Duo Berlinskaia / Ancelle : Liszt – Saint-Saëns

PARIS, salle Cortot, mardi 10 janvier 2017. Duo Berlinskaïa / Ancelle : Liszt, Saint-Saëns. DUO BERLINSKAÏA / ANCELLE : De Liszt à Saint-Saëns, UN QUATRE MAINS SUBLIME. Jouer à deux pianos soit quatre mains n'est pas anodin ; surtout s'agissant d'un duo affectivement fusionnel comme celui que compose depuis 2011, le couple à la ville, **Ludmila Berlinskaïa et Arthur Ancelle.** Leur nouvel album à paraître en janvier 2017 (3ème album réalisé par le duo franco-russe), est aussi le sujet d'un **concert événement programmé salle Cortot, mardi 10 janvier 2017**. Au programme, sur scène comme dans le disque : **Saint-Saëns et Franz Liszt**, soit deux figures du romantisme pianistique les plus captivantes, chacune ayant été pianiste virtuose et compositeur génial. Les deux artistes s'estimaient mutuellement, en une admiration qui se traduit chez l'un comme chez l'autre par une influence réciproque. Liszt transcrit Saint-Saëns, et vice versa…



La confrontation / admiration de l'un à l'autre s'inscrit ainsi dans l'écriture intime des partitions puisque le duo joue la transcription de **Danse Macabre opus 40 de Saint-Saëns**, mais aussi une seconde conçue **par Liszt**, enrichie par **Horowitz** et **Arthur Ancelle** soi-même. D'ailleurs, Arthur Ancelle signe aussi, la transcription interprétée à quatre mains d'*Après une lecture de Dante*. Voyage dans les mondes intérieurs d'un Liszt hautement passionné, en proie aux visions et aux vertiges grandioses et sublimes. Mais le cœur dramatique du cycle demeure la version pour quatre mains de **la Sonate en si de Franz Liszt, transcription pour deux pianos de Saint-Saëns**.

Enregistré à Moscou (Grande salle du Conservatoire, fin mai 2016), le programme met en lumière la parenté des deux écritures pianistiques, entre théâtralité et poésie, virtuosité et intériorité, et surtout dans le cas de Liszt, élan spirituel,
voire révélation mystique, et mordantes déflagrations, lugubres et souterraines, au démonisme à peine voilé. La palette des contrastes est vertigineuse ; l'échelle des nuances et des accents, aussi. Elles exigent des interprètes doués d'une écoute exceptionnelle comme d'une précision en complicité, phénoménale. Autant de défis que relèvent aujourd'hui, les deux pianistes, Ludmila Berlinskaïa et Arthur Ancelle, dont on mesure album après album, la musicalité souveraine, une entente intime, d'une grande puissance poétique, alliant tempérament et éloquente expressivité. Ce que peuvent ici leurs deux pianos accordés, fourmillent d'idées et d'intentions ciselées – ivresse de la note suspendue, fusion des timbres maîtrisés, pensée musicale en action, servie par quatre mains au jeu souple, articulé, allusif, mais aussi percutant et vif, murmuré comme déclamatoire.

Transcriptions romantiques à 2 claviers…



L’intérêt est majeur : dès octobre 1914, Saint-Saëns annonce à son éditeur Durand, sa volonté de transcrire pour deux pianos, la redoutable *Sonate en si* de Liszt, sommet de la littérature pour piano. A deux claviers, la fine et puissante écriture de Liszt gagne une ampleur orchestrale comme une précision et un relief admirables : l’articulation trépidante de chaque pianiste éclaire en une clarté régénérée chaque mesure ainsi réinvestie. La démarche de Saint-Saëns est d’autant plus légitime que Liszt avait envisagé un tel projet, mais manquant de temps (et probablement d’énergie), il ne réalisa pas le chantier. Le résultat est inouï : ni furieusement démonstrative – d’une ambition symphonique ; … **A découvrir Salle Cortot, mardi 10 janvier 2017, à partir de 20h. Concert événement.**

_____

Duo Ludmila Berlinskaïa / Arthur Ancelle



2 pianos : Liszt et Saint-Saëns

PARIS, salle Cortot
Mardi 10 janvier 2017, 20h

Au programme, le programme du cd à paraître le 13 janvier 2017 :

Saint-Saëns, *Danse Macabre*

(version originale pour deux pianos)

Liszt, *Sonate en si mineur S. 178*

(transcription pour deux pianos : C. Saint-Saëns)

Liszt, *Après une lecture du Dante*

(transcription pour deux pianos : A. Ancelle)

Saint-Saëns, *Danse Macabre*

(avec les amabilités de Liszt, Horowitz, A. Ancelle)

VISITEZ / RESERVEZ : consultez directement le site de la Salle Cortot / récital à 2 pianos : Lyudmila Berlinskaïa et Arthur Ancelle

LIRE notre présentation complète du concert LISZT / SAINT-SAËNS par le duo Ludmila Berlisnkaia et Arthur Ancelle, mardi 10 janvier 2016, 20h, Salle Cortot, PARIS.

LIRE notre critique complète du cd LISZT / Saint-Saëns, 2 Sonatas for 2 pianos :

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.

VOIR le teaser Ludmila Berlinskaia et Arthur Ancelle jouent Liszt et Saint-Saëns



https://www.youtube.com/watch?v=geXVA6Ai6zw&feature=youtu.be

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.**

Il Matrimonio Segreto de CIMAROSA



NANCY. Cimarosa : Le mariage secret, 31 janvier > 9 février 2017. Nancy affiche l'un des sommets de l'opéra buffa napolitain, modèle adulé et repris dans toute l'Europe des Lumières, à une époque où orphelin de Mozart décédé l'année précédente, toutes les cours s'enflamment pour l'ivresse lyrique et giocosa du précurseur de Rossini en matière de finesse psychologique et de situations comiques parfois délirantes : Cimarosa. C'est un joyau lyrique prérossinien… Quand Cherubini sur les traces de Gluck et son style frénétique, réinvente l'opéra tragique romantique et néoclassique, Médée en 1797, un autre italien surdoué fait briller la lyre comique et d'une subtilité palpitante même, qui tout en approchant l'esprit de Mozart, annonce Rossini : Cimarosa. Le napolitain est le compositeur le plus estimé en

