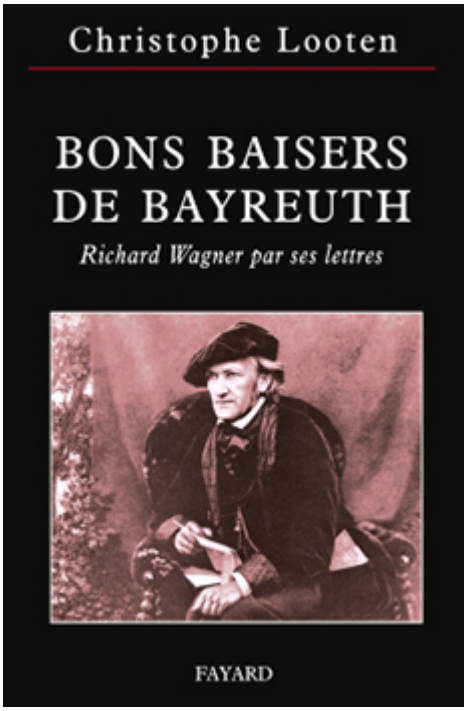
Livres. Wagner. Bon baisers de Bayreuth (Fayard)

Livres. Bon baisers de Bayreuth. Lettres de Wagner (Fayard)



Il existe peu de compositeurs qui dans leurs lettres (à peu près 12.000 s'agissant de Wagner) ait à ce point communiquer et divulguer leurs humeurs et pensées personnelles, au point dès son vivant, de lui inspirer à lui et à sa compagne Cosima, le souci de les récupérer coûte que coûte auprès de leurs destinataires ou de leurs descendants.

Cosima elle-même se rangea à l'idée de publier un bon nombre de documents dès 1888, non sans maquiller et réviser les textes afin de préserver le meilleur aspect de son défunt époux. Quoiqu'il en soit l'édition complète de l'intégralité du corpus épistolaire de Wagner est une entreprise toujours en cours: elle ne sera réalisée qu'en 2025… un édifice en constant progrès que la présente publication chez Fayard éclaire par le choix des lettres ainsi publiées et surtout annotées.

Christophe Lootens

Bon baisers

de Bayreuth

Lettres de Richard Wagner
(Editions **Fayard**)

Les textes ici rassemblés bénéficient d'une traduction française scrupuleuse (eu égard à l'humeur de Wagner et aux spécificités de son propre style) et d'une édition critique, rendant leur apport sûr, volontairement respectueux de la pensée originelle du compositeur. On connaît le goût du musicien pour les phrases longues, les tournures complexes, le style indirect… autant de figures qui rendent délicate toute traduction fine et exhaustive en français. Le sommet de cette correspondance ampoulée étant atteint dans les lettres que Wagner adresse à Louis II lequel, protocole oblige, imposait des tournures vieux style, souvent hyperboliques, au lyrisme suranné: pourtant Wagner devait se plier à cet usage, travaillant alors longuement à la teneur de ses réponses au jeune monarque. Contrairement au titre de l'ouvrage, il ne s'agit pas des lettres particulièrement dédiées à l'édification de Bayreuth et du premier festival du Ring (1876) mais bien d'un corpus large et ouvert dans sa sélection, destiné à éclairer tous les épisodes de la vie de Richard Wagner.

Lettres de Wagner

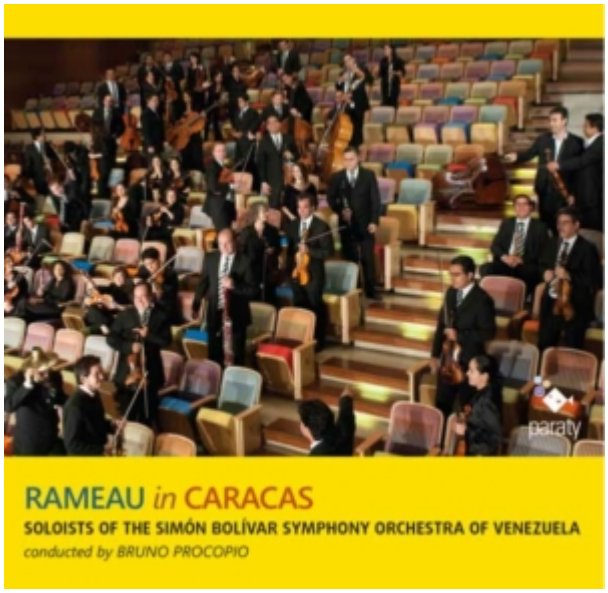
De la première lettre à sa sœur Ottilie (Leipzig, le 3 mars 1832) à celle ultime adressée au producteur et homme de théâtre Angelo Neumann (Bayreuth, 1883), le choix des lettres (à peu près 200 originaux) tout en privilégiant plusieurs proses inédites sait couvrir toutes les périodes d'une vie artistique riche et féconde où épisodes privés et ressentiments personnels se confondent avec les ondulations d'une œuvre révolutionnaire. De l'aveu même de l'auteur, vie privée et œuvre musicale ne forment qu'un seul et même massif dont la complexité et le réseau inextricable à la façon des motifs directeurs ou leitmotiv dans la matière sonore du Ring,

composent une unité et une cohérence souterraine, à la fois fascinante et éclairante.
L'intérêt principal de la collection ainsi présentée concerne la mise en contexte de chaque lettre retenue, précisant les enjeux et la situation propre au moment de l'écriture et de l'envoi. Le lecteur suit ainsi un cheminement artistique exceptionnel dont la portée critique et réformatrice sur la question de l'opéra est née et portée par une irrésistible nécessité intérieure. Wagner se révèle dans ses élans, ses espoirs, ses positions tout au long d'une vie unique à la fois, foudroyée et aussi sublimée, comptant ses gouffres dépressifs et ses sommets transcendants voire ses percées miraculeuses dont la rencontre providentielle avec le jeune roi Louis II de Bavière en 1864 ; la protection du souverain assure désormais à Wagner, la réalisation entière de tout l'œuvre dont le Ring et le théâtre moderne destiné à l'accueillir, Bayreuth. Wagner se dévoile vis à vis entre autres de Liszt, Hanslick, Schumann, Mathilde Wesendonck, Hans von Bulow, Cosima, Nietzsche, Arrigo Boito, Otto von Bismark… sans omettre Johannes Brahms ou Eliza Wille ; la détestation de Mendelssohn, de Paris et de la France, la relation ambivalente et plutôt critique à Meyerbeer, … l'édification de Bayreuth, les derniers opéras, des Maîtres Chanteurs à Parsifal sans omettre évidemment les quatre chapitres des Nibelungen sont clairement évoqués et donc d'autant mieux » expliqués » sous la plume du maître. L'apport est inestimable, sa formulation et présentation indiscutable d'autant plus opportuns en cette année Wagner 2013.

