METZ, Philippe Cassard joue Fauré et Ravel



METZ, Arsenal. Philippe Cassard, le 13 octobre 2017. Avec l'Orchestre national de Lorraine sous la direction de **Jacques Mercier**, le pianiste **Philippe Cassard joue Fauré, Ravel,** avec en fin de programme la sublime symphonie, sommet du romantisme symphonique français, l'opus en ré mineur de **César Franck (1888)**. Le concert messin est un événement car il met à l'honneur la sensibilité douée pour l'élégance et l'articulation suggestive du pianiste Philippe Cassard, l'un des piliers de notre école hexagonale avec **Pascal Amoyel** ou Jean-Yves Thibaudet…

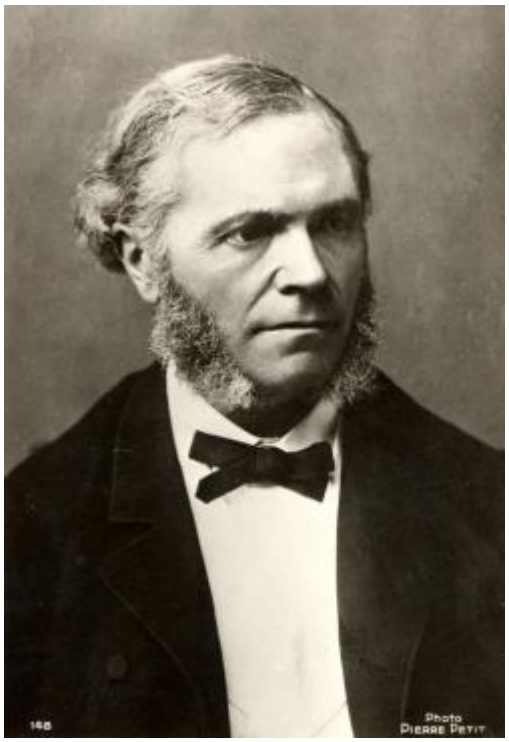
Vers la clarté… Philippe Cassard joue Fauré et Ravel



C'est d'abord **la Ballade de Fauré**, pièce maîtresse de son dernier recueil discographique (1 cd La Dolce Volta, monographie dédiée à Fauré, qui sort le jour du concert, ce 13 octobre 2017), et transposition française et chambriste des Murmures de la Forêt de Wagner, tels que le Germanique les exprime dans son opéra Siegfried (dixit Alfred Cortot). Fauré, jeune homme, livre sa partition (opus 19) en 1881, la dédiant alors à son ainé, le vénérable et adulé Saint-Saëns. **Philippe Cassard** joue ici la version pour orchestre, qui ajoute par ses couleurs et l'alternance du jeu questions et réponses entre l'orchestre et le clavier soliste, au caractère de confession enjouée. Comme une fantaisie, la pièce exprime ce que l'artiste pense et ressent, en moins de 13 mn : forme libre mais délicatesse de l'énoncé. Le piano d'abord expose le thème principal, premier, d'une douceur sensuelle et tranquille, soulignée à la flûte. Puis les instruments en nombre s'empare du motif, l'épaississent, l'articulent, suscitant de la part du piano, toute une série bavarde et volubile qui dialogue avec les bois (clarinette, hautbois). c'est un flot de plus en plus vif, ondulant, caressant vers une volupté de plus en plus assumée et rayonnante, transparente et lumineuse (le concert ne s'intitule pas « vers la clarté »?). Pas facile pour l'interprète principal, très exposé, de réussir la sincérité du propos, sans être trop énigmatique ni paraître artificiel… : il faut une certaine « objectivité », naturelle, sobre, mais

aux phrasés subtils ; car tout l'art de Fauré (cet « aristocrate du phrasé, ce lyrique éperdu, cet amoureux de poésie… » comme aile à le rappeler Philippe Cassard), est là dans cette simplicité féconde et intérieure ; pour qu'il produise sa souveraine attraction, le jeu doit être conduit en une ineffable fluidité, difficile équilibre entre le soliste et l'Orchestre vrai gageure aussi pour le chef. A mesure que l'électrisation collective opère, la Ballade suit l'état de quasi lévitation du clavier, de plus en plus aérien, aux scintillements de plus en plus immatériels et caressants, exprimant le mouvement des oiseaux en fin de cycle.

Brillante et ciselée, la langue du **Concerto pour piano en sol de Ravel (1931)** étincelle elle aussi par son énergie « urbaine », aux rythmes jazzy venus d'Amérique, auquel le somptueux mouvement lent- qui plonge dans une rêverie suspendu, – hors du temps, offre un contrepoint des plus saisissants.



Enfin (après l'entracte), l'Orchestre conclut ce parcours de musique concertante française, post romantique, en un sommet inégalé, dans l'histoire du genre symphonique au XIXè : la **Symphonie en ré mineur de César Franck**, qui à la fin des années 1880, fait une synthèse du wagnérisme ambiant, et prend prétexte de la forme cyclique pour offrir une unité poétique à l'architecture puissante, spirituelle que lui inspire son sujet. Ce chef d'oeuvre absolu de l'écriture orchestrale du romantisme français n'est pas assez joué en France : voilà un programme qui répare cette erreur.

_____-



METZ, Arsenal
Vendredi 13 octobre 2017, 20h
Grande Salle

RESERVEZ VOTRE PLACE

Jacques Mercier : direction
Philippe Cassard : piano

GABRIEL FAURÉ
Ballade pour piano et orchestre

MAURICE RAVEL
Concerto pour pianoen sol majeur

CÉSAR FRANCK
Symphonie en ré mineur

+ LES OREILLES MUSICALES

Le temps d’un dialogue entre un artiste et son public
19h – Entrée libre, Renseignements 03 87 55 12 02

+ CONFÉRENCE :
Concerto pour piano en sol majeur de Ravel
Mercredi 11 octobre à 17h30
Bibliothèque du Sablon, Metz
Avec Philippe Malhaire, musicologue

Illustrations : premier portrait de Philippe Cassard © JB Millot

---

Livre événement, annonce. Le CHÂTEAU DE CHAMPS par Renaud Serrette (Editions du Patrimoine)

Livre événement, annonce. Le CHÂTEAU DE CHAMPS par Renaud Serrette (Editions du Patrimoine). Les Editions du Patrimoine publient en septembre 2017, un somptueux ouvrage, richement illustré, planches d'époque et photographies témoignant des époques diverses jusqu'à nos jours, dédié à l'histoire du château de CHAMPS-SUR-MARNE, joyau architectural d'Île de France, et même fleuron des bâtiments aristocratiques remontant au milieu des années 1710. L'élégance, le nouvel aménagement intérieur, dessinés et conçu par les architectes Bullet, père et fils, affirment à Champs, l'essor d'un nouvel art de vivre au luxe spécifique, dont l'origine remonte à Mansart et LeVau, et l'ordonnance des jardins, à Le Nôtre. Les documents d'époque précisent la lignée esthétique dans laquelle s'inscrit l'ordre des façade de Champs, édifice proche des hôtels parisiens comme l'actuel palais de l'Elysée. L'auteur a travaillé en particulier au remaublement et à la restauration des décors originels des lieux patrimoniaux franciliens, dont Champs.