Europe : rival de Paisiello à Rome et Naples, il devient le musicien officiel de la Grande Catherine à Saint-Petersbourg (Cleopatra en 1789), puis peu stimulé par l'impératrice qui préfère écrire en français à Voltaire, rejoint une autre cour impériale, celle de l'empereur Leopold II, à Vienne, qui reçoit son chef d'oeuvre absolu dans la veine légère et délirante : Le mariage secret de 1792. Leopold II se souverain auquel Mozart le plus grand compositeur du temps avait précédemment légué son Titus, La Clémence de Titus, dernier seria où le divin Wolfgang, exprimait la lyre amoureuse autour d'un empereur solitaire et trahi, qui pourtant livré par ses plus proches, conçoit la clémence et la compassion fraternelle : tout un symbole pour cette figure emblématique du prince vertueux…

En 1792, l'année de la création de son Mariage secret / Il matrimonio segreto, Cimarosa a 43 ans ; il est au sommet de son inspiration, d'une élégance et d'un raffinement inégalables alors. D'autant plus que Mozart s'est éteint l'année précédente. Mais à la mort de Leopold en 1793, il rejoint Naples au sein de la cour royale, composant encore des ouvrages d'une modernité à redécouvrir dont les fameux Horaces et Curiaces (Gli Orazi ed i Curiazi) en 1796. A Naples, le républicain dans l'âme se dévoile à l'annonce des troupes napoléoniennes, il est emprisonné par la reine Marie-Caroline et meurt sur le chemin de la Russie (qu'il souhaitait retrouver finalement) ; à Venise en 1801 : sa dernière œuvre Artemisia, autre joyau à ressusciter, est créée dans la cità lagunaire, 6 jours après sa mort (janvier 1801). Sa vivacité et son intelligence des situations, l'élégance de l'écriture vocale, la mesure en tout et la délicatesse poétique éblouissent surtout dans ses comédies : à ce titre il Matrimonio segreto de 1792 est emblématique d'un génie prérossinien (comme c'est le cas du portugais parti aux Amériques au Brésil, **Marcos Portugal** dont le chef **Bruno Procopio** a ressuscité, déjà depuis 2012, la verve piquante irrésistible dans son opéra comique, **L'oro no compta amore**, de

1804.

Cimarosa prérossinien

Les personnages de l'opéra sont pris dans un labyrinthe sentimental, véritable marivaudage étourdissant, où les vrais amants, sincères l'un à l'autre et tenus par ce mariage "secret", étant convoités par d'autres, pourraient bien être séparés… De quiproquos en fausses déclarations, de manipulations, en vraies intrigues, les couples déclarés se croisent, sans considération d'âge ni de statut. Mais chacune des épreuves révèlent les vraies natures… elles permettent au compositeur de caractériser avec finesse chaque profil éprouvé ou désirant.
En deux actes, la comédie met en scène le projet du vieux Geronimo, commerçant enrichi qui souhaite faire de bons mariages pour ses deux filles : mais Carolina est déjà mariée en secret à son commis Paolino. Ce dernier propose à son ami le comte Robinson, noble ruiné, d'épouser la sœur aînée : Elisetta… mais Robinson s'éprend de Carolina, tandis que la sœur du vieux Geronimo, Fidalma, cougar avant l'heure, déclare sa flamme au jeune Paolino… Après de nombreuses péripéties riches en rebondissements, quand Elisetta menace de trahir sa sœur cadette et de tout révéler au père (le mariage secret), Geronimo pardonne finalement aux jeunes mariés clandestins et Robinson épousera Elisetta… Le succès à la création fut tel que Leopold II bissa l'intégralité de l'ouvrage. Paris se passionne ensuite pour l'ouvrage dès sa création (tardive) au Théâtre Italien en juin 1801 : Cimarosa était mort au début de l'année, mais il avait conquis sur les boulevards une légitime immortalité : l'opéra sera joué plus de 400 fois.

Cimarosa : Il matrimonio segreto
Le mariage secret, 1792

Nouvelle production créée à l'Opéra de Zürich en 2014
du 31 janvier au 9 février 2017

Direction musicale : Sasha Goetzel
Mise en scène : Cordula Däuper
Orchestre symphonique et lyrique de Nancy

Carolina : Lilian Farahani
Signor Geronimo : Bruno de Simone
Elisetta : Maria Savastano
Fidalma : Cornelia Oncioiu
Paolino : Anicio Zorzi Giustiniani
Comte Robinson : Riccardo Novaro

5 représentations à l'Opéra de Nancy :
Mardi 31 janvier 2017 à 20h
Jeudi 2 février 2017 à 20h
Dimanche 5 février 2017 à 15h
Mardi 7 février 2017 à 20h
Jeudi 9 février 2017 à 20h

+ d'infos sur **le site de l'Opéra national de Lorraine, à Nancy http://www.opera-national-lorraine.fr/spectacles/ii-matrimonio-segreto-domenico-cimarosa**

Compte rendu, opéra. Marseille, Opéra, le 29 décembre 2017. Johann Strauss II : La Chauve Souris. Lacombe / Grinda.

Compte rendu, opéra. Marseille, Opéra, le 29 décembre 2017. Johann Strauss II : La Chauve Souris. Lacombe / Grinda.

L’ŒUVRE… Textes drôles pour drôle de contexte… Die Fledermaus, en français ‘La Chauve-souris’ dans le dernier tiers du XIXesiècle, a fait un plaisant va et vient entre Vienne et Paris qui se disputent alors, pacifiquement, la place de capitale musicale de l’Europe, à peine trois ans après l’écrasement du Second Empire français par les Prussiens qui ont créé le Second Reich, l’Empire germanique dont est dépossédée l’Autriche, encore indépendante mais englobée dans la Confédération des états de langue allemande.
Malgré ce contexte politique peu favorable aux échanges avec l’autre rive du Rhin, les fameux duettistes librettistes Meilhac et Halévy décident d’adapter vingt ans après, une pièce berlinoise comique de 1851, Das Gefängnis (‘La Prison’) de Röderich Benedix (1811-1873), sans que le patriotisme français exacerbé par l’annexion allemande de l’Alsace et la Lorraine ne suscite l’opprobre revanchard contre ce qui devient leur Réveillon (1872) puisé aux sources honnies, qui voue Wagner et l’Allemagne aux gémonies. Mais, créée à Vienne en 1874 Die Fledermaus, la version musicale viennoise de Strauss tirée des deux pièces,donnée en 1877 à Paris sous le titre La Tzigane, ne rencontre aucun succès sans doute à cause de ses origines germaniques douteuses. Il faudra attendre 1904 pour que la célèbre opérette trouve un écho favorable en France, les tensions franco-germaniques à peine peut-être un peu apaisées, avant d’exploser encore dix ans plus tard avec la Grande Guerre.