Christophe Looten: Bons baisers de Bayreuth. Lettres de Richard Wagner. Parution: février 2013. ISBN: 9782213671079. 404 pages. Prix indicatif: 26 euros.Editions Fayard, collection

CD. Rameau in Caracas. Bruno Procopio, direction

CD. Rameau in Caracas. Bruno Procopio, direction



Rameau in Caracas (Bruno Procopio et The Simon Bolivar Symphony orchestra of Venezuela, 2012). Défi magistral réussi pour jeune chef audacieux ! Ce nouveau cd Paraty adoube très officiellement le tempérament du claveciniste Bruno Procopio comme chef d'orchestre. Poursuivant une nouvelle et déjà riche collaboration avec les musiciens vénézuéliens de l'**Orchestre Simon Bolivar** (la phalange qui hier accompagnait et permettait aussi l'essor du jeune Gustavo Dudamel), **Bruno Procopio** ne montre pas seulement sa lumineuse sensibilité et sa versatilité contagieuse chez Rameau, il confirme l'ampleur et la sûreté de son approche, n'hésitant pas ici à aborder le compositeur baroque sur… instruments modernes, de surcroît avec des instrumentistes qui Outre-Atlantique n'ont que très peu été confrontés à la rhétorique et l'éloquence du XVIIIè français. C'est donc pour eux un vrai défi instrumental lié à une découverte de répertoire.A rebours des approches historiques, Bruno Procopio démontre que la justesse musicale et artistique ne se réduit pas au seul choix des instruments. Le claveciniste expert de la pratique baroque française transmet de toute évidence la science ambivalente d'un Rameau ici à la fois somptueux symphoniste et dramaturge de premier plan, chorégraphe et poète, précurseur des concepteurs à venir de musique pure. L'absence de voix ne pèse d'aucun poids; tant le *chant* de l'orchestre, -cordes admirables de précision et de fluidité, vents et bois gorgés de couleurs déjà

impressionnistes (!)-, restitue l'imaginaire lyrique de Rameau. Ouvertures et danses des opéras du Dijonais composent de facto une entrée inédite pour les musiciens, expérience première galvanisée et flamboyante grâce à l'énergie et la précision du maestro franco-brésilien (Contredanse du II de Zoroastre). Que ces esprits animaux tempêtent de façon infernale (coupes et abattage des bassons), ivresse et grandiose panache du Ballet figuré, coloris chatoyants des gavottes finales du même Zoroastre (1756).

Rameau électrisé

La mise en place, la sûreté nerveuse et jamais courte des rythmes dansés attestent de l'assurance superlative du jeune chef. Que son Rameau est racé, de caractère comme d'agilité : électrique vitalité qui fuse comme des comètes enflammées des Tambourins d'une élégance irrésistible (formidables bassons) du Prologue de Dardanus (1739)

L'ouverture de Castor et Pollux (1737) si proche dans sa coupe étagée et fuguée de celle d'Hippolyte dévoile toute la flexibilité du chef capable de conduire ses troupes en une clarté faite drame, entre intellect et sensualité tendre, alliance contradictoire et constitutive de l'écriture de Rameau. La Chaconne du V confirme ce lâcher prise qui fait toute la grâce à la fois solennelle et intime voire nostalgique de Rameau. Quant à la seconde Chaconne, (ultime volet de ce programme, extrait des Indes Galantes, 1735) emprunte de ce geste balancé et sublime, voire suspendu et de caractère lullyste, le chef en exprime et la tendresse et cet abandon d'une indicible douceur là aussi nostalgique. Au sentiment d'une solennité rêveuse se joint surtout la vitalité contrastée des pupitres subtilement électrisés par le chef doué d'une imagination fertile sur le motif ramélien: la précision de la mise en place, le relief des bois, la coupe des cordes d'un impeccable aplomb rythmique, frappent

immédiatement.



Ce disque est étonnant, tant Rameau n'avait pas été ressuscité avec autant de vérité ni de saine justesse. Sans le fruité des instruments d'époque (parfois à défaut d'une baguette convaincante, rien que séducteurs), l'oreille se concentre sur le geste, la conception de l'architecture, la carrure et l'allant des rythmes, la richesse des dynamiques, c'est à dire l'émergence et l'essor d'une vision musicale. Tout cela, Bruno Procopio le maîtrise absolument et l'on souhaite entendre bientôt un opéra intégral dirigé sous sa conduite: un vœu pieu bientôt satisfait pour l'année 2014 à venir, celle des 250 ans de la mort du compositeur si génial ?

_____

CRITIQUE, CD. Rameau in Caracas. Ouvertures et ballets de **Jean-Philippe Rameau**: Zoroastre, Dardanus, Acanthe et Céphise, Les Indes Galantes. Soloists of the Simon Bolivar symphony Orchestra of Venezuela. **Bruno Procopio**, direction. 1 cd Paraty 2012, 512120. Durée: 1h03mn.

Victorin Joncières : Dimitri (1876)

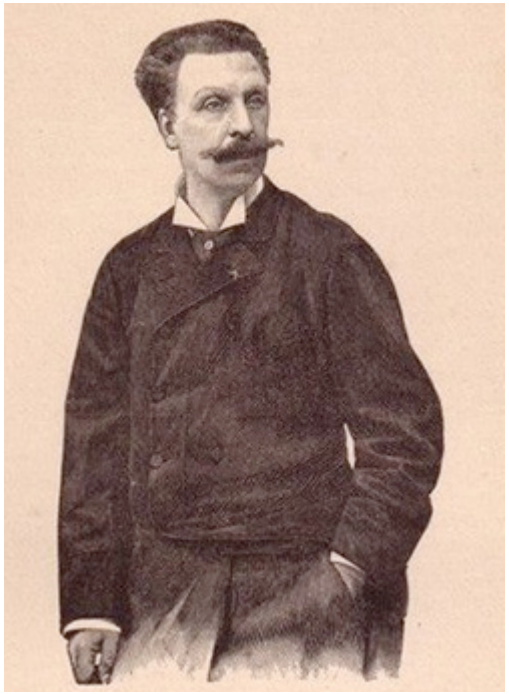
les recréations lyriques du Palazzetto Bru Zane

Engagé dans la redécouverte et la diffusion des opéras romantiques français oubliés, le Palazzetto Bru Zane ressuscite en 2013 Dimitri de Victorin Joncières, journaliste et critique musical devenu compositeur, fervent wagnérien qui se passionne en 1876 pour l'histoire russe. Son œuvre incarne

une alternative époustouflante au sujet traité à l'opéra par Moussorsgki dans Boris Godounov. Mais le français, sur les traces de Schiller, éclaire la figure controversée du jeune prince Dimitri, rival du Tsar Boris, finalement démasqué par celui qui avait soutenu son irrésistible ascension, le comte de Lusace dont Joncières fait le véritable héros de son drame lyrique. Il s'agit d'une suite à un précédent défrichement: en 2011, le Palazzetto recréait à Venise, la superbe symphonie romantique de Joncières qui en 1876 porte le même souffle impétueux d'une fluidité échevelée de Dimitri. Résurrection événement.