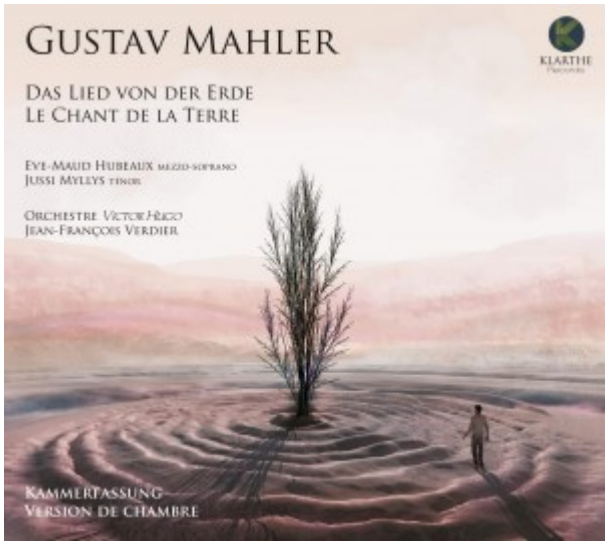
Les étapes de la constructions que nous connaissons, sa position par rapport au jardin, formant « domaine », le profil de chaque propriétaire rappellent l'importance du château de Champs dans l'histoire, la grande comme la petite : où ont compté les riche parvenus ennoblis, les banquiers cosmopolites, les favorites fugaces et « imprévisibles », les financiers enrichis, soucieux de continuité et de restitutions historicisantes… Ici se sont succédés entre autres, l'initiateur du chantier baroque, le riche Paul Poisson, Madame de Pompadour, le dernier des Cahen d'Anvers…

La musique comme souvent y a pris une place particulière et constante : la famille Cahen d'Anvers était mélomane. « Louis assistait toujours aux premières d'Offenbach, et son fils Albert fut élève de César Franck et devint lui-même compositeur. Son neveu Rodolphe fut aussi compositeur. Signe de ce goût, le château possède un salon de musique où est conservé le piano (Erard) d'Isaac de Camondo, autre compositeur et collectionneur lié à la famille… » nous a aimablement précisé l'auteur de cet ouvrage remarquablement documenté, Renaud Serrette. Mais au XVIIIè, il en fut semblablement, car le Duc de la Vallière, directeur du théâtre de Louis XV à Versailles, acheta le domaine (dès 1739, commandant un nouveau décor « rocaille » dont les fameuses chinoiseries de Huet sur les boiseries rectilignes antérieures) ; puis La Pompadour, patronne des arts, et mélomane comme musicienne aguerrie posséda le château de Champs (1757-1759), certes fugacement mais son goût est toujours perceptible in loco… L'ouvrage prépare la visite des lieux où furent tournés de nombreux films d'époque : Les Liaisons dangereuses, Ridicule, Marie-Antoinette… sans omettre Un amour de Swann… De quoi s'immerger dans le monde raffiné et proche de la nature de ce XVIIIè, épris de sciences et de culture à quelques lieues de Paris. Prochaine grande critique dans le mag cd dvd livres de CLASSIQUENEWS

_____

BEAU-LIVRE événement. Le Château de Champs par Renaud Serrette. 24 x 28 cm – 216 pages – 162 illustrations – broché / EAN 9782757705537 – Parution le 28 septembre 2017 – Prix indicatif : 39 € / Editions du Patrimoine

CD, critique. Mahler : le Chant de la terre (Orch Victor Hugo, JF Verdier – 1 cd Klarthe, 2016)



CD, critique. Mahler : le Chant de la terre (Orch Victor Hugo, JF Verdier – 1 cd Klarthe, 2016). Jouer Le Chant de la Terre de Mahler n'est pas aisé : tant il faut contrôler de paramètres dont … le relief et l'éloquence de l'orchestre, l'équilibre avec les deux voix solistes. Récemment le sublime ténor munichois **Jonas Kaufmann** avouait sa passion pour Mahler et cette partition mystique, en relevant le défi de chanter les deux tessitures vocales requises (ténor et soprano, devenues / réunies pour lui, ténor et baryton) : pari fou mais résultat convaincant tant le chanteur, diseur dans sa langue, a su varier les couleurs et les nuances de l'intonation poétique (Mahler : Le Chant de la terre / Jonas Kaufmann / 1 cd Sony classical, CLIC de CLASSIQUENEWS).

Sous la direction de **Jean-François Verdier**, les instrumentistes de **l'Orchestre Victor Hugo** savent ciseler la langue instrumentale de la partition, ici abordée en petit effectif (version de chambre), tandis que les parties vocales sont tenues par deux jeunes chanteurs, dont le mezzo nous paraît le plus riche en intentions, sachant en particulier

réussir le trouble du dernier lied, *L'Adieu / Der Abschied*, et sa résolution énigmatique, ni renoncement total, ni tristesse sèche… mais pardon et espérance d'une ineffable hauteur de vue et de conscience.

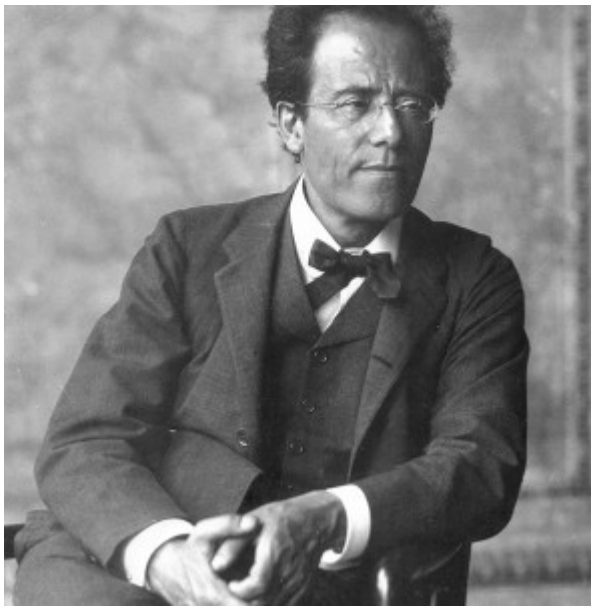
Le dispositif orchestral en version allégée, résonne presque plus acéré voire acide où le fruit des timbres surgit avec un détail décuplé (violon solo, hautbois final du premier air pour ténor, à l'ivresse éperdue, tendue et ardente comme une prière). Egalement énoncé dans le mystère, et avec plus d'ampleur comme de richesse expressive, le second lied pour mezzo, s'insinue dans l'obscurité ; d'une tendresse préservée, la mélodie y laisse peu à peu s'affirmer la gravité de la tragédie, celle d'un lyrisme serein mais sans espérance et d'une insondable tristesse : en dialogue avec le hautbois, le mezzo charnu de la jeune **Eve-Maud Hubeaux**, talent prometteur, et révélation confirmée de l'album, construit avec intelligence et nuances, un parcours sans aspérité, d'une onctueuse mélopée.

Le chant de la Terre en version allégée, ciselée

Puis, pour ténor, « *De la jeunesse* » présente un climat plus insouciant, entre détermination tendre et aussi bravache : là encore, le timbre du ténor, son style manquent de richesse, d'imagination (or le texte est des plus imagés et la musique, particulièrement suggestive…). En un écrin instrumental de mieux en mieux ciselé, s'imposent le beau détail et l'allant de l'orchestre.

« *De la beauté* », pour soprano, est servi par l'accord encore plus harmonique entre instruments (flûte, cor) et voix soliste (mezzo-soprano) : la voix se révèle par une ligne suave et timbrée, même si elle ne mord pas réellement dans l'allemand, manquant à notre avis de consonnes, mais l'intention, la couleur, les passages sont de haute tenue. Certainement la

séquence la plus réussie, en totale symbiose avec l'orchestre, lui aussi ciselé, nuancée, chantant, amoureux, affectueux.