VIENNE PARIS ALLER RETOUR



Du compositeur, Johann Strauss (1825-1899), il est impossible que l'on ignore, sinon le nom, la musique : il signe Le Beau Danube bleu, la plus célèbre des valses viennoises, mais ses autres valses ont fait le tour et tourner le monde : Sang viennois, la Valse de l'Empereur, Aimer, boire et chanter, Histoires de la forêt viennoise, etc. Musiques soyeuses, joyeuses, vivantes, toutes associées, pour les Viennois, à la joie de vivre dans cette capitale encore heureuse qui s'étourdit en rose pendant le crépuscule morose et la proche fin tragique de l'Empire des Habsbourg et de l'Autriche. Ce n'est pas, pour rien qu'on appelle « Roi de la valse » ce Johann Strauss II, car il est fils de Johann Strauss I, dit le Père, et ses frères JosefetEduard sont également compositeurs, mais lui, Johann II sera le plus célèbre de la famille. Et pourtant, son tyrannique de père, qui voulait faire de lui un employé de banque, lui refusait l'accès à la musique. Ce n'est que grâce à l'aide de sa mère qu'il étudie clandestinement le piano et ce père parti de la maison et le divorce consommé, il pourra librement s'adonner à la musique, éclipser père et frères et devenir le plus célèbre de la famille Strauss. Un autre célèbre compositeur aussi d'opérettes, Oscar Straus (1870-1954), enlèvera un s final à son nom pour n'être pas confondu avec l'illustre dynastie qui le précède.

Chauve-souris

L'histoire, vaudevillesque, est simple mais compliquée par les quiproquos causés par des déguisements. Le titre en est un :

de chauve-souris. Deux joyeux fêtards, après un bal costumé, s'apprêtent péniblement à rentrer chez eux, au domicile conjugal à l'heure discrète entre chien et loup (de carnaval), où tous les chats sont gris. L'un d'eux, Duparquet, plus que gris et grivois, éméché qui ne veut vendre la mèche de ses plaisirs nocturnes, s'endort et l'autre, Gaillardin, pour lui faire une blague, ne le réveille pas : le grave et sérieux notaire et notable bien connu, qui rêvait d'incognito, est contraint de rentrer chez lui en plein jour dans son accoutrement ridicule guère anonyme de chauve-souris, au grand rire des passants. Il rêve de se venger du coup de la chauve-souris. Il s'en donne l'occasion : Gaillardin, pour insulte à fonctionnaire, doit passer cinq jours en prison, et laisser au domicile sa femme Caroline, qui, en attente fiévreuse de son ancien amant Alfred, joue l'épouse éplorée. Il s'apprête mais Duparquet l'invite auparavant, à l'insu de sa femme, à la fête costumée du Prince Orlovski. Avant d'aller en prison, Gaillardin s'y rendra incognito, déguisé en marquis. C'est la recette du vaudeville : tout le monde se retrouve en même temps où il ne faut pas, pour l'heure travesti. Adèle la soubrette, en grande dame, parée de la robe de sa maîtresse, moquant le faux marquis prétendant la connaître ; sa femme Caroline, avisée par Duparquet de la fugue de son frivole époux, déguisée en comtesse hongroise, le Directeur de la prison qui avait arrêté à domicile l'amant Alfred en le prenant pour le mari Gaillardin, qui fera la cour à sa femme sans la reconnaître. Pas de trouble-fête dans cette fête du champagne où chacun joue son double rôle. Puis tout le monde se retrouvera encore dans la prison où enfin les masques seront joyeusement levés.



RÉALISATION ET INTERPRÉTATION

Absente de Marseille depuis 1995, l'opérette viennoise revenait en fête et faste avec les forces conjuguées d'une coproduction entre de grandes maisons d'opéra (Bordeaux, Metz, Monte-Carlo, Toulouse, Wallonie). Enchantés et bien chanteurs, les chœurs (Emmanuel Trenque) et l'Orchestre Philharmonique étaient sous la direction minutieuse de Jacques Lacombe, le Québécois aux multiples casquettes, Chef d'orchestre principal de l'Opéra de Bonn et Directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Trois-Rivières, Directeur musical du New Jersey Symphony Orchestra, également Directeur musical de la Philharmonie de Lorraine, déjà invité à l'Opéra de Marseille pour des spectacles remarqués, la création mondiale de Marius et Fanny avec Roberto Alagna et Angela Gheorghiu, Colombe avec Marie-Ange Todorovitchen 2007, sans oublier Le Cid de Massenet

avec Alagna et Béatrice Uria-Monzon en 2011, réalisation qui eut une récompense internationale.
L'action, située en 1900 par le vœu du metteur en scène Jean-Louis Grinda, et les magnifiques costumes de Danièle Barraud avec ces dames sans crinolines ni paniers mais robesdéjà droites, coiffures d'époque surmontées d'aigrettes, le soulignent,par les couleurs des décors de Rudy Sabounghi, semblent cependant relever d'une esthétique encore Second Empire,verts et rouges sombres somptueux, violets des colonnesmêlés au brun,plutôt que d'un Art Nouveau néo-rococo lumineux et léger, mais heureusement, les modes entre les époques n'ont pas les frontières étanches de l'Histoire de l'Art et se fondent et confondent, dans une grande beauté ici, éclairée par ces belles suspensions de globes déjà électriques et des lumières chaudes avec des creux propices d'ombres (Laurent Castaingt). Le salon des Gaillardin du premier acte, tout tendu à l'excès de tissu vert à motif anglais de chasse, dit sans doute, par sa diffuse profusion, la surenchère anglophile prétentieuse des bourgeois de Pontoise et, par une ingénieuse scénographie, nous passerons au luxe élégant du palais du Prince Orlofsky, avec son grand escalier et son salon salle de bal.
Excellente idée de fin et de salut : nous ravissant ou menaçant de recommencer tout le spectacle, l'intarissable et inénarrable geôlier (Jean-Philippe Corre), lors d'une longue scène comique bourrée de clins d'œil, en fait –c'est le mot– fait défiler tout le décor, à vue, autre magie du spectacle et honneur mérité aux magiciens, « les petits, les obscurs, les sans grade », les techniciens sans lesquels le spectacle n'aurait lieu. Et toute l'équipe est à citer de Carl Ghazarossian (Bidard), avocaillon, avocat, à vocation procédurière prolixe comme son air de liste de la tradition bouffe dont da Ponte et Mozart signent le chef-d'œuvre, « le Catalogue » de Leporello ;Julien Dran (Alfred), dandy donneur de sérénade, gandin aussi élégant dans son chant et sa mise que sa muse, rêvant de faire mumuse adultère avec elle, sortant ou entrant non de l'armoire mais par la fenêtre,