Dimitri: l'histoire russe réécrite par un fervent wagnérien

Victorin Joncières : Dimitri (1876)



Après avoir livré le Dernier Jour de Pompéi, **Victorin Joncières** s'intéresse au Démétrius de Schiller, un épisode de l'histoire russe : le tableau est digne de la peinture d'histoire, sombre et épique. Après la mort d'Ivan IV, Boris Godounov œuvre pour son ascension au trône suprême, quitte à éliminer les fils héritiers dont Dimitri. La figure du jeune prétendant hante d'ailleurs l'opéra que Moussorgski compose sur le même thème. Le compositeur écrit et livre sa partition au Théâtre Lyrique qui devait le créer en 1871. C'était compter sans l'incendie du théâtre par les Communards. Finalement, Dimitri, opéra en 5 actes, est produit au Théâtre Lyrique le 5 mai 1876.

Dès l'ouverture avec choeur en coulisses, la partition étonne

par son dramatisme sombre et impétueux.
L'inspiration de Joncières depuis toujours ardent wagnérien, et décrié pour son militantisme, éclate en particulier dans la séduction mélodique de la rêverie de Marina au I, comme dans les prétextes folkloriques (choeurs des cosaques, des tziganes), le compositeur sait renouveler son écriture avec un indiscutable sens dramatique. Aux côtés du personnage en titre, le caractère du Comte de Lusace est approfondi et affiné avec goût (magnifique duo Dimitri/Lusace au II): l'envoyé et sbire missionné par Boris Godounov pour tuer Dimitri y gagne une profondeur psychologique captivante. Il trahit l'ordre de Boris et se range d'emblée du côté de Dimtri, lui assurant désormais un appui indéfectible pour son couronnement. Soutiens à sa cause, deux femmes aiment le jeune héritier: Vanda, malheureusement écartée au profit de Marina.

Au III, perce le duo des personnages secondaires, Marpha et l'archimandrite Job, deux profils terribles et très caractérisés. Marpha y dévoile un tempérament dramatique irrésistible, haineuse et tendre pour son fils. Justement paraît Dimitri devant Moscou (cantilène rêveuse toujours très plébiscitée et bissée par le public).
Devant la ville où s'est réfugiée Boris, Dimitri est triomphant, porté par l'appui des Ukrainiens et des Polonais.
Le souffle symphonique de Joncières se révèle dans le ballet qui suit (mazurka, hongroise, …), touche d'un exotisme russe finement slave sans vulgarité.

L'acte IV est de loin le plus abouti, sans temps morts dramatiques et d'une fine structure expressive. Chant déclamé du tenace et manipulateur Lusace, duo Marpha et Dimitri, air de Dmitri seul (Si Dieu, Marpha, qui nous compte les heures), … confirment la maîtrise de Joncières très inspiré par la source shillérienne.
C'est alors que surgit le vrai visage de Lusace dont la menace dévoile l'imposture qui porte la carrière du jeune Dimitri: le jeune prétendant n'est qu'un usurpateur, un faux Dimitri

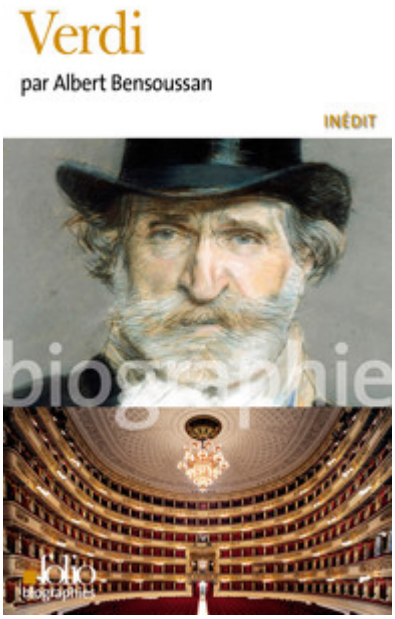
(hypothèse clairement développée dans l'opéra de Godounov), Lusace entend sa part du pouvoir où il dénonce Dimitri; celui-ci tente de le poignarder mais échoue…

Au V, le compositeur affine encore la sombre prière tragique et sans illusion de Vanda, le duo d'amour Dimitri et Marina, et référence wagnérienne explicite, la marche du couronnement de Dimitri, égalé par la fièvre méditative du dernier chœur liturgique: alternative au théâtre de Moussorgski, l'opéra de Joncières relève les défis de l'évocation historique et tragique. Son écriture puissante rappelle Weber, Meyerbeer et Wagner. Sous sa plume flamboyante, le rêve politique du faux Dimitri s'efface, s'épuise: le soupçon a gagné le cœur du peuple oublieux et versatile; quand Marpha, la veuve d'Ivan hésite à reconnaître son fils en Dimitri qui monte les marches vers l'église de son sacre, tout s'écroule. Lusace miraculé assassine fièrement comme un justicier, la frêle silhouette de l'usurpateur.

visionner notre reportage vidéo dédié à la Symphonie romantique de Victorin Joncières (1876), Venise, avril 2011

Livres. Albert Bensoussan: Verdi (Folio)

Livres. Albert Bensoussan: Verdi (Folio)



«Je peux mettre en musique une gazette ou une lettre, mais le public, lui, admet tout au théâtre sauf l'ennui.» A bon entendeur salut et Verdi sut idéalement adapter sa facilité géniale au service d'un dramatisme de plus en plus exigeant, non pas seulement divertissant mais spectaculaire et édifiant. Verdi (1813-1901) incarne le Risorgimento aux côtés de Cavour et de Garibaldi. A la concision du style et la recherche d'efficacité expressive (inspirée par les plus grands écrivains dramaturges : Shakespeare, Schiller, Hugo…), Giuseppe Verdi profite de la mort prématurée de Bellini et invente l'opéra romantique italien dans la seconde moitié du XIXème: de Rigoletto à La Traviata, sans omettre Otello et Aïda, le musicien laisse 42 œuvres dont 28 opéras. Le génie à l'épreuve de la scène et de l'attente du public sut renouveler toujours ses moyens, comme David dans le genre du portrait: une nouvelle inspiration pour chaque nouveau sujet.