Ultime tableau, de plus de 25 mn, « L'Adieu », testament spirituel et poétique de Mahler, marque un changement d'atmosphère ; les premiers coups imposent subitement le gong tragique dénonçant un paysage dévasté, celui d'un cœur détruit au fond du gouffre amer le plus noir. La direction de **Jean-François Verdier** se montre attentive aux jalons de l'architecture musicale, assurant tous les passages de la séquence, dont à 4'26 : le soudain flottement, d'une insouciance imprévue (hautbois, flûte), qui s'accorde aux très belles couleurs et à l'intonation mesurée de la jeune mezzo ; à 9'57 : chef et instruments articulent le climat de nouvelle prière et d'espérance éperdue (violon solo). Enfin à 13'40, soit à peu près au milieu du gué, s'accomplit comme un rituel inéluctable, le basculement irrémédiable dans la nuit de la désolation, un gouffre sans limites d'où peut surgir l'adieu final, dessiné comme une espérance… le tact des instrumentistes dans ce parcours, entre résignation, renoncement et inextinguible croyance, fait toute la valeur de cette version, particulièrement intéressante sur le plan instrumental. Cerise sur le gâteau, on peut en dire de même du mezzo voluptueux, ample, remarquablement couvert en particulier dans cette séquence, la plus raffinée, du mezzo aux nuances qui se révèlent, d'**Eve-Maud Hubeaux**. La résurrection et le miracle conclusifs peuvent se réaliser dans les dernières mesures, en un murmure, justement énoncé, … et des plus énigmatiques. Bel envoûtement.

_____-

CD, critique, compte-rendu. MAHLER : Le Chant de la Terre. Eve-Maud Hubeaux, mezzo-soprano. Jussi Myllys, ténor. Orchestre Victor Hugo. Jean-François Verdier, direction – 1 cd Klarthe. CLIC de CLASSIQUENEWS de septembre 2017.

Gustav Mahler / Le Chant de la Terre

1. Das Trinklied vom Jammer der Erde
La Chanson à boire de la douleur de la terre (ténor)

2. Der Einsame im Herbst
Le Solitaire en automne (mezzo)

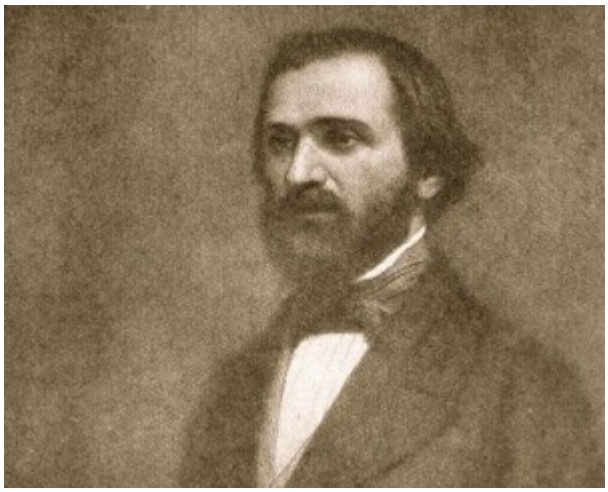
3. Von der Jugend
De la jeunesse (ténor)

4. Von der Schönheit
De la beauté (mezzo)

5. Der Trunkene im Frühling
L'Ivrogne au Printemps (ténor)

6. Der Abschied
L'Adieu (mezzo)

Rigoletto à l'Opéra de TOURS



TOURS, Opéra. VERDI : RIGOLETTO. 6,8,10 octobre 2017. Sous la direction de **Bruno Ferrandis** et dans la mise en scène de **François de Carpentries**, l'opéra mantouan de Verdi, d'après Le Roi s'amuse de Victor Hugo prend possession du Grand Théâtre de Tours, en 3 dates incontournables. Rigoletto marque l'apogée de la première manière de Verdi, celle propre au début des années 1850, quand Giuseppe atteint presque ses 40 ans : c'est ce que l'on a appelé les chefs d'oeuvres de la Trilogie : Rigoletto donc en 1851, puis Le Trouvère et La Traviata créés en 1853. Dès avant La Traviata, Simon Boccanegra, Aida, et dans le sillon tracé dès avant par Stiffelio, Verdi dans Rigoletto fouille comme jamais, la relation père-fille : Rigoletto / Gilda.

Le secret du bouffon



Le père qui manie l'ironie et humilie les courtisans pour plaire à l'infect Duc de Mantoue son patron, cache en réalité un secret qui produit aussi sa fragilité : il abrite dans sa demeure une fille inconnue de tous… jusqu'au moment où la pauvre naïve s'éprend fatalement du Duc (air du I : « Caro nome »… dans lequel Gilda éprouvée enamourée rêve déjà de son Gualtier inconnu et déjà follement aimé). Le désir aura raison de ce trop tendre coeur… qui n'hésite pas à se sacrifier au delà de toute prévision, dans l'acte III, l'un des plus noirs et fantastiques composés par Verdi : une tempête shakespearienne y étend son empire tragique. Rigoletto qui pensait avoir organisé le meurtre de son patron trop obscène et volage, suscite l'assassinat de sa propre fille. Ainsi

s’accomplit la malédiction énoncée au début de l’opéra, quand le comte Monterone maudit le nain « diabolique », arrogant, accusateur, fidèle abject d’un Duc méprisant. Tel est pris qui croyait prendre. Verdi signe un opéra fulgurant par sa coupe dramatique, à la fois sentimental et tragique.

_____

Opéra de TOURS
VERDI : Rigoletto
3 représentations au Grand Théâtre de Tours
http://www.operadetours.fr/rigoletto

Vendredi 6 octobre 2017 – 20h
Dimanche 8 octobre 2017 – 15h
Mardi 10 octobre 2017 – 20h

Conférence / Samedi 30 septembre – 14h30
Grand Théâtre – Salle Jean Vilar
Entrée gratuite

RIGOLETTO / Melodramma en trois actes
Livret de Francesco Maria Piave d’après Le Roi s’amuse de

Victor Hugo
Créé le 11 mars 1851 au Teatro La Fenice à Venise

Direction musicale : **Bruno Ferrandis**
Mise en scène & lumières : **François de Carpentries**
Décors & costumes : Karine van Hercke

Rigoletto : **Davit Babayants**
Gilda : **Ulyana Aleksyuk**
Le Duc de Mantoue : Fabrizio Paesano
Sparafucile : Luciano Montanaro
Maddalena : Ahlima Mhamdi
Giovanna : Eleonore Pancrazi
Le Comte Monterone : Julien Véronèse
Matteo Borsa : Mickaël Chapeau*
Marullo : Yvan Sautejeau*
Le Page : Julie Girerd*
Le Comte Ceprano : Jean-Christophe Picouleau*
La Comtesse Ceprano : Sylvie Martinot*

Choeur de l’Opéra de Tours*
Orchestre Symphonique Région Centre-Val de Loire/Tours
Coproduction Opéra de Tours, Opéra de Limoges, Opéra de Reims

CD, compte rendu critique. DIANA DAMRAU chante MEYERBEER : « Grand opéra » (1 cd Erato)



CD, compte-rendu critique. DIANA DAMRAU chante MEYERBEER : « Grand opéra » (1 cd Erato). Et de deux : septembre 2017 voit **le grand retour de l'opéra romantique français** à l'affiche et dans le répertoire favori des grands chanteurs d'aujourd'hui : après **Jonas Kaufmann qui chante lui aussi en français dans un récital édité simultanément (intitulé en français « Opéra »** avec la salle Garnier en arrière plan, voici « Grand opera » par une ambassadrice de charme et de haute performance vocale, **Diana Damrau…** Là aussi, il faut outrepasser ce qui pourrait relever du kitsch ou du grandiose pour atteindre à cette vérité d'un chant subtile et intérieur qui est la grande marque de fabrique de l'opéra romantique français. Voilà pourquoi au XIXè tous les compositeurs veulent être adoubés, reconnus, célébrés par la grande boutique parisienne : Rossini, Bellini, Donizetti, Wagner, Verdi, et tutti quanti… Certes illustrer les grandes scènes de foule à l'échelle de l'histoire ; surtout réussir le profil des individus protagonistes… au diapason de l'acuité d'un Racine. Or Meyerbeer incarne cet idéal. Il serait temps de le reconnaître et de jouer ses opéras, si l'on peut encore distribuer vocalement ses oeuvres.