chaussant sinon les pantoufles, la robe de chambre de l'époux dont il prend la place en prison ; une prison dont le Directeur, apparemment austère, campé avec drôlerie par Jean-François Vinciguerra, Tourillon du tour d'écrou qui se dévisse aux vices tolérés de la prétendue haute société pour tomber dans les chaînes amoureuses d'Adèle. Rustaud sinon rustique bourgeois de l'alors campagnarde Pontoise saisi par la débauche, Gaillardin, moteur sinon auteur de la première farce dont il sera le dindon pour la seconde, c'est Olivier Grand : trop tonitruant pour avoir le bon ton du beau monde, plus vrai que nature bâfreur et viveur d'une époque de bombance de classe, il a, dans sa grande voix –on a envie de dire grande gueule– un aigu rêche qui n'empêche, par là même où il pèche vocalement, de caractériser le noceur, le roué, sans doute enroué par l'abus de cigares. Duparquet, sa victime qui va lui rendre la monnaie de sa pièce en montant celle du bal où joueront la comédie travestie soubrette, épouse, est incarné par Alexandre Duhamel, belle voix, élégante dans sa conduite. C'est lui qui lance le magnifique ensemble vocal « Ô douceur d'être frères, d'être sœurs… », rêve idyllique, sans doute éthylique dans la griserie du champagne, d'une humanité où il n'y aurait que des fils d'Adam sur l'illusion d'un soir de fête où, au milieu des travestis carnavalesques, se mêlent en apparence les classes sociales, les aristos et les apaches, les french cancaneuses et les danseuses classiques, les comtesses lyriques et ce souvenir de chanteurs de beuglants,Aristide Bruant tel que fixé par la fameuse affiche du Chat noir par Toulouse-Lautrec, grande cape et grand chapeau noir, écharpe rouge autour du cou. Littéralement, la cellule de dégrisement, des utopies, sera celle de la prison où chacun se retrouve.



Côté dames, un quadrille de choix : Flora digne de bien des fleurs, Estelle Danière pousse aussi joliment le couplet qu'elle lève la jambe et joue la comédie, artiste complète. Avec beaucoup d'humour, costumée et moustachée en homme,Marie Gautrot est un affable et ineffable Prince Orlofsky généreux et splendide, plus slave que nature, neurasthénique, de tout blasé, biaisé en virilité par celui qu'on devine son méga mignon (ou vice versa), un colosse à la turque à la sauce tartare, entouré de cosaques, de casaques de hussards, qu'arborera à l'épaule, avec une élégance désinvolte la fausse Comtesse hongroise (Anne-Catherine Gillet) qui, pour confirmer sa nationalité magyare mise en doute, à Paris, chante, comme signe d'identification (reconnu peut-être par Nicolas Sarkozy de Nagy-Bocsa alors Ministre de l'Intérieur très exigeant sur les cartes d'identités), une czardas à la fois nostalgique, vaporeuse, voluptueuse puis d'une véloce ivresse presque désespérée : troublante. On découvre ici avec bonheur, dans la comédie, cette soprano habituée de rôles en

général dramatiques et le début de l'œuvre lui donne l'occasion, patronne altière, de passer à la parodie, de l'épouse éplorée dont le mari part pour la prison, à la frétillante attente de l'amant, avec la même belle voix doucement fruitée. Mais, en logique festive, puisque nos fêtes de fin d'année sont un héritage des saturnales romaines du solstice d'hiver (le Dies Natalis Solis Invicti, 'le jour de naissance du soleil invaincu' était le 25 décembre) où, comme dans ce palais idéal d'Orlofsky les classes sociales étaient abolies, les esclaves devenant maîtres d'un jour, on finira par l'inversion des rôles, la soubrette devenue maîtresse en endossant sa robe, par Adèle donc, puisque, avec la czardas, l'air emblématique de La Chauve-souris, est le sien, « Mein Herr Marquis… », 'Mon cher Marquis…' Au gaillard Gaillardin mari en goguette, grisé, déguisé en faux marquis qui croit la reconnaître, Adèle, la pimpante et souriante Jennifer Michel, soprano léger mais charnu, avec aisance, oppose la dérision de cette joyeuse valse semée de rires cascadants, de cocottes virtuoses virevoltantes, piquante et pétillante comme le champagne chanté par le chœur et l'on regrette qu'on lui ait sucré le premier air du rôle, du premier acte, qui donne une dimension plus salée à cette servante bien digne de devenir maîtresse.
Si les textes parlés ne brillent pas par leur esprit, en revanche, certains des couplets chantés en français sont bien venus et même spirituels. Quant à la musique, dès la longue ouverture, on n'en peut discuter la qualité, le raffinement : suites de danses, polkas, galops, valses bien sûr mais semée de duos aux ensembles plus complexes, d'une grande qualité qui requièrent une distribution à cette échelle.
Les danses, réglées par Eugénie Andrin contribuentjoliment au plaisirsimplement joyeux d'un spectacle, cotillons, serpentins, une fête pour l'ouïe et les yeux.

_____

La Chauve-souris
Die Fledermaus (1874)
de Johann Strauss fils,
livret de Richard Genée et Karl Haffner d'après Das Gefängnis ('La Prison' 1851) de Röderich Benedix, pièce adaptée en France par Meilhac et Halévy sous le titre Le Réveillon (1872) / à l'affiche de l'Opéra de Marseille, les 29, 31 décembre 2016, 3, 5 et 8 janvier 2017

Orchestre et Chœur de l'Opéra de Marseille
Direction musicale : Jacques LACOMBE
Mise en scène : Jean-Louis GRINDA. Scénographie Rudy SABOUNGHI.
Costumes : Danièle BARRAUD. Lumières : Laurent CASTAINGT.
Chorégraphie : Eugénie ANDRIN.