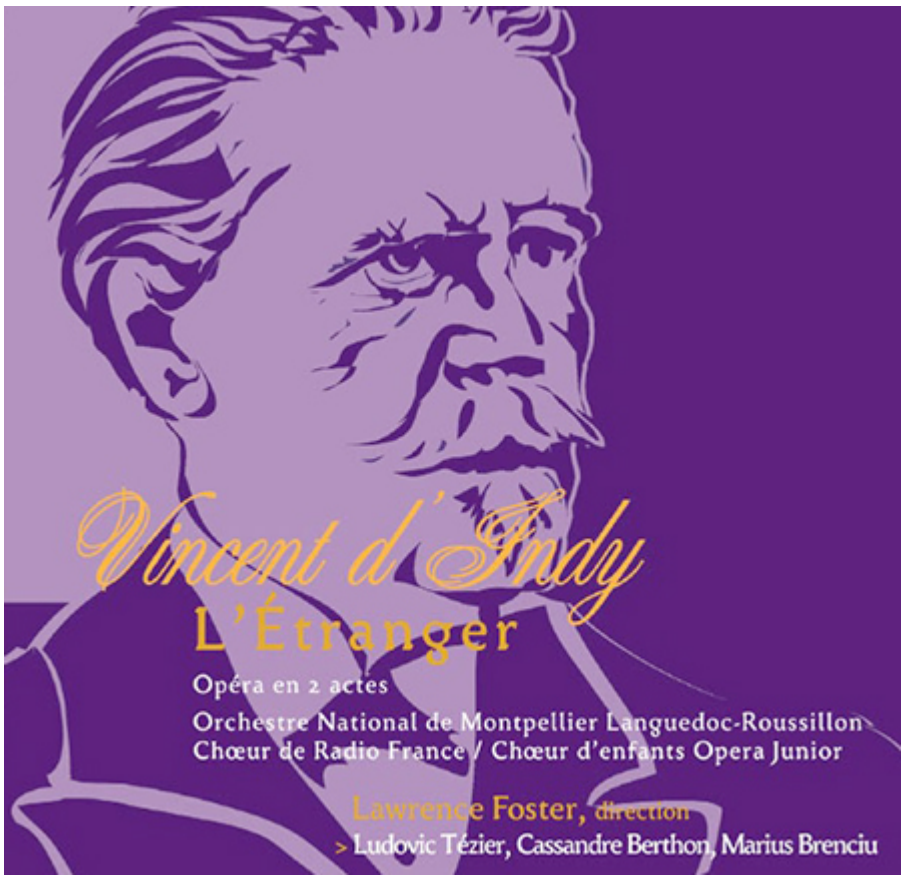
Albert Bensoussan : Verdi

La biographie éditée par Gallimard (collection Biographies chez Folio) n'est pas celle d'un spécialiste mais d'un mélomane passionné qui entend partager son admiration pour un génie de l'opéra. De fait, la prose suit les opéras de façon chronologique, présentant soit la genèse soit le contexte dans la vie du compositeur, alors compagnon de la cantatrice Giuseppina Strepponi, propriétaire agricole à Bussetto où il réside régulièrement: l'air des villes ne le satisfaisait que sur une courte durée. Tous les ouvrages majeurs sont expliqués (Luisa Miller, Rigoletto, Traviata, Don Carlos à travers sa création en français à Paris; mais aussi La Traviata, Boccanegra deuxième version écrite avec Boito, enfin Otello et Falstaff…), avec de nombreuses anecdotes et des citations entre autres du maestro Claudio Abbado, interprète inspiré des oeuvres de Verdi.
A défaut de la spécialisation, le texte est clair, accessible

et sa conduite chronologique permet de suivre et rétablir les événements forts comme les réalisations majeures du plus grand compositeur d'opéras au XIXème, qui fut un homme simple, pragmatique, défendant sans sourciller ses intérêts, que le destin n'a pas épargné et qui demeure obsédé par la mort, la relation père-fille, la solitude de l'âge mûr, la vanité de la condition humaine…

Albert Bensoussan : Verdi. Collection Folio biographies (n° 96), Gallimard. 336 pages + 8 p. hors texte, sous couverture illustrée, 108 x 178 mm . ISBN : 9782070443796. Parution: mi février 2013.

CD. D'Indy: L'étranger. 1 cd Accord (Foster,2010)



Créé en 1903 à Bruxelles, L'Etranger est le troisième opéra de D'Indy (après Le chant de la cloche, 1883 et Fervaal, 1895); l'ouvrage appartiendrait comme son quasi contemporain Pelléas et Mélisande de Debussy (1902) à l'expérience lyrique symboliste, pour autant que D'Indy comme Debussy soient étiquettables sous cette appellation… forcément réductrice. Si

le symphonisme ardent, fiévreux de la partition fait sa révérence à Wagner, il n'en est pas pour autant exempt d'une certaine lourdeur académique, descriptif ; souvent convenue en particulier dans les intermèdes avec chœur (début du II), comme paraît fabriqué et artificiel le livret, rédigé par le musicien (à l'image de son modèle Wagner, musicien et librettiste): D'Indy, auteur du Traité de composition, sait afficher un rationalisme théorique qui hélas contraint les élans autrement plus riches du compositeur. Le moralisme du livret, ses clichés sociaux ne savent pas exploiter l'amour de Vita, bien que promise au jeune douanier André, -comme dans Carmen Micaëlla pouvait être promise au brigadier Don José-, pour le sombre et mystérieux étranger. Le très catholique voire mystique D'Indy respecte à la lettre les vertus prônées dans les Ecritures: Foi, Espérance, Charité, Amour. Quatre théologales qui s'incarnent parfaitement au fur et à mesure de l'action (bien statique mais intense voire extatique) dans le cœur de Vita, sorte de Thaïs populaire, âme ardente prête au sacrifice, curieuse par empathie de la figure prophétique de l'Etranger.
Dans la figure du baryton maudit, solitaire mais fraternel, D'Indy, fondateur de la Schola Cantorum à Paris trouve l'exact incarnation de cet être parfait, serviteur d'un idéal qui en servant les autres, rétablit la nature sacrée de l'art. L'Etranger c'est évidemment D'Indy lui-même qui d'ailleurs retrouve une seconde adolescence grâce à sa nouvelle compagne, bien plus jeune que lui, Caroline Janson (comme l'écart des âges entre Vita et l'Etranger).
En ce sens leur duo au II, où Vita tentant de connaître le nom de l'Etranger, lui fait dire ce qui l'anime avec ferveur, reste le sommet pathétique et lyrique de l'ouvrage.

Wagner en mode symboliste allégé

Reste que la musique de D'Indy atténue les faiblesses comme les composantes contradictoires du texte. L'acte I, évocation réaliste voire naturaliste (à la Zola) d'un port de pêche et

de l’esprit obtus, médiéval de ses habitants, contraste avec les aspirations mystiques et idéalistes du II où comme nous l’avons dit, l’Etranger, à la façon de Lohengrin et de Elsa, confesse sa nature bienveillante ; sa belle compassion à laquelle répond immanquablement l’amour croissant de Vita pour son bel inconnu.

Réalisme, mysticisme: à l’aune de cette antagonisme structurel et esthétique, on voit bien ce qui a pu déterminer les verdicts dépréciatifs contre l’œuvre. Pourtant la double nature de la partition fonde aujourd’hui sa richesse. Sa féconde ambivalence. Il y a du Massenet ici, en particulier du côté de la déjà citée Thaïs, en particulier dans cette double direction inverse: L’Etranger succombe aux charmes de la jeune Vita quand celle-ci, par sympathie, éprouve un amour naissant aux couleurs mystiques et spirituelles, face à la beauté d’une âme traversée par l’amour de Jésus : celle de l’étranger qui ne partage en rien l’étroitesse d’esprit des pêcheurs du village.
L’idéalisme de D’Indy offre un wagnérisme éclairci, où la recherche d’une fine texture, où le souci du timbre renforce encore l’impact des suiveurs les plus originaux du maître de Bayreuth, à l’égal d’un Franck, le mentor de D’Indy.
Grand orchestrateur et peintre des climats comme des situations fortes, D’Indy fait mourir ses amants magnifiques, après l’invocation de l’émeraude (gage amoureux donné par l’Etranger à sa belle admiratrice), dans la mer: l’élément marin est au cœur de l’ouvrage : déferlement sonore, sujet de la tempête qui les emporte à la fin, force active semant la catastrophe, puissance de résolution aussi, comme d’apothéose pour les deux amoureux.

