoureux de mythologie ou lecteurs habituels de classiquenews, pour les amateurs d'opéras, chaque épisode de cette formidable série permettra de réviser ses classiques et de comprendre pour chaque profil et dans chaque histoire, ce qui se joue ; ce que l'action révèle des personnages ; ce qu'elle leur permet d'atteindre. Métamorphoses, révélations, parcours initiatique ; car au-delà des histoires d'amour, des malédictions injustes (voyez Oedipe, né pour commettre l'innommable, donc prédéterminé enchaîné à son destin), des défis hallucinants s'accomplissent. Ainsi se dévoile en définitive la grande histoire de l'humanité entre souffrance et résurrection, liberté et identité.

Série événement

Mythes et légendes démêlées, lumineux d'intelligence

Et l'on passe ainsi de la loi des dieux, à l'avènement des hommes (ou plutôt des femmes car Antigone, la sœur d'Oedipe, ravit toute notre admiration ici – c'est l'ultime épisode qui en annonce d'autres espérons-le, en étant bel et bien la première résistante et la première féministe de l'histoire…). Ce que le spectateur apprend de part en part grâce aux récits animés, demeure souvent stupéfiant ; Psyché livrée à la Bête monstrueuse, Persée née d'une mortelle fécondée par Zeus (Danaé) ; l'amoureuse trahie, abandonnée : Médée ; Bellérophon

porté par un orgueil démesuré et qui le rend criminel… ; ou bien encore Prométhée, l'allié de Zeus ; et parmi les Dieux immortels, aux faits et gestes bien humains cependant, voyez l'ascension de Zeus justement, dès l'origine du monde ; comme la multiplication plus raisonnée qu'instinctive de ses conquêtes féminines auprès des mortelles, pour assoir son pouvoir grâce aux enfants qu'il engendre partout…



Notre préférence va non pas ici à Apollon, ou Athéna, – le frère et la soeur, enfants de Zeus nés d'une mortelle Latone… mais à Hermès, le plus jeune des dieux de l'Olympe, insolent, astucieux, aérien, favorisé par Zeus qui le fait passeur entre vivants et morts, et aussi le sublime portrait de Dyonisos (pour nous le portrait et l'épisode le plus saisissant), cet étranger qui se venge des petits bourgeois de Thèbes, semant chez eux le dérèglement de l'esprit dont ils n'avaient pas conscience avant lui ; car l'odyssée ainsi recomposée nous dévoile les ressorts de la psyché humaine avec une clairvoyance égale aux meilleurs exposés psychanalytiques. Mais sans les commentaires vaseux et néoconceptuels d'usage. Aucune phraséologie pseudo scientifique, mais plutôt l'intelligence de récits à la fois inouïs et spectaculaires. Amoureux d'opéras, nous avons aussi beaucoup apprécié la figure d'Orphée ainsi restituée : le chantre de Thrace, poète et musicien, capable d'émouvoir dieux et animaux grâce à l'invention et la séduction de sa voix, se distingue aussi par sa nature amoureuse, insoumise et passionnée, …humaine là encore. Une grandeur misérable en quelque sorte qui fonde sa tragédie et son immortalité, soit une ambivalence que l'on retrouve souvent chez ces figures inestimables, et qui justifie que, dans l'histoire de l'opéra, Orphée soit le mythe fondateur. D'autant mieux fêté en 2017 que les célébrations et

hommages concernant Claudio Monteverdi, (450ème anniversaire), mettront évidemment à l'honneur son premier opéra d'importance, Orfeo, qui est aussi le premier ouvrage digne d'être nommé « opéra » (en réalité, précisément : favola in musica / fable en musique). Mais en 1607, Monteverdi ouvrait une nouvelle ère musicale inspiré du mythe fondateur de la poésie musicale. De quoi donc en profiter pour réviser nos classiques et se plonger dans ce coffret à l'intérêt inépuisable. Magistral.

_____

DVD, coffret événement. Les Grands mythes (Arte éditions, 4 dvd, novembre 2016). Nouvelle série. **CLIC de CLASSIQUENEWS**

CD. compte rendu, critique. PAUL KLETZKI : Symphonie n°2 (Rösner, 1 cd Musiques-suisses, 2016)



CD. compte rendu, critique. PAUL KLETZKI : Symphonie n°2 (Rösner, 1 cd Musiques-suisses, 2016). **Thomas Rösner** est un chef bien connu des Français qui ont pu apprécier son tempérament sur le métier orchestral, fédérateur dans la grande forme, détaillé, artisan de la couleur et des accents ténus malgré une ampleur philharmonique (La Ville Morte de Korngold, partition flamboyante entre Wagner, Lehar et Richard Strauss dont il avait su exprimer à Nantes l'intériorité toute debussyste, riche en éclats psychanalytiques pour Angers

Nantes Opéra – mars 2015). Le jeune maestro mène une carrière que CLASSIQUENEWS accompagne depuis lors : sachant nourrir l'allant organique malgré souvent une écriture très fournie comme c'est le cas ici, **Thomas Rösner** sait détailler sans perdre la tension dramatique globale. C'est donc un architecte d'une infinie précision (dès le premier mouvement de la Symphonie n°2 de 1928, à la fois néoclassique et expérimentale du compositeur et chef Paul Kletzki). La sonorité pleine et hédoniste, ne s'épargne aucune coloration plus intérieure même introspective, atteignant souvent une grandeur lyrique tout en mesure et nuance. L'éloquence sensuelle de **l'orchestre polonais NSOPO, Orchestre Symphonique de la Radio Polonaise** rend compte d'une écriture souvent passionnante en rien « bavarde » ni démonstrative, mais qui sait a contrario, exprimer en une versatilité filigranée, une riche interrogation où jaillit par bribes finement dessinées violon solo, clarinette, hautbois, flûte… d'allusifs épisodes qui brillent les facettes d'une intimité scintillante, … autant de qualités d'une lecture essentiellement intérieure qui assure la réussite du dernier épisode du très long premier mouvement I (*Allegro con fuoco* de plus de 18mn).