AMBASSADRICE MEYERBEERIENNE… Telle une tsarine, d'une grâce impériale et comme absente, la soprano pose, en véritable allégorie, muse, héroïne atemporelle, du « grand opéra » c'est

à dire du théâtre romantique et français, triomphant en une formule idéalement équilibrée au XIXè, à la fois collective et spectaculaire, et individuellement caractérisée. **Giacomo Meyerbeer**, toujours trop absent à l'opéra, nous laisse en héritage, un théâtre particulièrement prenant où le souffle de l'épopée (grande fresque épique et collective) emporte la destinée trop précaire de héros tourmentés, éprouvés, définitivement maudits, car l'opéra de Giacomo demeure éminemment … tragique. Contemporain de Rossini, il partage avec l'Italien, le génie du temps théâtral (fusionné avec celui musical), et une passion française qui le hisse au sommet des honneurs de son vivant. Chez Meyerbeer, la lyre opératique au XIXè n'épargne personne. Il faut donc de l'angélisme suave, une sensualité éthérée, des moyens techniques, et surtout, un tempérament dramatique, dont pour beaucoup de chanteurs, la subtilité fait défaut.
Et dans le cas de la soprano jusque là verdienne à la scène (Gilda, Traviata…), Diana Damrau ?

En 11 airs extraits de 10 opéras, parmi les meilleurs (Meyerbeer en composa 17), Diana Damrau réalise un projet vieux de plusieurs décennies, tant l'interprète a la passion de Meyerbeer, de ces héroïnes éprouvées et toujours dignes. Des modèles de loyauté ou de fidélité, d'amour héroïque, en rien sentimentale. Meyerbeer ne connaît pas l'inconsistance et ses opéras sont d'abord furieusement, hautement dramatiques. Le programme mélange les époques et les styles. Du très connu voisine avec des perles absolues qu'il était temps de ressusciter … avec cette finesse d'élocution et cette justesse expressive.

Analysons période par période et de façon chronologique, chaque air retenu, et habilement restitué en une séquence intégrale (avec seconds rôles tous très bien tenus) : l'écriture du dramaturge Meyerbeer s'affirme. Hélas, l'enchaînement des airs ne permet pas de suivre cette évolution du style meyerbérien. A travers ce parcours lyrique

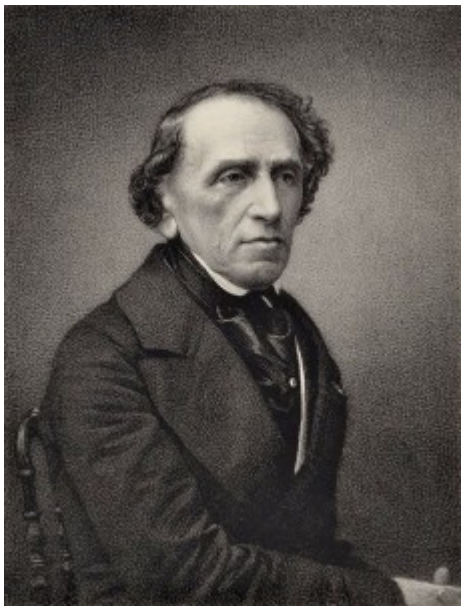
qui éprouve les talents dramatiques de la soliste, saluons la probité du chef requis, et surtout l'intelligence de la diva dont la vérité des intentions, auxquelles sont assujetties les performances vocales, gagnent une épaisseur indiscutable en cours de récital. Italienne rossinienne à ses débuts (fin des années 1810), puis de plus en plus dramatiques à mesure qu'il écrit pour Paris, grâce à une très habile association des styles (italiens, allemands, français…) ; chacun exploité à sa juste place et au bon moment pour que le temps musical fusionne avec le temps dramatique. Verdi ne fera pas mieux.

D'abord, l'air d'Irene (Alimelek oder dei beiden kalifen,1814), première mondiale, impose les promesses d'un jeune talent de 22 ans, – encore très wébérien, capable de mélodies irréelles et d'une couleur orchestrale particulièrement raffinée. « La Damrau » précise et sculpte une langueur juvénile concrète associée à une profondeur psychologique qui convainc totalement.

Puis les airs d'Emma di Resburgo (virtuosité affichée et assumée, surtout dans les vocalises et les aigus rayonnants de la cabalette finale, créé à Venise en 1819) et d'Il Crociato in Egitto (1824) offre la claire manifestation de l'influence de Rossini dans l'écriture de Giacomo : envolée mélodique, brio virtuose, mais couleurs et arrière fond harmonique, plus germaniques. Malgré les acrobaties techniciennes requises, Diana Damrau affirme un legato de… rêve.

Le CD qui réhabilite Meyerbeer

Virtuose et juste, Diana Damrau souligne la force du génie Meyerbeerien…



Phrasé mesuré et nuancé, élocution de diseuse proche des affects de l'âme éprouvée (ici suppliante), **Robert le Diable – premier triomphe parisien de 1831**, éclaire l'art bel cantiste de la soprano germanique, dont le français impeccable et habité laisse saisi et admirateur. On tombe alors sous le charme de son incarnation de (Robert, toi que j'aime)…
Aussi pyrotechnique et pourtant investi, émotionnel, habité, l'air de la Reine Marguerite des Huguenots (1836), au caractère rêveur et nostalgique puis d'une virtuosité impressionnante et spectaculaire. Là encore parfaitement piloté par la soprano.
Favorisé par le nouveau souverain de Prusse, Frédéric Guillaume IV, Meyerbeer prend la succession de Spontini comme directeur de la musqiue à Berlin dès 1842 : ainsi naît l'opéra Ein Feldlager in Schliesien (1844) dont le personnage de Vielka tout en requérant d'évidentes prouesses vocales lesquelles ont fait le triomphe de la créatrice à Berlin, Jenny Lind), surprend encore par le feu et la construction dramatique qu'en offre l'interprète. L'ouvrage révisé deviendra pour Paris, l'Etoile du nord (1854).