Non obstant, voici bien un superbe témoignage heureusement enregistré qui défend à propos la place du compositeur ; son génie explore le chromatisme en l’ouvrant jusqu’à Schönberg, en particulier dans le déchaînement des éléments marins, suscités pas Vita au II: comme Senta dans Le Vaisseau fantôme,

Vita provoque la catastrophe, affronte son destin, créée les conditions de son union finale avec l'étranger. La mer aspire deux êtres supérieurs qui ne pouvaient trouver leur place dans la société des hommes. Le symphonisme du génie cévennol s'exprime ici librement et dans un souffle irrésistible et comme Debussy, adapté à son sujet maritime. L'enregistrement est historique et souhaitons-le, premier, appelant bientôt une version prochaine, organologiquement plus exacte, vocalement plus électrisante.

Car côté chanteurs, le plateau reste en déséquilibre. Si **Ludovic Tézier** offre son beau métal vocal souvent articulé au caractère de l'Etranger, aucun mystère, aucun souffle, aucun mysticisme ne semble traverser son chant; et sa compagne à la ville, **Cassandre Berthon** est trop limitée, dépassée par les brûlures d'une jeune âme ardente qui découvre l'amour véritable, sensuel comme spirituel. Seul le ténor plein de panache et de fièvre libérée, **Marius Branciu** se distingue nettement. C'est la victime sacrifiée sur l'autel d'un amour digne du Vaisseau Fantôme (Senta/Le Hollandais maudit).

On regrette souvent la lourdeur de **Lawrence Foster** (cuivres mal équilibrés et surpuissants) dont pourtant les quelques excellentes idées et options interprétatives font penser qu'il n'a pas l'orchestre le plus adapté à la recherche d'articulation d'un D'Indy surtout soucieux d'intelligibilité du texte sur la musique. Qu'aurait donné ici un orchestre sur instruments d'époque, comme Les Siècles ? De prodigieuses découvertes sonores probablement que seuls dans leurs associations recouvrées, permettent les instruments historiques: la révélation du D'Indy, subtil orchestrateur de la trempe d'un Ravel ou d'un Debussy, reste donc encore à écrire.

Vincent D'Indy: L'Étranger (1903). Opéra en 2 actes.Livret de Vincent d'Indy.

Vita : Cassandre Berthon soprano

LÉtranger : Ludovic Tézier baryton
André : Marius Brenciu ténor
La Mère de Vita : Nona Javakhidze mezzo-soprano
Une femme (Madeleine) : Bénédicte Roussenq soprano
Le vieux (Pierre) – Un jeune homme : Franck Bard ténor
Une vieille – Une femme : Fabienne Werquin mezzo-soprano
Un pêcheur – Un contrebandier : Pietro Palazy basse
Première jeune fille – Première ouvrière : Josiane Houpiez-Bainvel sopano
Deuxième jeune fille – Deuxième ouvrière : Marine Chaboud-Crouzaz mezzo-soprano
Une jeune femme – Troisième jeune fille : Alexandra Dauphin soprano
Un vieux pêcheur – Un vieux marin : Florent Mbia basse
Orchestre national Montpellier Languedoc-Roussillon
Chœurs de Radio France
Chœurs d'enfants Opera Junior
Lawrence Foster, direction

Enregistrement en concert le 26/07/2010 réalisé à l'Opéra Berlioz/ Le Corum, Montpellier
2 cd Accord-Universal 481 0078

Compte-rendu: Tours,Jean-Yves Ossonce, OSRCT, le 12 janvier 2013

Compte rendu, concert à Tours. Superbe programme de musique française où Jean-Yves Ossonce et l'Orchestre Symphonique Région Centre Tours captivent dans la Symphonie en ré de César Franck…

Superbe programme de musique française pour débuter l'an neuf à Tours: inspiré et porté par de précédents accomplissements dédiés aux œuvres hexagonales, **Jean-Yves Ossonce** poursuit son exploration inspirée du symphonisme français. On lui connaît d'irrésistibles apports chez Magnard, mais aussi Séverac ou Ropartz… ces derniers opportunément enregistrés en studio (et tous unanimement célébrés pour leur indéniable force convaincante). Ce soir, pour le plus grand plaisir des auditeurs, le chef et son orchestre jouent Roussel, Tomasi, surtout Franck dont avouons-le, **la Symphonie en ré**, massif mythique du symphonisme français à la fin du XIXè (1889) incarne pour nous cet élégance épique, ce souffle magistral et poétique, vraie alternative au wagnérisme dominant.

Franckisme exaltant

La Suite en fa de Roussel (créée à Boston en 1927 sous la direction de son commanditaire le chef Serge Koussevitzky) enchante par son allant rythmique, sa vitalité printanière dont les multiples raffinements de l'orchestration (admirables couleurs des vents très exposés et subtilement combinés) égalent et Debussy et Ravel. L'éclat et l'engagement dont font preuve les interprètes offrent une excellente entrée en matière dans un concert tripartite qui brille autant par sa diversité que sa profonde cohérence : les trois œuvres du programmes se répondent par leur fini instrumental comme le soin frappant apporté à leur construction dramatique.

Le Concerto pour trompette (1948) du Marseillais d'origine corse, Henri Tomasi (décédé en 1971), chef-d'œuvre absolu de finesse allusive laisse s'accomplir une nouvelle entente : celle du trompettiste **Romain Leleu** et des musiciens tourangeaux. Les qualités de la partition sont surtout atmosphériques, avec point culminant de l'œuvre, le nocturne

central *(Andantino*), à la fois grave, solennel, d'une subtilité bellinienne éblouissante, serti de joyaux suggestifs et d'une pudeur secrète, et ce travail spécifique sur le timbre (sourdine » Bol » à la douceur enfantine primitive)); le soliste sait ainsi ciseler les registres poétiques alternés quand il passe d'un timbre l'autre grâce à son instrument polymorphe dont il change avec maestrià l'identité sonore, comme aussi avec la sourdine (dite « Robinson » au timbre feutré, finement cotonneux) dans le premier mouvement. L'accord soliste et chef est admirable, porteur d'un accomplissement sonore d'une rare vérité. Chef et instrumentiste savent exprimer chez Tomasi, les visions du poète wanderer, ses contours vaporeux, sa langue évanescente, fluide, somptueusement pudique. La musicalité du trompettiste, la direction suggestive du maestro éblouissent.