Distribution :
Caroline : Anne-Catherine GILLET ; Adèle : Jennifer MICHEL ; Orlofsky : Marie GAUTROT ; Flora : Estelle DANIÈRE ; Gaillardin : Olivier GRAND ; Duparquet : Alexandre DUHAMEL ; Tourillon : Jean-François VINCIGUERRA ; Alfred : Julien DRAN ; Bidard : Carl GHAZAROSSIAN ; Yvan / Léopold : Jean-Philippe CORRE.□□Photos / Illustrations © Christian Dresse

MAESTRO, un chef, un geste. OTTO KLEMPERER

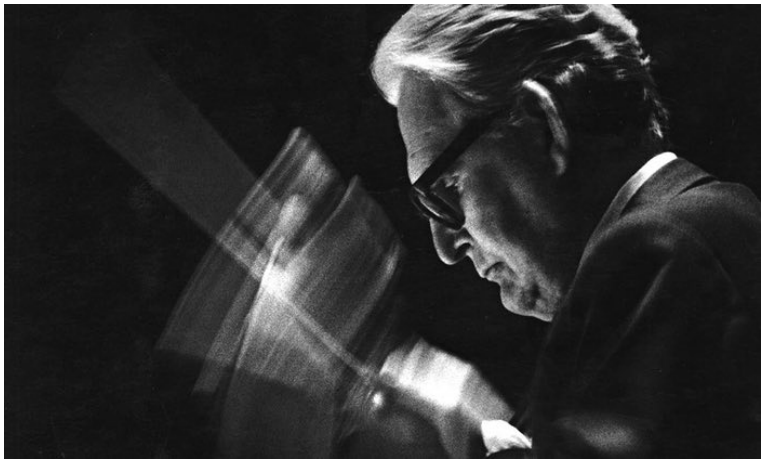


Maestros. Le chef Otto Klemperer (1885-1973) : K comme Klemperer, ou les forces de l'esprit… A l'époque des Erich Kleiber, Bruno Walter ou Wilhelm Furtwängler (dont beaucoup voudraient nous imposer le génie musical toujours mésestimé), le roi Otto, entendez **Otto Klemperer**, ***« premier K » avant Karajan (1)***, (et comme lui bientôt chef attitré du Philharmonia Orchestra, l'orchestre de Walter Legge à Londres), incarne à la fois une force spectaculaire de travail et une compréhension magistrale des partitions, en particulier à l'opéra, et aussi au service des oeuvres de son temps. **Otto Klemperer** est né dans les années 1880, en 1885, c'est à dire qu'il appartient à la génération des grands chefs, témoins de la première guerre, puis inquiétés ou empêchés à cause du nazisme, et donc exilés aux States. C'est évidemment le cas du roi Otto, de naissance juive, (mais non pratiquant), qui sera parmi les premiers à mesurer à sa juste valeur la barbarie nazie, décidant de s'exiler dès 1935 aux States. Parmi ses contemporains, signalons les baguettes à fort tempérament, ainsi entre autres celle de Leopold Stokowski (1882-1977), Ernest Ansermet (1883-1969), Furtwägnler (1886-1954), Paul Paray (1886-1979), Hans Knappertsbuch (1888-1965), jusqu'à Fritz Busch (1890-1951) et Erich Kleiber (1890-1956)…

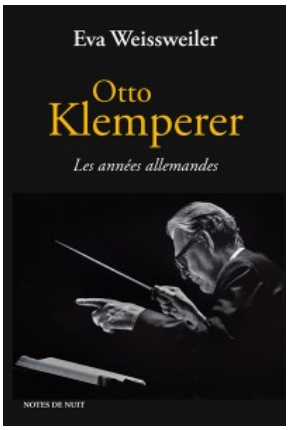
LA DIRECTION, LE GESTE DE « KLEMP »… Ainsi s'inscrit un geste de la direction d'orchestre, dans son contexte esthétique, qui se distingue d'emblée par sa force de travail, une esthétique

particulière dans la lecture des partitions : si l'on compare le geste de Klemperer à celui de certains de ses contemporains et confrères, immédiatement les éléments de son approche spécifique se distinguent, et avec eux, les fondements de cette « **nouvelle objectivité** », en particulier puissante et pleinement aboutie dans les années 1920 et 1930, c'est à dire quand Klemperer, né en 1885, a entre 35 et 45 ans. A l'opposé du sentimentalisme d'un Walter (en particulier chez Mahler, leur dieu à tous deux, et même plus que cela dans le cas de Klemperer : un mentor et protecteur), à l'opposé semblablement d'un Furtwangler qui semble lire la partition au moment où il l'a dirige, comme s'il la créait (sublime intelligence de l'instant), Klemperer affirme une mise en place phénoménale, une architecture lisible, avec à la clé des tempi souvent ralentis qui mettent en avant le chant des pupitres des bois et des cordes (comme les chanteurs dans le cas des opéras qu'il dirige). Chez Klemperer comme chez Karajan, tout est lisible, en particulier la ligne et les ornements de chaque instrument, assurant un relief instrumentalement individualisé, sans jamais pourtant sacrifier la tension globale ni la clarté de la mise en place. Ses Mozart (tous les opéras aujourd'hui réunis chez Warner, récemment réédités en un seul coffret : Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, Cosi fan tutte, Die Zaubertflöte, réalisés dans les années 1960-1970 à Londres pour Waler Legge, producteur vedette de l'écurie Emi à l'époque) témoignent tous d'une battue lente, étonnament articulée, où perce la vitalité expressive des instrument individualisé, où cependant s'exprime aussi la puissante architecture et la gradation dramatique de l'action. En cela, Klemperer se rapproche d'Erich Kleiber (le père du légendaire Carlos) : même intelligibilité des instruments, même tempi ralentis assurant une expressivité d'un fini remarquable.

« K comme Klemperer »…



L'INTUITION ET L'INTELLIGENCE MUSICALE. Outre sa direction singulière, la figure de Klemperer s'affirme aujourd'hui par l'autorité morale et artistique de sa personnalité ; c'et l'un des derniers chefs littéralement tyraniques, finalement pathétiques car ne parvenant pas à se maîtriser pendant le travail, hurlant souvent sur de pauvres instrumentistes, déjà humiliés par leur manque de niveau. Certains orchestre comme les russes, avaient bien compris la dérisoire perte d'énergie pour le chef que ses écarts malheureux lui causaient ; ils attendaient patiemment que le maestro en transe retrouve ses esprits… Pas sûr qu'aujourd'hui les orchestre syndiqués supportent de tels emportements ; et ils auraient raison. L'orchestre est une expérience collective qui suppose le respect partagé et l'écoute des autres. On a bien compris depuis qu'aucun orchestre ne saurait réussir sans cela. Cet état psychique a été depuis lors bien analysé (en particulier dans un remarquable essai écrit en allemand et récemment