Même fine actrice pour **Berthe du Prophète (1849)**, autre sommet du grand opéra tragique de Meyerbeer à Paris : le portrait d'une amoureuse échevelée puis sereine, souveraine, éperdue (en réalité la véritable protagoniste de l'ouvrage) s'impose par son intelligence, sa sincérité (et pourtant le français n'est pas des plus précis ni intelligible). A défaut de maîtriser notre langue, Miss Damrau rayonne par la véracité de son expressivité.
De 1859, Dinorah ou le Pardon de Ploërmel, Diana Damrau a l'intelligence de restituer le souffle de la scène entière (pas d'air seul isolé de son contexte dramatique et des enjeux de la situation d'alors)… et donc d'inscrire la folie de

l’héroïne, qui passe par des cascades de notes en passages inouïes (et aigus redoutables jusqu’au ut dièse) – mixte entre la vocalité éperdue, ivre de Lucia di Lamermoor et l’euphorie délirante de La Traviata…-, en une sincérité qui affirme une sûreté dramatique indiscutable.
On passe de la sombre et inquiète interrogation : « Sais-tu bien qu’Hoël m’aime » à la valse « Ombre légère », plus éthérée… en une continuité poétique d’une rare cohérence. La diva subjugue par son intelligence d’actrice. Tout pour réussir ce récital Meyerbeer : en jouant la carte de la haute technicité et de l’intelligence expressive, Diana Damrau emporte tous les suffrages. Avec elle, sans artifices outrageusement placés, la voix rayonne par son intériorité nuancée, et des pianis étincelants, phrasés avec une intention toujours idéalement défendue. Le texte et la situation dramatique, le caractère de la scène, ses enjeux souterrains motivent une tension toujours excellemment présente ; cette qualité fait de la soprano coloratoure une excellente interprète et pas seulement une chanteuse au timbre suave et séduisant, à l’agilité technique indéniable. Cet angélisme fulgurant a fait le charme de sa Gilda (bouleversante dans Rigoletto de Verdi). Et si nous la trouvions un rien trop artificielle dans les coloratoure de sa Constanze dans l’Enlèvement au sérail de Mozart, l’intériorité et l’épaisseur psychologique de chaque héroïne affirment ici la grande interprète et l’actrice raffinée.
N’omettons pas non plus la maîtrise non moins convaincante de son Inès dans L’Africaine (1865) grâce à la séduction indiscutable de la romance « Adieu mon doux rivage » suivi par l’arioso (très rare sur les scènes lyriques) : « Fleurs nouvelles »… A l’origine avait ému et triomphé elle aussi Marie Battu. Dans son sillon, Diana Damrau éblouit par la séduction de son timbre dramatique, la grande finesse de son instinct dramatique. Voilà qui nuance l’image du « grand opéra » à la française : plus portrait subtil d’héroïnes tragiques que peplums romantiques aux boursouflures déclamatoires. On sait qu’à l’opéra, tout est affaire de

chanteurs et ici de chanteuse. Une Maria Callas avait révolutionné le genre par sa recherche de caractérisation individuelle. En 2017, 40 ans après la mort de la superdiva, Diana Damrau semble suivre avec bonheur son exemple : l'intelligence et le sens du texte, plutôt que la performance. **Eblouissant. CLIC de CLASSIQUENEWS de septembre 2017.**

_____

CD, compte rendu critique. « GRAND OPERA ». DIANA DAMRAU chante MEYERBEER : extraits de Robert le diable, Le Prophète, Alimelek, l'Etoile du nord, L'Africaine, Dinorah, Emma di Resburgo, Les Huguenots… Orch de l'Opéra de Lyon / Emmanuel Villaume, direction. (1 cd Erato).

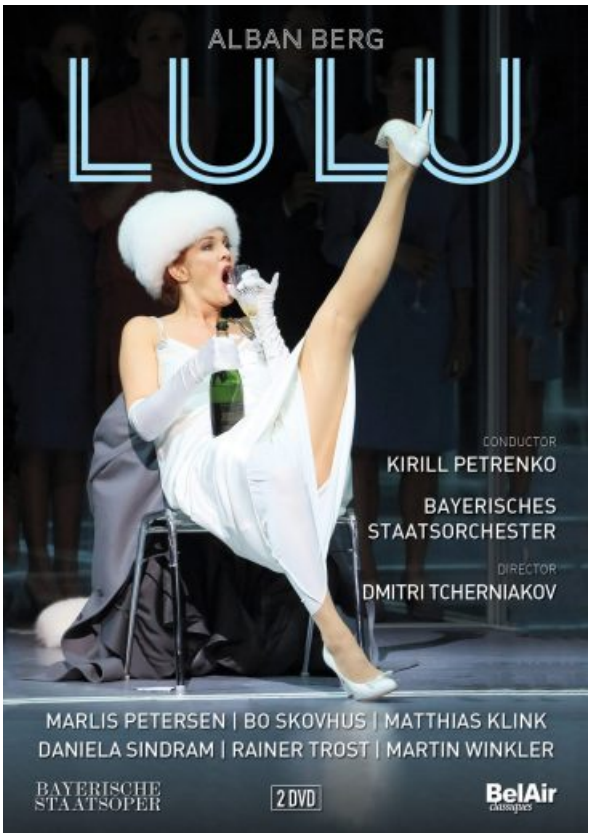
_____

Approfondir

LIRE aussi notre compte rendu critique du livre édité par Bleu Nuit éditeur : MEYERBEER par Violaine Anger (CLIC de classiquenews de mars et avril 2017)
http://www.classiquenews.com/livres-compte-rendu-critique-giacomo-meyerbeer-par-violaine-anger-bleu-nuit-editeur/

DVD, compte rendu critique. LULU de BERG. Tcherniakov, Petrenko (Munich, mai 2015 –

1 dvd BelAir classiques).



DVD, compte rendu critique. LULU de BERG. Tcherniakov, Petrenko (Munich, mai 2015 – 1 dvd BelAir classiques). Dmitri Tcherniakov et Kirill Petrenko : l'affiche est prometteuse. D'auant qu'en 2015, le talent du metteur en scène russe en encore réelle et intact, pas encore embrouillé dans de pseudo options théâtrales décapantes mais défigurantes. Voir ses récents Don Giovanni puis Carmen à Aix : deux ratages complet sur le plan du temps musical et de la cohérence visuelle. Quand Berg en 1935 s'intéresse au mythe de Lulu (après le film de Papst de 1929 où se fixe la figure inoubliable de Louise Brooks) selon le texte de Wedekind de 1913, il en découle un opéra inachevé (les 3 actes seront restitués en continuité par Boulez en 1979) ; incomplet mais totalement fascinant, par son étrangeté même, et un univers onirique, cauchemardesque, surréaliste et pourtant d'une exceptionnelle justesse dans le portrait qu'il brosse des individus et de l'âme humaine en général.