Après la pause, voici la Symphonie en ré de César Franck. A son époque, le monument fut incompris voire écarté par le milieu parisien alors tendu par les aspirations germanophobes : trop dogmatique, trop allemande, trop wagnérienne… la Symphonie de Franck suscita nombre de critiques des compositeurs qui souhaitaient en vérité régler leur compte avec celui qui était jugé comme un traître par les tenants d'un nationalisme étriqué. De fait, en dehors des instrumentalisations inévitables liées au contexte, l'ouvrage est un chef d'œuvre, un jalon essentiel dans l'histoire de la symphonique romantique à la française.

Or si Franck emprunte certes aux » étrangers « : Beethoven pour le souci de la construction formelle; Liszt pour l'architecte d'abord sombre puis tournée de plus en plus vers la lumière ; Wagner certes pour ces audaces harmoniques et ce chromatisme souvent vénéneux… l'éloquence resserrée, cet idéal d'équilibre, de mesure, de correspondance, cet art de la litote, du condensé et du synthétique, demeurent résolument français comme le principe du motif cyclique dont les réitérations multiples et changeantes assurent l'extrême unité

organique d’une partition parmi les mieux écrites qui soient.

Dans ce parcours de défis permanents, **Jean-Yves Ossonce** fait un florilège de superbes résolutions: le chef impose d’emblée une homogénéité coulante et simple d’une admirable évidence, ce dès le début. La lisibilité, la clarté et l’équilibre soulignent une aisance manifeste qui soigne toujours l’éloquence du geste… et préserve l’enchaînement des sections, leurs réponses successives, l’allant du flux dramatique, le génie de la totalité organique.

Le cœur de la symphonie demeure ici l’harmonie rayonnante des bois et des vents qui abordent chacune des reprises des motifs avec un goût sûr : flûte, hautbois (et cor anglais pour le second mouvement), clarinette auxquels il convient de souligner l’accent particulier du cor et de la harpe… L’ombre n’étant jamais absente dans une symphonie en clair obscur, le formidable paysage du second mouvement (et ses pizzicati des cordes accompagnant la harpe mystérieuse) s’élève tel une incantation au mystère, une porte vers les étoiles, une antichambre dont le flux constellé de scintillements des plus raffinés prépare au dévoilement du 3ème mouvement: Franck n’y fait pas que réexposer les thèmes antérieurs du I et du II déjà entendus: il les réassemble, les superpose en une nouvelle construction qui résout toutes les tensions préalables. Ce jeu formel fait aussi entendre la résonance des cimes ou les brumes flottantes d’une conscience désormais en lévitation: graves profonds des contrebasses au diapason d’une harpe de mieux en mieux chantante, chef et musiciens font surgir le bruissement des éléments premiers, la vibration primordiale (écho des premiers accords du Ring?) d’une sorte de transe éveillée, point culminant de la symphonie et qui exprime de la part de son auteur, une indéniable pensée mystique. Sans démonstration vaine, au diapason d’une justesse intérieure qui s’accomplit peu à peu, Jean-Yves Ossonce et son orchestre donnent là encore une leçon de symphonisme transparent, fin, intelligent. Superbe programme.

Tours. Grand Théâtre, le 12 janvier 2013. Roussel, Tomasi, Franck (Symphonie en ré). Orchestre Symphonique Région Centre Tours. Jean-Yves Ossonce, direction.

Illustration: Romain Leleu, Jean-Yves Ossonce © G.Proust 2013

Saintes. De Caelis: Polyphonies du XIIè. Le 9 mars 2013

Saintes. De Caelis: Polyphonies du XIIè. Le 9 mars 2013



De Caelis

Polyphonies d’Aquitaine au XIIème siècle

Répertoire aquitain du XIIème siècle

Samedi 9 mars 2013,20h30
Sainte, Abbaye aux Dames

Après leur précédent programme dédié aux chants florentins du XIVème, l'ensemble de voix de femmes De Caelis poursuit sa résidence à Saintes.
Début mars 2013, les 5 chanteuses explorent le répertoire aquitain du XIIème siècle, cependant que la Saintonge, ainsi que l'Angoumois, le Poitou, le Limousin, appartenaient au duché d'Aquitaine.
Ce répertoire extraordinaire à plus d'un titre, trop peu connu et trop peu chanté, (re)trouve ainsi sa place légitime dans l'Abbaye aux Dames de Saintes.
Cinq voix de femmes a cappella. Créé en 1998, sous la direction artistique de Laurence Brisset, l'ensemble De Caelis est spécialisé dans l'interprétation du répertoire médiéval a cappella. Passionné par ce répertoire peu connu, il effectue un travail d'interprétation reposant sur la connaissance des sources, des notations, du contexte des œuvres. En préservant la notion de geste vocal, l'ensemble féminin souligne l'interaction mobile entre articulation, projection et intonation des textes chantés avec l'espace dans lequel la matière sonore et vocale rayonne… De Caelis est un clin d'œil au traité d'Aristote De Cælo et Mundo, étudié et commenté durant tout le moyen âge. Voilà qui rappelle aussi ce qui est au cœur d'une approche vivante et critique des répertoires.
Florence Limon, Léna Orye, Caroline Tarrit et Estelle Nadau, chant
Laurence Brisset, chant et direction

Toutes les infos et les modalités pratiques pour réserver et venir à l'Abbaye aux Dames à Saintes, sur le site de l'Abbaye aux Dames…

Réservations

À l'Abboutique, la boutique de l'Abbaye, tous les jours de 10 à 18 h. L'Abboutique est ouverte les soirs de concerts. Par Internet : www.abbayeauxdames.org. Par téléphone: au 05 46 97

48 48 (règlement uniquement par carte bancaire). Abbaye aux dames: 11 Place Abbaye 17100 Saintes – 05 46 97 48 48
Illustration: © G.Vivien

Mozart: Titus, opéra politique ou humaniste ?

D’un sujet politique, Mozart élabore un opéra humaniste

Plus que *Titus* qui en est le prétexte officiel, *Vitellia* est la véritable héroïne de la partition : c’est par elle que s’accomplit le miracle de la métamorphose.

Au début de l’opéra, être vil et maudit, corrompu par l’esprit de la vengeance (vis-à-vis de Titus qui a pris le pouvoir en renversant son père l’Empereur Vitellius), par celui de la cruauté la plus sadique (vis-à-vis de Sesto qui l’aime mais pour lequel elle n’éprouve aucun sentiment), elle ressent enfin compassion, culpabilité et renoncement. Son air « *non piu di fiori* », sommet dramatique de l’opéra, avec cor de basset, dévoile en un ample « *rondo* » cet accomplissement inespéré.
En définitive, elle se montre digne de cet amour total que lui voue Sesto, jeune adolescent qui est le favori de Titus et qui découvre dans l’opéra le gouffre amoureux sous l’emprise d’une femme-monstre. Mozart se montre l’égal de Métastase, l’auteur du livret orginal et sérieusement réduit dans l’opéra de 1791. Le compositeur toujours exigent quant à la qualité de ses textes se révèle surtout un continuateur idéal connaisseur sensible et fin du théâtre de Racine et de Corneille dont son Titus est inspiré. Il a d’ailleurs eu l’occasion d’aborder des

sujets Français depuis son Idoménée, qui reprend le thème traité par le musicien Campra, d'après un livret de Danchet. N'omettons pas non plus, son choix de mettre en musique l'un des ouvrages les plus séditieux de son temps, les Noces de Figaro de Beaumarchais.