publié dans sa **première traduction française par l'éditeur Notes de nuit, qui s'intéresse aux années allemandes de Klemperer : Otto Klemperer les années allemande, CLIC de classiquenews de décembre 2016**). Diagnostiqué dès 1911, « maniaco-dépressif », c'est à dire une disposition psychique qui s'exprime par des écarts extrême d'humeur, passant de l'abattement suicidaire à l'euphorie irrésistible… Klemperer aura cependant grâce à la seule intelligence de sa baguette, réusit un tour de force en dirigeant de très nombreux orchestres et maisons d'opéras en Allemagne et ailleurs, ainsi de Prague (1907-1910, grâce au bon mot de Gustav Mahler son protecteur et modèle), Strasbourg (1914-1915), Cologne, Wiesbaden, Vienne, surtout Berlin où en 1927, il devient le directeur de l'Opéra Kroll, scène lyrique la plus active en matière de création et de renouvellement des formes théâtrales (son *Oedipus Rex* de Cocteau/Stravinsky (1928), avant que l'Europe ne bascule sous la pression illusoire des nationalistes, demeure dans ce sens, l'emblème le plus absolu de sa direction *objective :* ses détracteurs la trouvait « droite », analytique, froide. Voilà la carrure d'un véritable créateur, protecteur des écritures les plus avantgardistes et modernes de son temps : *Cardillac* de Paul Hindemith (créé in loco en juin 1928), puis *Erwartung* de Schoenberg, créé idem en 1930, confirment une intuition en étroite connexion avec son temps. Trop scandaleux, trop moderne, trop expérimental, l'Opéra Kroll sera d'ailleurs fermé, officiellement pour des raisons budgétaires. Il n'y avait alors à Berlin et certainement en Europe, aucun autre lieu aussi audacieux que Kroll sous la direction de Klemperer. En réalité, le chef qui s'est toujours recherché une figure de père, avait cristallisé cette quête sur la personne de Gustav Mahler dont il avait créé la *7ème Symphonie* à Prague en 1908 : une sorte de reconnaissance filiale de la part du compositeur exténué qui cependant avait aussi marqué le jeune Klemperer par sa direction moderniste à l'Opéra de Vienne (1897-1907).

Comme Mahler à Vienne, Klemperer souhaitait marquer les esprits au Kroll de Berlin, en associant intelligemment toutes les disciplines du spectacle musical et lyrique. En cela les deux hommes auront totalement réussi, même s'ils ont connu l'échec et la non reconnaissance de leur contemporain…



LA FORCE DE L'ESPRIT MALGRE LA MALADIE… Outre l'autorité humaine et musicale de l'individu, la ténacité de Klemperer dans sa maladie psychique si destructrice force l'admiration. Alors que tous le disent « fini » (dont Bruno Walter et aussi Toscanini), personna non grata en raison de son handicap caractériel, le chef réussit à revenir sur scène dans les années 1960 et 1970, à 75 et 85 ans (!), après une longue série de malaises, chutes diverses, liés à ses désordres mentaux (à cause desquels il sera en définitive viré du Los Angeles Philharmonic en 1939, après l'avoir dirigé depuis 1935). 15 années plus tard, après son périple américain, Londres et Walter Legge seront ses anges salvateurs : cherchant un remplaçant à Karajan (celui des années 1940 et 1950, qui souhaitait se refaire une image par le disque après la guerre), **le producteur Legge trouve en Klemperer, l'homme providentiel** : un être marqué physiquement par la tragédie intime (il dirige assis, se déplace en béquilles), mais au pupitre, s'affirme, transfiguré, le charisme d'un lion impérial, d'une ampleur de vision, irrésistible ; et d'une tendresse sublime (*La Flûte enchantée, Cosi fan tutte*, gravées respectivement en 1964 et en 1971 ; Cosi, assurément « testament artistique » d'une vivacité aérienne, d'une éloquence tendre et émotionnelle inoubliable). C'est tout le sens de ses enregistrements légendaires et fondamentaux pour tout mélomane, réalisés pour Emi (aujourd'hui réédités par **Warner classics**). Cette force de

l’esprit suscite compassion et admiration, et l’on comprend qu’un chef comme Rafael Kubelik, autre immense mahlérien chez Deutsche Grammophon, ait reconnu avec finesse, ce qui porte l’homme Klemperer : la puissance d’un titan. D’autant que le chef est comme Mahler, ou le regretté Pierre Boulez, un compositeur. Son activité comme auteur devrait prochainement être réévaluée là aussi.

_____

(1) *– Karajan que d’ailleurs le dit Furtwangler appelait le « petit K », voir ici la pièce éloquente sur le sujet Furtwangler / Karajan de Ronald Harwood : « A tort ou à raisons », toujours à l’affiche de certains théâtres, – avec l’inoubliable Michel Bouquet dans le rôle de « Furt », comme à l’Opéra de Vichy en ce mois de janvier 2017.*

_____

DISCOGRAPHIE OTTO KLEMPERER

Retrouvez ici les meilleurs enregistrements disponibles du chef Otto Klemperer, en majorité produits et édités par **Emi /**

Warner Classics. Classiquenews présente chacun des coffrets en mettant en lumière leurs points forts et ce qu'ils nous apprennent de la direction et du geste du maestro légendaire, Otto Klemperer :



COFFRET MOZART. Otto Klemperer et les opéras de Mozart : *La Flûte, Les Noces de Figaro, Don Giovanni, Cosi fan tutte* (Coffret WARNER 11 cd – 1964-1971 – Klemperer / Mozart : operas / 50999 4 04378 2 8 stereo add). Dans des prises aérées, d'un relief enthousiasmant, Otto Klemperer, pourtant âgé et handicapé, tout au moins diminué physiquement après ses multiples attaques et chutes, réalise en complicité avec Walter Legge à Londres, à la tête de l'orchestre créé spécifiquement pour leur projet studio – Philharmonia Orchestra puis New Philharmonia Orchestra. **LA FLUTE ENCHANTÉE (1964)**. UNE FLUTE lumineuse, rayonnante d'intelligence et de poésie émotionnelle. Outre un tempo de fait le plus étiré et lent qui soit au disque, Klemperer fait de l'ouverture de La Flûte enchantée de Mozart, premier enregistrement londonien, réalisé dès mars et avril 1964, une lecture instrumentalement ciselée, qui saisit par la plasticité et le relief des instruments mélodiques : en particulier dans le choix de la prise de son et aussi emblème d'un travail sonore spécifique, une harmonie très mise en avant dans son rapport continu avec

le tapis des cordes : ainsi les bois sont-ils acteurs en pleine lumière (hautbois, flûte, clarinette..) dont il fait une vraie symphonique concertante.