BERG version Tcherniakov : une Lulu plus théâtrale et labyrinthique que vocale et lyrique

Berg s'ouvre aux multiples perspectives que présente le texte originel : obsession sexuelles, manipulation, séduction sadique donc emprise masochiste, faux semblants, … le tous dans un cadre circassien, où la référence au cirque et la

femme, créature centrale de l'action, présentée comme une bête sidérante, fascinante, détestable, renvoie au théâtre du monde en général, la scène comme synthèse de la société, et les relations qui s'y déroulent, miroirs de notre propre turpitude ordinaire. Au demeurant, Lulu, femme animal, vénale et bourreau avant d'être immolée à son tour, est un clown fantastique et dérisoire, la semblable des figures peintes par Toulouse-Lautrec, mi allégories humaines, mi prostituées, attachées au service d'un puissant.
Tcherniakov prend l'histoire à la lettre, comme celle d'une descente aux enfers. Au centre de sa vision étouffante mais révélatrice, – théâtre clinique détaillé au scalpel, un palais des miroirs, – comme dans un parc forain, où l'illusion et les reflets démultipliés perdent chacun des individus qui s'y trouvent. Qui s'y rencontrent et s'aimantent en une sexualité qui ne peut être que sauvage, destructrice. Ici règne l'intérêt, la manipulation, la domination… donc l'inhumanité. Tcherniakov depuis l'admirable (et première mise en scène lyrique, du moins l'une de ses premières que nous ayons vues… et appréciées), Eugène Onéguine, souligne ce qui isole, désocialise, déstructure chaque individu. Onéguine comme Tatiana, dans leur solitude impuissante, étaient des décalés, non intégrés, des erreurs sociales, vouées au malheur. Ainsi pour Tcherniakov, Lulu étant un fantasme, une ombre en représentation, n'ayant une consistance que dans la projection fantasmatique qu'elle suscite chez chacune de ses victimes voyeuses (hommes ou femmes), surgit comme une idée incarnée et non pas une héroïne à proprement parler. Tous se frottent à leur idôle, en pure perte, vainement, cherchant à vaincre un mal qui les concernent intimement, et qui les rongent de l'intérieur. Dans ce théâtre où la raison est cruellement absente, perce la vacuité tragique et violente d'existences dénués de conscience : chacun n'analysant rien de l'autre ou de sa vie propre, demeure la prie de ses pulsions les plus primaires : puissance, sexe, domination. Ainsi face à Lulu séductrice, prédatrice, manipulatrice meurent ceux qui ne l'ont pas bien comprise : le peintre, le docteur Schön… le

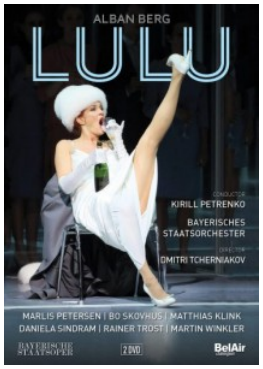
fils de ce dernier Alwa, complètement sacrifié à ce rituel collectif de prédation. En réalité ce que la musique nous donne à écouter et à voir, c'est le théâtre de l'inhumanité dévoilée. Berg désigne en l'homme sa part diabolique, perverse, maudite où défile un bestiaire d'êtres ignobles. Dans ce défilé abject, se détache le profil de la Geschwitz, – une décalée elle aussi, totalement hypnotisée par Lulu… mais à l'inverse de beaucoup de production, plutôt jeune (très juste Daniela Sindram; pour elle, la dernière étreinte avec Lulu). Dans ce palais de verre,- miroirs des obscénités et des voyeurs, Tcherniakov rétablit la place du théâtre à l'opéra, soulignant tout ce qu'a de glaçant et de terrifiant, chaque situation dans le rapport entre les êtres. Tout converge en définitive vers le cynisme saisissant du IIIè acte, où la figure de Lulu, totalement déshumanisée, comme dévitalisée de toute substance humaine, erre et se place comme absente à elle-même, poupée pantin, qui se prostitue et meurt sous les coups de lame de Jack l'Eventreur : la scène s'inscrit entre réalité, fantasme, cauchemar. Une descente aux enfers. Mais ici comme à son habitude, Tcherniakov réécrit la fin et c'est Lulu elle même qui se plante le couteau, décidant elle même de l'heure et des conditions de sa mort.

Au théâtre glaçant de Tcherniakov, Kirill Petrenko dessine, cisèle une partition en teintes millimétrées, vrai travail de chambrisme intérieur dont le volume idéalement nuancé et mesuré rétablit le chant introspectif de Lulu. La direction captive d'un bout à l'autre par son sens du détail, des atmosphères, vrai labyrinthe et mosaique de sons mêlés, formant un tissu scintillant qui garde cependant son mystère.

Sur scène, le cast joue le jeu du théâtre. Tous les seconds rôles s'incarnent avec justesse : Christian Rieger (Medizinalrat, Bankier, Professor) Heike Grötzinger, Christof Stephinger, Rachael Wilson (Gymnasiast, Groom), mais aussi l'ex ténor mozartien en vue, Rainer Trost (le peintre, le nègre) comme l'Alwa de Matthias Klink, figure convaincante elle aussi, même si l'artiste est plus acteur que chanteur. Avec Bo Skhovus, les limites comme les qualités de cette

production, se précisent nettement : l'acteur est présent, indiscutablement, mais le chanteur heurte les oreilles, la faute à une voix usée, parfois totalement absente. La question est donc : chez Berg, qu'est ce qui prime, chant ou théâtre ? … Les deux, nous sommes bien d'accord. Son Schön bouillonne d'humanité et de sentiments explicites (quand ses prédécesseurs préféraient la pose glaciale et distante). Plus créature et bête sexuée que jeune femme attachante, **la Lulu de Marlis Petersen** affirme une évidente compréhension du personnage, avec d'autant plus de conviction que la soprano rétablit à égale importance, le chant et le jeu théâtral. Elle a de toute évidence répondu au travail de Tcherniakov qui manifestement préfère le jeu dramatique aux possibilités de la coloratoure. Donc la scène plutôt que l'ivresse sonore : pas surprenant de la part d'un metteur en scène et homme de théâtre. Pourtant la voix présente de nettes distorsions surtout dans la dernière partie – où la chanteuse doit autant parler, jouer que chanter. La soliste n'a pas la finesse du chef et c'est bien dommage. Pas sûr dans ce cas que Petersen égale l'intelligence crédible et le trouble persistant de ses consoeurs plus lointaines (Stratas ou Schaefer…), ou de la plus récente Petibon, vraie incarnation entre chant et théâtre.

———-



DVD, compte rendu critique. BERG (1885-1935) : LULU. Munich, Bayerische Staatsoper, mai 2015 (2 DVD BelAir classiques). Opéra en trois actes, livret du compositeur d'après Frank Wedekind. Dmitri Tcherniakov, mis en scène. Marlis Petersen (Lulu) ; Daniela Sindram (Gräfin Geschwitz) ; Rachael Wilson (Ein Gymnasiast, Ein Groom…) ; Christian Rieger (Professor) ; Rainer Trost (Der Maler, Ein Neger) ; Bo Skovhus (Dr. Schön, Jack the Ripper) ; Matthias Klink (Alwa) ; Martin Winkler (ein Tierbändiger, …) ; Pavlo Hunka (Schigolch) ; Wolfgang

Ablinger-Sperrhacke (Der Prinz, Der Kammerdiener, Der Marquis)… Bayerische Staatsorchester / Orchestre de l'Opéra d'État de Bavière. Kirill Petrenko, direction.

CD, compte rendu critique. SCHUBERT : Sonates D 959 et D 960. Krystian Zimerman, piano.