Autant d'approfondissement de la psychologie, plus explicite dans le raffinement de la musique que dans le texte, montre le génie de Mozart à concevoir un ouvrage supérieur qui n'est en rien une œuvre de circonstance. Pourtant le contexte politique et les intentions du Souverain se seraient volontiers accommodés d'une simple reprise du livret in extenso de Métastase, comme l'avait réalisé avant Mozart la colonie des compositeurs en vue : Caldara (1738), Gluck (1752), Jommelli (1753), entre autres.
L'intention de Mozart on l'a vu était toute autre et sous des apparences de parfait exécutant, accomplit une réforme en profondeur du seria. La succession systématique des arias da capo en est l'offrande la plus sacrifiée sur cet autel moderniste. Mozart préféra nous l'avons dit favoriser les ensembles.



L'artiste épouse les idéaux les plus modernes et retrouve même l'insolence de *Figaro*. Dix jours avant la création de l 'œuvre, le 27 août 1791, Leopold II signe avec le Roi de Prusse, la « déclaration de Pillnitz » qui est un engagement d'intervention militaire immédiate en cas d'action inspirée par l'esprit de la Révolution et par le jacobinisme ambiant. Dans ce contexte où les souverains de l'Europe désirent renforcer leur autorité et donner une image positive de la monarchie, l'opera seria *Titus* apporte une illustration plus qu'opportune. La preuve éloquente de la dignité du prince, magnanime et clément. Une sorte de manifeste a contrario de la Révolution, qui atteste de la

grandeur et des vertus du pouvoir monarchique. Toute la poésie de Métastase sert cet idéal politique.
Or Mozart donne sa propre vision de la grandeur politique. La romanité sublime de son opéra, en particulier le final des deux actes (l'incendie du Capitole au I ; l'arrivée de l'Empereur après le *rondo* de Vitellia au II), ne laisse en vérité aucun doute sur la fragilité des êtres, qu'il soit prince ou simple individu. Il a fait éclater le carcan d'un art de servitude, seulement attaché à la propagande monarchique. C'est pourquoi sa dramaturgie transcende le seul cadre politique. Son propos est plus universel, il est humaniste. En chaque personnage, il voit son double : son frère, en proie aux doutes, terrifié par la mort, soumis aux lois de la Vérité pour laquelle tout homme libre est celui qui pardonne, et finalement renonce. Il fait des hommes, les proies d'un jeu d'équilibre précaire où la folie menace toujours la raison. Rien avant lui n'avait été dit avec autant de clarté : il peint l'homme et la femme tels qu'en eux-mêmes : immatures, impulsifs, contradictoires, solitaires. Tout ce que leurs rôles héroïques, leur stature, leur rang empêcheraient de voir. Le paradoxe et la grandeur de l'opéra seria tiennent à cela, avec ce que Mozart apporte de génie : des êtres qui se désireraient divins et sages mais qui ne sont que faibles et pulsionnels.



Ce qui nous paraît éloquent à l'écoute et l'analyse de l'œuvre c'est tout en servant la même inspiration moderne qu'Idoménée, à l'inverse de ce dernier opus seria, plutôt foisonnant et libre, Titus incarne un aspect nouveau de la sensibilité du dernier Mozart : concision, mesure, surtout économie des moyens qui dans leur dosage et leur enchaînement confinent à l'épure. Titus accomplirait justement

ce en quoi Idoménée était quelque peu
maladroit voire déséquilibré. Hier, la surenchère d'un génie précoce et inventif. A présent, la pleine maturité d'une œuvre aussi suggestive que méditée. Mozart brosse à la manière de Fragonard (*le vœu à l'amour*), par des touches rapides d'une profondeur virtuose, qui ne sont jamais superficielles tant elles sont justes dans leur forme : plusieurs airs portent à un très haut degré cette éloquence de la forme rapide et serrée : *torna di Tito* ou surtout *S'altro che lagrime* (Servilia) dont on continue de regretter, tradition de la critique musicale oblige, l'aspect « inabouti », à peine développé, ébauché, « maladroit ».

Illustrations :

Portrait de *Leopold II*.
Jean-Honoré Fragonard, *le voeu à l'amour* (Paris, Musée du Louvre)

Mozart: nouvelle estimation de Titus

OPERA. Mozart: pour une nouvelle estimation de Titus

Titus se révèle une opportunité exceptionnelle pour redorer

son blason dans l'arêne Viennoise où règne l'indiscutable quoique infiniment moins génial Salieri.
Mozart aurait reçu commande le 15 août pour une représentation officielle fixée au 6 septembre 1791, soit un peu moins de trois semaines pour satisfaire les vœux impériaux. Il aurait ainsi passé tout l'été 1791 à composer chacun des airs y compris dans la calèche le menant de Vienne à Prague où pour alléger son labeur, il demande à son élève Sussmaÿr d'écrire les recitativos non accompagnés.

Quels indices pour une nouvelle estimation de Titus?



Or, il faudrait peut-être réviser cette urgence de l'écriture : la correspondance cite dès 1789, l'idée d'un canevas musical sur le thème de l*a Clemenza di Tito* qui est alors un livret de Métastase parmi les plus traités par les compositeurs. Déjà à cette date soit deux années avant la création de Titus, Mozart propose au librettiste Caterino Mazzola de réviser le livret de Métastase, afin d'en faire un « *vrai opéra* » : réduction du texte, de trois actes en deux. Moins de mots, plus de situations fortes. Avec la fulgurance que son génie a appris sur le canevas du buffa où les ensembles (duos/trios/quatuors et quintettes) sont habituels, Mozart a une idée précise du drame moderne. Il n'a cessé de réaliser cette ambition. Ne pourrions-nous pas

reconnaître dans Titus, plutôt qu'une ébauche irrégulière et maladroite, l'accomplissement du génie mozartien dans le sens de la synthèse, de l'épure, de la mesure suggestive ?