Cela respire, s'ouvre sur un tableau beethovénien, pastorale bucolique et tendre d'un souffle irrésistible : Haydn et Beethoven, combien les deux doivent à l'intelligence mozartienne. Voilà ce que nous apprend Klemperer dans cette version enregistrée, la première du cycle en studio réalisé avec le Philharmonia Orchestra créé par l'ingénieur producteur chez Emi, Walter Legge, heureux ainsi au début des années 1960, d'avoir enfin trouvé en Otto, un digne successeur de l'immense et précédent Karajan. L'immersion dans le drame qui suit dès l'ouverture de la panique de Tamino, poursuivi par le monstre, est énoncée avec la même mesure et ce relief délicat, nuancé, sotto voce des cordes : un miracle d'écoute intérieur. Quelle leçon de direction et de conception globale. Outre la très juste caractérisation des personnages par le choix des solistes et de leur couleur vocale (Gedda vaillant lumineux en Tamino ; Gundula Janowitz, rayonnante et non moins ardente Pamina, prête à la métamorphose des coeurs; le sourire du Papageno de Walter Berry; une Reine de la nuit, introvertie et délicatement humaine qui renouvelle la perception du personnage : Lucia Popp étincelante de sensibilité, à laquelle répond la tendresse enivrée du Sarastro de Gottlob Frick… sans omettre parmi les 3 dames de grand luxe et subtilité émerveillée, donc dès ce début dramatique : Schwarzkopf et Ludwig), tout cela vit, d'une intelligence et d'un goût que le poids des années n'a en rien entamé. Une Flûte pour l'éternité : jaillissement de vie et d'intelligence musicale, de goût, d'articulation (avant l'apport des baroqueux et des instruments d'époque). Immense legs d'autant plus inestimable que Klemperer est à la fin de sa carrière, que ses tempos, si décriés parce que lents, apportent une profondeur et une gravità d'une éloquence majeure. A mille mieux de le sensiblerie contemporaine, de l'outrance des batteleurs baroqueux, de l'apesanteur d'un Furwangler (auquel on a voulu

à tort le rapprocher à cette époque en raison de ses tempi étirés).

Dans le cas des Noces de Figaro (Londres, New Philharmonia Orchestra, janvier 1970), même qualités identifiantes remarquées que dans La Flûte : tempo ralenti, relief éloquent des bois, et d'une manière générale un sens de l'articulation à chaque pupitre idéalement : – on entend tout, grâce à une clarification des cordes, souvent exemplaires sur le plan de la seule intelligibilité instrumentale (perfection des unissons). Les plus réticents reprocheront une perte de la vitalité globale à cause de ce ralenti globalement architecturé ; pour nous c'est tout l'inverse en définitive ; c'est même un critère qui inscrit le regard du « vieux Klemp » dans un cercle de lecture définitivement magistrales par leur cohérence et leur fini esthétique, comme peu l'être son contemporain Erich Kleiber (le père de Carlos), également phénoménale interprète des Noces (à écouter en urgence pour les amateurs de l'opéra). L'urgence et l'activité qui se déploient depuis l'orchestre, grâce dans les deux cas, au remarquable travail du chef, reste une expérience mémorable pour le mélomane; ensuite, outre le travail passionnant de l'orchestre (écoutez les bois : bassons, hautbois, flûte avant l'entrée du premier duo Figaro/Susanna), le choix des solistes produit des avis qui changent selon le goût. Par exemple on peut regretter l'acidité du timbre de Reri Grist dans le rôle de cette dernière, mais sa constance articulée reste irréprochable ; de même, l'épaisseur engorgée un peu droite et linéaire par sa rusticité du Figaro de Geraint Evans. C'est surtout le couple des nobles qui saisit comme dans La Flûte, en leur si subtile caractérisation : l'Almaviva de Bacquier et la Comtesse d'Elisabeth Södeström, touchent par leur justesse et leur profondeur. La version de ce début des années 1970 révèle la palpitation ardente et caressante de la jeune Teresa Berganza, Cherubino souple et mezzo tout autant perçant, d'une vie là aussi éclatante : d'autant que le tempo de son premier air : « Non so più… », respire dans une lenteur suspendu, a

contrario de toutes les versions du XXème qui ont suivi et dans lesquelles seul tempo – précipité, expédié, signifie depuis la panique du désir qui surgit alors ; octogénaire magicien, Klemperer, articulé, nuancé, ivre, ouvre une toute autre perspective à cet air où palpite l'éros d'une volupté naissante adolescente. Quelle justesse et quelle audace là encore. Comme il laisse s'épanouir le timbre des instruments, le chef permet au timbre de la Berganza de séduire et captiver.

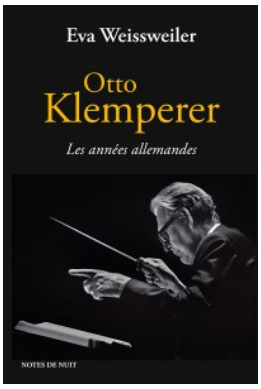
Son **Cosi fan tutte**, également enregistré à la fin de la série londonienne (février 1971 avec le New Philharmonia Orchestra), on y retrouve le parfois lourdaud Gugielmo de Geraint Evans. Mais le Ferrando, percussif, articulé de Luigi Alva, et le Ferrando, plein de malices comme de paternalisme feint (Hans Sotin) marquent les esprits, outre l'orchester qui déploie un véritable festival de nuances instrumentales. Les deux victimes du pari, Fiodiligi et Dorabella : Margaret Price et Yvonne Minton s'imposent aussi par leur intelligence expressive et leur grand sens du texte. L'articulation : voilà le maître mot de cette lecture, musicalement orfévrée, cultivé au diapason du coeur : n'écoutez que le début orchestral qui ouvre la première scène des soeurs napolitaines (scène 2 : « Ah guarda sorella »…, Klemperer en un tempo lent et magnifiquement articulé, nous dit tout de leur portrait psychologique respectif. Réjouissant.