CD, compte rendu critique. SCHUBERT : Sonates D 959 et D 960. Krystian Zimerman, piano. On attendait beaucoup de ces deux Sonates de Schubert par le pianiste polonais né en 1956. Ce disque marque le retour au studio de l'interprète dont la sécheresse et la dureté du toucher surprend cependant et fait rupture avec ses précédents enregistrements. Le Chopinien semble avoir perdu tout le charme suggestif qui faisait l'intérêt de ses gravures dédiées à Chopin, – lectures fondatrices de sa « légende »… Le très beau portrait de couverture tendrait à nous présenter l'artiste tel une icône vénérable, pilier très sûr et fiable du clavier actuel. Hélas l'écoute du présent cd n'apporte pas cette gratification auditive et avouons notre grande déception. Dans ce court récital schubertien donc, enregistré au Japon en janvier 2016, la première Sonate (D959) est non seulement sans chair et sans véritable vision architecturée, mais les contre-champs et l'intériorité souterraine si

chantante… restent trop absents, voire édulcorés.
La D 960, certes plus séduisante musicalement, relève légèrement le niveau. le pianiste sexagénaire reste trop poli, trop respectueux face au massif miroitant, si poétique de l'âme schubertienne, cette *sehnsucht* qui reste décidément inatteignable pour le pianiste timoré. Zimerman n'exprime aucune profondeur funèbre, de celle que ses confrères aiment à se parer, car il est dit que les deux Sonates ont été composées dans la conscience de la mort, – Franz s'éteignant quelques semaines après leur finalisation. Or, Zimerman à l'inverse les réinscrit dans la vitalité, la pulsion active, celle d'un homme encore très valide, capable de rejoindre à pied, Eisenacht pour y fleurir la tombe de son modèle, Joseph Haydn, – preuve que Schubert fut fauché par un mal foudroyant, donc encore plein d'idées et de projets musicaux (l'hygiène à Vienne devait être catastrophique). Schubert avait-il conscience de sa propre mort quand il composa la Sonate ? Nul ne le saura jamais… mais la profondeur et la justesse poétique qui s'en dégagent, l'inscrivent dans une pudeur grave, en rien artificielle. Hélas, en parlant d'un compositeur timide et pacifiste, le pianiste en fait une figure diluée, sans nerf, dont le relief et les nuances sont lissés au risque d'une atténuation dangereuse. Tout en reconnaissant et soulignant la pensée révolutionnaire des mouvements lents (surtout l'Andantino de la D 959), – d'une tristesse et d'une résignation totales, Zimerman n'atteint pas à cette capitulation sereine, cette gravité tendre dont Schubert détient le secret. La réitération des thèmes, les reprises, le goût annoncé des respirations… tout cela retombe à plat. Il faut bien reconnaître qu'ici, demeurent toujours aussi impériaux et plus fascinants Alfred Brendel et Mitsuko Uchida, sans omettre en France, l'excellent et plus récent Philippe Cassard.



En fin de notice, l'interprète parle d'un enregistrement réalisé en 32Bits (une première pour DG?), d'un clavier de sa fabrication qui préserve le volume chantant de chaque impact sur les cordes pour ne pas que son Schubert sonne comme du Prokofiev (- merci pour ce dernier !), dans la salle de Kashiwazaki dont l'auditorium offre une acoustique remarquable… on veut bien le croire, mais toutes ces déclarations esthétiques et conceptuelles demeurent promesses sur le papier, et lettres mortes à l'écoute de cet album plutôt fade.
Dans ce Schubert façon Zimerman, rien de nouveau. Il ne s'y passe pas grand chose. Le résultat est décevant.

_____

CD, compte rendu critique. SCHUBERT : Sonates D 959 et D 960. Krystian Zimerman, piano. Enregistré au Japon, janvier 2016 – 1 cd Deutsche Grammophon 00289 479 7588.

Michael Spyres chante Faust de Berlioz à Nantes et Angers



ANGERS NANTES OPERA : BERLIOZ,La Damnation de Faust de Berlioz, 15, 23 septembre 2017. Après Lohengrin de Wagner, sommet du romantisme germanique, également présenté en version de concert (**LOHENGRIN avec Daniel Kirch, Catherine Hunold, septembre 2016, LIRE notre compte rendu complet**), **ANGERS NANTES OPERA** propose le chef d'oeuvre lyrique et symphonique le plus audacieux et expérimental de Berlioz, « notre Wagner français »… Orchestration virtuose, écriture chorale et vocale d'une rare puissance dramatique, La Damnation de Faust est selon l'esprit aventureux et novateur de Berlioz, une « légende dramatique ». La caractérisation des personnages d'après Goethe (le docteur Faust et son mentor initiateur, Mephistophele, Marguerite qui malgré ses turpitudes criminelles sera cependant sauvée et accueillie au ciel – l'opéra s'achève d'ailleurs sur son apothéose-, les atmosphères, l'enchaînement des séquences entre fantastique et réalisme… composent l'un des opéras les plus forts du XIXè, véritable manifeste du romantisme français (créé à l'Opéra-Comique de Paris, le 6 décembre 1846). Gageons que comme ce fut le cas de Lohengrin, la saison passée, cette Damnation de Faust, portée par le génie de Berlioz et servie par une distribution prometteuse (avec dans les deux cas l'excellente Catherine Hunold, dans Lohengrin, Ortrud hallucinée et mordante ; chez Berlioz, Marguerite…), sera l'un des temps forts de la prochaine saison 2017 – 2018 d'Angers Nantes Opéra…

_____

La Damnation de Faust de Hector
Légende dramatique en 4 parties
Présentée par ANGERS NANTES OPERA
ANGERS, Centre de congrès, vendredi 15 septembre 2017, 20h30
NANTES, La Cité, samedi 23 septembre 2017, 20h30

Avec Michael Spyres (Faust), Laurent Alvaro (Méphistophélès), Catherine Hunold (Marguerite)… Choeur d'Angers Nantes Opéra (Xavier RIbes, direction) / Choeur de l'Opéra de Dijon (Anass Ismat, direction) / Orchestre national des Pays de la Loire. Pascal Rophé, direction.

RESERVEZ VOTRE PLACE dès à présent

sur le site d'ANGERS NANTES OPERA
http://billetterie.angers-nantes-opera.com/reservations-spectacle-opera-css5-angersnantesopera-pg1-rg11737.htm



LIRE aussi notre compte rendu critique de la Damnation de Faust de Berlioz avec Michael Spyres, sous la direction de Sir John Eliot Gardiner, au Festival Berlioz de la Côte Saint-André, fin août 2017

LIRE AUSSI notre présentation générale (pertinence, temps forts de la nouvelle saison lyrique) de la saison 2017 – 2018 d'ANGERS NANTES OPERA, l'ultime saison conçue par Jean-Paul Davois

CD, compte rendu, critique. Tchaikovski : MANFRED (Bychkov, 1 cd Decca).



CD, compte rendu, critique. Tchaikovski : MANFRED (Bychkov, 1 cd Decca). Créé à Moscou en 1886, la partition est inspirée d'un prétexte transmis par Balakirev. Les quatre parties devaient aussi inspirer à Berlioz l'architecture de sa Symphonie fantastique et celle d'Harold en Italie. Chaque séquence/mouvement est habité(e) par une même « idée fixe », et Tchaikovski retient aussi l'idée de Balakirev de joindre l'orgue dans le finale (pour l'apothéose du héros).