Il savait parfaitement que le seria l'empêchait justement de développer ce en quoi il excelle : l'ambiguïté des formes, comiques et tragiques, amoureuses et héroïques. Qu'importe, il relève le défi et dans un contexte qui ne peut être que tragique et noble, son génie jamais en manque d'un renouvellement de l'invention, invente de nouveaux types. La princesse Vitellia emprunte le chemin tracé par Donna Elvira et Donna Anna (personnages de son *Don Giovanni)* en les synthétisant ; et Sesto incarne le plus humain des jeunes amants manipulés, trahis, humiliés, pris entre le désir de satisfaire son aimée, et le risque de trahir son bien le plus précieux, l'amitié de l'Empereur Titus. Masques de la scène héroïque devenus êtres de chair, palpitant par ses conflits et ses contradictions mêmes. Quant à Titus, Mozart qui écrit le rôle pour un ténor, se souvient d'*Idoménée* et de *Don Ottavio*, il conçoit un individu seul, isolé, accablé par la dignité impériale et dont le devoir du rang contraint la sensibilité de l'homme. En utilisant la forme de l'aria da capo, habituel pour les dieux et demi-dieux de l'opéra seria depuis ses débuts, et le réservant pour Titus, Mozart insiste davantage sur le carcan qui étreint l'individu.
Titus se présente en vérité idéalement pour affiner encore sa conception poétique du drame musical.
Une telle conception humaniste des personnages n'était pas sans quelques risques pour le compositeur. Elle contient l'essence même de sa dramaturgie la plus aboutie. Ni décoratif ni superficiel, le *Titus* de Mozart explore la veine sanguine, passionnelle de la trilogie et met l'accent sur l'évolution sensible des caractères. Aucun personnage grâce à son écriture ne s'enlise au type, codifié et statique ; la scène représente au contraire une galerie d'individualités soumises à transformation… nous dirions presque initiation allusive dont la musique indique une autre voie, parallèle au texte. Prenons

par exemple, les options de l'instrumentation : frère de la *Flûte* et du *Requiem*, Titus utilise cette *colonne maçonnique*, habituellement usitée dans le service des loges franc-maçonnes, où retentissent les timbres des bois et des cuivres les plus sombres et les plus nobles selon les instruments et les interprètes présents : cors de basset, bassons, hautbois et trompettes. Ne manque que le trombone. On peut même affirmer que résonne à l'unisson de cette coloration instrumentale spécifique, une nouvelle trilogie à redécouvrir : les trois ouvrages de la fin, faisant contrepoint à la trilogie des opéras dapontiens : *Titus, la Flûte enchantée* et le *Requiem*. On sait que l'idéal franc-maçon met l'accent sur le pardon et la fraternité. Valeurs idéalement illustrées dans *Titus*.

Illustration :
Nous avons choisi pour illustrer notre dossier Titus, plusieurs fragments représentant la campagne romaine, choisis dans quelque tableaux de ***Nicolas Poussin****, et aussi la figure de l'Empereur telle que Mozart pouvait l'approcher de son vivant. Ici, portrait en pieds de l'****Empereur Joseph II****.*

Symphonie en ré de César Franck (1889)

Concert. Symphonie en ré de Franck. Tours, les 12 et 13 janvier 2013

Orchestre Symphonique Région Centre Tours

saison 2012-2013
Jean-Yves Ossonce, direction

César Franck

Symphonie en ré

Rien n'est comparable au monument qu'est **la Symphonie de César Franck (1889)**: une synthèse des dernières évolutions symphoniques en France à la fin des années 1880, surtout un commentaire extrêmement personnel et original du symphonisme germanique de Beethoven à Wagner, auquel Franck (1822-1890), wagnériste motivé et aussi membre de la Société nationale de musique à Paris, entend apporter une sorte de démenti: « il y a bien une autre façon de composer pour l'orchestre après Wagner (et ajoutons aussi Liszt) », semble nous dire le génial liégeois.

Monument symphonique de 1889

En pratique, la ré mineur (créée non sans rebondissements et résistances à Paris en 1889) succède aux jalons du genre: Symphonie espagnole de Lalo (1875), Symphonie romantique de Joncières (1876, hommage wagnérien personnel), Symphonie avec orgue de Saint-Saëns (1885), Symphonie Cévenole de D'indy (1886)… Franck, critiqué, vilipendé même par ses contemporains, trop antiwagnériens, sont aveuglés par dogmatisme et ne trouvent ici que pédantisme et épaisseur,

surtout wagnérisme non dépassé. Or c'est tout l'inverse: dédié à son élève Duparc, la Symphonie de Franck dès le début développe ce caractère profond et empoisonné (tristanesque) et excelle dans l'art ténu et si subtil de la modulation et du développement cellulaire, offrant surtout une leçon d'écriture cyclique: les motifs étant réitérés tout au long des mouvements mais dans une formulation métamorphosée constante, soulignant dans l'écriture cette fluidité structurelle que doit diffuser l'orchestre. La cellule paraît et réapparaît, ses réitérations n'étant jamais identiques au premier énoncé; chacun de ses avatars jalonne les progrès et les avancées du flux dramatique. Chacun des trois thèmes développés séparément dans chacun des trois mouvements est exposé dès le début; leur combinaison superposée relève de la résolution libératrice qui structure encore l'architecture globale de l'œuvre.

Unité organique, symphonie en épisodes. Comment préserver l'unité et la cohérence du flux orchestral, en un tout organique malgré la nécessité du plan en quatre parties, c'est à dire par épisodes, de mise depuis les Viennois classiques et romantiques: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert…?
Par le principe cyclique très largement exploité et avec quelle finesse et intelligence par Franck. Un concept magistralement défendu par Berlioz dans sa Symphonie Fantastique de 1830. Alors le cycle c'est à dire la réitération des thèmes précédemment écoutés, emblème du romantisme symphonique français? : très certainement. Franck au moment de la création de son chef d'œuvre est personna non grata parmi les plus conservateurs, ceux qui dans le sillon orthodoxe de Saint-Saëns considéraient le musicien belge comme un traître au nationalisme musical défendu par la Société nationale de musique. Depuis 1870, il reste patriotique de détester l'art germanique. En élargissant l'inspiration et la composition vers le style allemand, celui de Beethoven et de Wagner, Franck avait provoqué une vague d'opposition sans pareil, qui se traduit très vite par une incompréhension de son œuvre. Ambroise Thomas, Gounod épinglent sans nuance la

Symphonie de Franck, la jugeant maladroite, aride, dogmatique,… c'est à dire insupportablement germanique (lisztéenne et wagnérienne).

Or, maître des climats les plus contrastés, Franck émerveille littéralement entre la gravité lizstéenne du lento-allegro non troppo initial, et le pastoralisme lumineux et mélancolique de l'Allegretto (à la fois andante et scherzo)… C'est en particulier dans le Finale-Allegretto on troppo où sont récapitulés tous les thèmes moteurs et leurs combinaisons souterraines que gonfle une voile orchestrale d'un nouveau souffle, quasi mystique quand la harpe se joint aux cordes, dialoguant avec les cuivres de plus en plus solennels et profonds. L'œuvre est traversée par l'expérience des gouffres désespérés puis, à l'instar des constructions lisztéennes, s'élève à mesure de son développement, en une arche puissante et très texturée mais jamais épaisse ni lourde… Lisztéenne et wagnérienne, beethovénienne et poétiquement totalement originale, comme structurellement façonnée selon le principe cyclique, la Symphonie suppose une maîtrise idéale sur le plan musical et artistique.

Samedi 12 janvier 2013, 20h
Dimanche 13 janvier 2013, 17h
Tours, Grand Théâtre

La Symphonie en ré de César Franck est couplée avec :
Suite en fa opus 33 d'Albert Roussel
Concert pour trompette d'Henri Tomasi (Romain Leleu, trompette)