On apprécie de la même manière le jeu d'équilibre ténu très finement brossé dans le second mouvement (*Andante sostenuto*), qui s'autorise une échappée plus rugueuse et âpre… puis à 4'29 : l'ombre s'épaissit, dessinant un paysage aux résonances plus brumeuses et rêveuse où s'affirme comme dans le I, une sonorité ample, détaillée, claire, admirablement tenue dans les derniers accords énigmatiques.

Dans le IIIè mouvement, la coupe précise, droite, objective, extrêmement claire et d'une parfaite mis en place sur un ton déterminé, affirme un allant général d'une motricité irrépressible, inexorable, soit un scherzo dont on loue la précision quasi percussive, et d'une efficacité martiale. C'est du très grand métier orchestral. Sa profondeur rend compte de la sensibilité spécifique de Paul Kletski dont

l’activité de compositeur s’interrompre au début des années 1940, en raison de l’horreur de la barbarie nazie : nombre des membres de la famille du musicien ont été exterminés dans les camps de la mort.



Le troisième mouvement (*Pesante*) est le plus captivant à notre avis, et dans le choix de la voix soliste, une claire volonté de réinventer après Mahler, le développement symphonique : hypnotique, vénéneux, d’une mélancolie impressionniste, c’est une séquence d’une rare cohérence sonore, suspendue à la manière de Mahler (Chant de la Terre) et aussi de Korngold : du fait de l’intervention du baryton et du texte ainsi associés au développement orchestral, **Paul Kletzki** compositeur régénère même le tissu lyrico symphonique d’un Strauss (celui de La Femme sans ombre). Le résultat est d’une totale originalité et mérite bien cet éclairage qui vaut comme une réhabilitation majeure. La fin est d’un classicisme souverain, subtilement canalisé à l’écoute du texte. L’intérêt du programme, déjà réel dans le choix de ce Kletski oublié, s’affirme davantage avec le morceau qui suit, et qui lui aussi, est d’un compositeur que la guerre a mené pour se réfugier et fuir la barbarie galopante, en Suisse. La contemporanéité des deux partitions (1928), et leur destin lié à deux figures des années 1920, cimentent l’unité du programme.



Sublime révélation, la Fantasia du Polonais Czeslaw Marek (1891-1985) est un régal, d'autant magnifié par l'opulence intérieure et élégante que sait lui apporter le chef Thomas Rösner dans cette réalisation d'un impressionnisme quasi oriental et slave particulier. L'enregistrement permet de suivre pas à pas chacun des volets de son développement orchestral d'une flamboyance de timbres, souvent sidérante. Le sens de l'écoulement et du flux ininterrompu, à la façon d'un ample mouvement symphonique d'un seul tenant, se révèle ici, envoûtant, irrépressible, grâce à l'intelligence et la finesse du maestro.

Soit presque 28 mn, de souffle ample et surtout d'une calme et mélancolique volupté sonore dont l'équilibre et le souci de clarté du chef sait piloter avec une finesse de ton, en tout point exemplaire. Comme il serait tentant ici de forcer l'expressivité de cette écriture qui semble revisiter elle aussi, Richard Strauss, et Korngold et Szymanowski. A contrario Thomas Rösner convainc tout au long par une fabuleuse clarté transparente, « objective » et d'une précision parfaite qui rétablit et l'envoûtante opalescence du tissu sonore et son flux quasi organique, s'achevant dans un murmure répété, (en cela se refermant dans les accords du début). La puissance liquide, le ton mystérieux, l'éblouissement continu qui naissent de l'écriture orchestrale, le raffinement inouï de l'orchestration associé à une inventivité mélodique (Roussel n'est pas loin) révèle la qualité suprême de cette partition de 1928, comme elle confirme l'absolue sensibilité, elle aussi hautement musicale d'un excellent chef. Jeu expressif et nuancé du chef, magistrale sonorité de l'orchestre, prise de son détaillée, surtout révélation de deux partitions d'un grand plaisir symphonique : le disque reprend du galon grâce à cet album… captivant. **CLIC de CLASSIQUENEWS de janvier 2017.**

CD, compte rendu, critique. Paul Kletzki (1900-1973) : Symphonie n°2; Czeslaw Marek (1891-1985) : Sinfonia – deux parittions de 1928. Nationales Symphonieorchester des Polnischen Rundfunks, Kattowitz; Marius Godlewski, baryton; Thomas Rösner, direction. 1 cd Musiques Suisses MGB CD 6289 /7613295408142 / d'infos sur le site du label Musiques-Suisses.ch : **https://www.musiques-suisses.ch/fr/Paul-Kletzki-Czeslaw-Marek/Sinfonie-Nr–2-Sinfonia/id/759**