_____

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES, compte rendu critique. Otto Klemperer (Editions Notes de nuit, la beauté

du geste). Paru originellement en allemand en 2010 à Cologne, cette biographie très détaillée et complète sur le plan de la mise en contexte (artistique, sociale, politique…) s'affirme comme le document le plus complet sur la vie du chef **Otto Klemperer (1885-1973)** à ce jour … LIRE notre compte rendu complet du livre **Otto Klemperer (Editions Notes de nuit, la beauté du geste).**



_____

A venir présentation des coffrets Klemperer chez Warner classics : Mahler, La Flûte Enchantée, Compositeurs du XXè …

Le Baroque Français à Rio de Janeiro (Octobre 2016)



VIDEO, reportage. RIO DE JANEIRO, octobre 2016. Le Baroque français s'exporte à Rio (Brésil), grâce à la fougue des artistes français engagés à en transmettre les clés d'interprétation auprès des musiciens cariocas : avec **Bruno Procopio** (claveciniste et chef d'orchestre), Natalia Valentin (pianoforte), Stéphanie-Marie Degand (violon) – reportage exclusif studio © CLASSIQUENEWS 2016 – réalisation : Philippe-Alexandre PHAM

DECES. Mort du chef d’orchestre français, Georges Prêtre à l’âge de 92 ans



DECES. Mort du chef d’orchestre français, Georges Prêtre à l’âge de 92 ans… Aujourd’hui nous a quitté **Georges Prêtre**, né le 24 août 1924. Ce fut l’un des maestros les plus engagés sur la scène musicale, pour la défense des oeuvres choisies, égal virtuose éruptif, à la poigne entière et carnassière, – un Toscanini à la française – et comme le chef italien, excellent dans Verdi comme dans l’opéra romantique français…-, d’une étonnante expressivité, à l’opéra comme au concert : le français Georges Prêtre demeure l’un des chefs d’orchestre les plus internationaux, cumulant de nombreuses places à l’étranger – comme son statut de premier chef invité au sein du Symphonique de Vienne (1986-1991). On se souvient que ce Viennois de cœur, a dirigé à deux reprises, le premier orchestre de la capitale autrichienne, l’une des cités les plus mélomanes au monde, soit les Wiener Philharmoniker, pour le célèbre et très médiatique Concert du Nouvel an, les 1ers janviers, 2008 puis 2010.

PARIS : outre ses récitals fameux, déjà retransmis par les grands médias radio et télé, dans les années 1950 et 1960 avec Maria Callas, le maestro est revenu sur la scène lyrique parisienne, 20 ans plus tard…. Fin des années 1980, Georges Prêtre avait marqué l’histoire de l’Opéra national de Paris, au Palais Garnier, dans les opéras italiens et français. Comme

il avait aussi assuré la réussite du concert inaugural de l'Opéra Bastille le 13 juillet 1989, (programme intitulé « La nuit avant le jour ») : éclats vif-argent, éclairs dramatique et sens des nuances d'un tempérament taillé pour le drame et la passion, comme l'effusion et l'évocation. C'était aussi un grand amoureux des voix, soucieux d'une fusion idéale, plateau / fosse.

Il s'est éteint à Navès, au château de Vaudricourt (sud-ouest de la France) dont il était l'heureux propriétaire. Georges Prêtre fut l'un des chefs les plus appréciés de la soprano Maria Callas, avec laquelle il enregistre plusieurs récitals discographiques dont celui à Paris en 1958. En 2013, il avait dirigé le Philharmonique de Vienne au TCE à Paris dans un programme mémorable, comprenant Ravel et Richard Strauss.

_____

actualités



Decca a annoncé au second semestre 2016, la réédition remixée du **récital de Maria Callas à Paris en 1963**, avec l'Orchestre Philharmonique de la RTF, dirigé alors par Georges Prêtre d'une vitalité incandescente, au Théâtre des Champs Elysées, live événement dont avait déjà parlé CLASSIQUENEWS et que nous attendons d'ici l'été 2017. A suivre.

LIRE notre compte rendu du Concert du Nouvel An à Vienne 2010 par Georges Prêtre

http://www.classiquenews.com/concert-du-nouvel-an-2010-georges-prtrefrance-2-france-musique-le-1er-janvier-2010-11h-20h/

LIRE aussi notre présentation du **documentaire portrait GEORGES**

PRETRE, l'Urgence de la musique

LIRE notre portrait de Maria Callas

http://www.classiquenews.com/maria-callas-soprano-portrait-hommageles-30-ans-de-la-mort-1923-1977/

---

text

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

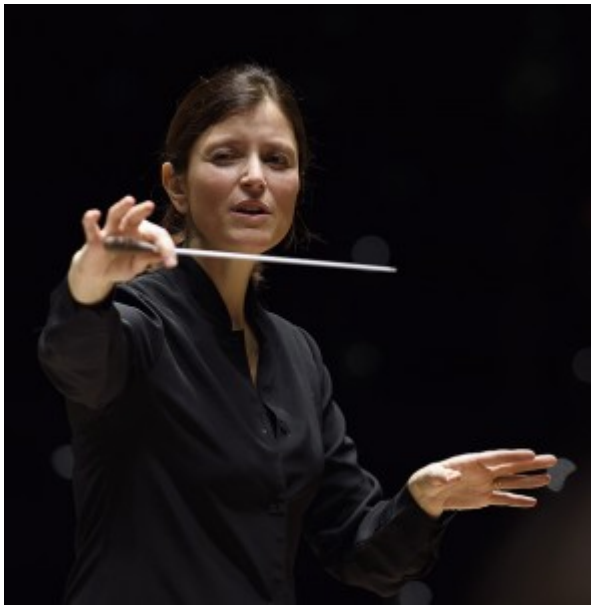
l’expression la plus riche qui soit des vertiges et désirs du héros à travers trois paysages intérieurs.



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…

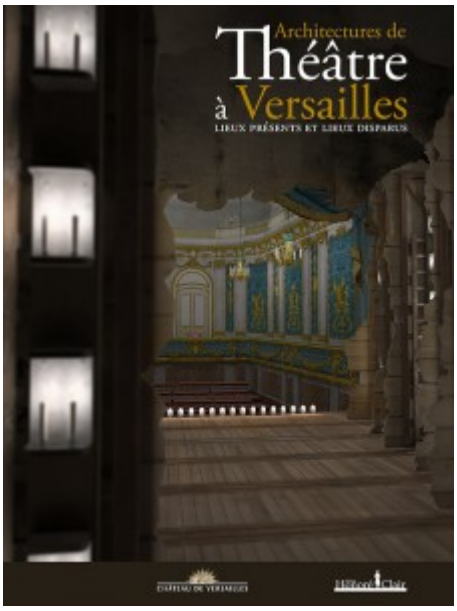
On connaissait déjà le dernier morceau **Le Songe de Salinas**, au texte riche en visions, imprécations, inquiétantes mélopées d'une sirène mystérieuse et fatale dont la mezzo soliste ici choisie offre son beau timbre crémeux, mais parfois trop vibré, et qui ne possède pas cette magistrale articulation 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.