Dans la première partie, Manfred erre dans les Alpes, poursuivi par le remords d'avoir fait périr son aimée, Astarté. Culpabilité, frustration, impuissance : le lento lugubre dès la première morsure amère des somptueux bassons (et cors), exprime la solitude et la mélancolie dépressive, grave et sombre qui tiraille le héros (caractérisé par son propre thème à la clarinette basse). Bychkov étire la matière sonore, souligne tout ce qu'a de profondément noire et ténébreux, la lave orchestrale. Une immersion dans les tréfonds d'une psyché atteinte, défaite et détruite. Jamais Tchaikovski n'avait été aussi loin dans l'exploration d'un esprit définitivement dépressif et condamnné. Piotr Illiytch fait siennes toutes les défaites et tourments du héros de Lord

Byron (Manfred, 1817) qui lui-même s'inspirait du Faust de Goethe. Il faut écouter le chant sombre et lyrique des violoncelles pour mesurer la désespérance à l'œuvre dans le coeur du pauvre Manfred. La solitude du héros incompris et maudit inspire à Tchaikovski l'une de ses partitions certes les plus noires mais aussi les plus saisissantes par sa justesse. Bychkov trouve les accents et les couleurs idoines, éclairant de l'intérieur, dans l'ombre, cette lente et inéluctable déréliction. Le compositeur parvient à exprimer ce qui le tenaille viscéralement : l'abandon de la grâce, aux sources de sa propre malédiction intime (chant de la clarinette en fin d'épisode, faisant surgir une lueur improbable mais réelle et tenue, qui s'inscrit dans les arpèges d'une harpe salvatrice…). La tempête orchestrale qui s'abat enfin sur le héros montre l'ampleur de sa quête irrésolue et totalement impuissante. Un vide exprimé par une déflagration aussi bouillonnante et radicale que les accents fulgurants de ses symphonies spirituelles n°5 et 6. Fascinante submersion intime. Le tissu symphonique de Tchaikovski est l'un des plus autobiographiques qui soient : un théâtre éloquent de la pensée en action, dans ses doutes (gouffres amères) et ses réflexions contradictoires.

BYCHKOV TROUVE LES ACCENTS JUSTES D'UN TCHAIKOVSKI SAISI PAR LE SENTIMENT DE DERELICTION…

Au II, la texture sonore convoque le surnaturel et le fantastique quand la fée paraît à Manfred dans un arc en ciel. Ici le ciel semble s'ouvrir, permettant un temps de

reconstruction apaisé : transparence et suprême ton d'une narration enchantée, ivre de sa propre candeur recouvrée, la direction de Bychkov séduit, captive, touche par sa sensibilité sans affectation. Ce Vivace spirito est constamment électrisé dans la légèreté évanescente. Elle porte toutes les audaces du héros qui croyait les avoir perdus.

La Pastorale qui suit (III) énoncé par le hautbois impose une pause poétique (andante con moto), onirique d'un abandon qui souligne là encore l'aspiration impossible de Manfred à l'oubli, l'insouciance, la pureté, l'innocence. Son âme peut-elle être sauvée ? Cette nouvelle incursion à la fois sereine et méditative ne peut être dissociée du souvenir de celle qu'il a perdue et tuée malgré lui… Bychkov déroule le fil de cette réitération à la fois tendre et douloureuse.



IV. Dans la partie la plus dramatique qui dénoue le fil maudit, Tchaikovski se souvient de Berlioz (Songe d'une nuit de Sabbat) : la Bacchanale s'impose alors (fugato terrifiant et obsessionnel), puis le thème de Manfred introduit celui de l'ombre d'Astarté qui pardonne au héros, lequel peut enfin mourir (choral de l'orgue) : en réservant à Manfred, une fin libérée, apaisée, spirituelle, Tchaokovski fait sa révérence à Liszt. Chef et orchestre cultivent alors une allure plus efficace, coupe mordante et affûtée, en particulier dans les lignes répétées des cordes et cuivres, insistantes et grimaçantes. L'équilibre des pupitres, le format sonore, la balance rend justice ici à l'ampleur du format symphonique (Lisztéen).
A torts considérée comme inclassable dans le reste du catalogue, voire faible car trop redevable à Berlioz (dont il est vrai Tchaikovski fait sa principale source), la partition de Manfred s'impose par son sens suggestif, une remarquable

orchestration qui recherche non pas à narrer ni décrire, mais exprimer l'essence du rêve, du destin, d'abord le sceau inextricable d'une fatalité presque insupportable, puis le sentiment inespéré de délivrance finale. Semyon Bychkov se hisse à la hauteur de tous les enjeux. Ce projet Tchaikovski qui s'amorce ainsi chez DECCA, s'avère de plus en plus passionnant. Révélant, la gravité et la haute spiritualité, l'exigence morale aussi qui soustend tout l'oeuvre symphonique de Piotr Illyitch. A suivre.

_____

CD, compte rendu, critique. Tchaikovski : MANFRED symphony / The Tchaikovsky project – Czech Philharmonic, Semyon Bychkov, 1 cd Decca classics 4832320). Parution le 25 août 2017. **CLIC de CLASSIQUENEWS.**

_____

CD, compte rendu critique. REICHA : musique de chambre (3 cd Alpha 369)



CD, compte rendu critique. REICHA : musique de chambre (3 cd Alpha 369). Le tempérament beethovénien, la grâce et la facétie haydnienne, l'éloquence jamais bavarde mais inspirée par le désir d'une audace expérimentale et expressivement nouvelle justifient pleinement ce triple cd, coffret souhaitons le révélateur du génie

oublié de Reicha, vrai compositeur original et puissant. Les oeuvres ici enregistrées dévoilent et confirment la haute finesse d'une écriture raffinée, nerveuse, serrée, d'un lumineux idéal. Le cd2 qui regroupe entre autres ses oeuvres pour piano, – d'un souffle régénérateur-, éblouit par sa clarté imaginative, cette soif de modernité, qui hors du convenu, et du conforme, inscrit l'écriture dans la modernité d'un Beethoven (rien de moins) : Berlioz son élève, personnalité si exigeante, n'a t il pas écrit à propos de Reicha, son « carbonarisme », emblème d'une pensée révolutionnaire pour le moins, atypique au sein du Conservatoire de Paris où il était professeur… ? C'est comme l'écrit surtout un puissant créateur tardivement reconnu par l'Etat, nommé à l'Institut… en 1835, un avant sa mort. Il était temps.

La Fugue n°9 pour piano, par ses dispositions imprévues sur le plan harmonique et sa grande fantaisie atteste de la liberté révolutionnaire d'un Reicha, virevoltant entre Mozart et Beethoven, dans le temple des conservateurs au Conservatoire de Paris… Liberté exaltante en variations d'après La Flûte enchantée de Mozart (*Sonate pour piano en fa majeur*) ; même ivresse et goût immodéré pour la liberté de ton et pour l'architecture rythmique des plus audacieuses dans les *Variations sur un thème de Gluck* opus 87.

Même qualité de l'inspiration, entre virtuosité et intériorité, audace du plan architectural, schéma mélodique imprévu, dans l'exaltant ***Quatuor opus 95, n°1*** (publié à Paris, vers 1820), vraie offrande réussie à un genre qui gagne un nouvel essor au concert publique, depuis le noyau primordial du salon privé. Reicha l'a dédié au violoniste vedette Pierre Rode, lui-même tête d'affiche à la mode dans les programmations des salles de concerts parisiens romantiques. Les interprètes requis à l'exercice de la première mondiale ici, expriment idéalement le souffle poétique, le sceau de l'idéal lumineux et équilibré qui inspire à Reicha un sommet de clarté contrapuntique et de liberté enivrante dans le goût des variations. Même audace inventive et résolument moderne

dans le *Quintette avec deux altos* de 1807, publié en 1820 à Paris ; idem pour le genre inédit du *Trio pour 3 violoncelles* (juin 1807)… Reicha rétablit la virtuosité française aux côtés de la complexité du contrepoint germanique. Son élégance de ton demeure aussi emblématique du Paris des 1820 et 1830. Coffret événement. **CLIC de CLASSIQUENEWS de septembre 2017.**

_____

CD, compte rendu critique. REICHA : musique de chambre (3 cd Alpha 369). Quatuor op 95, n°1. Quintette avec deux altos op 92 n°1, oeuvres pour piano (Sonate pour piano en mi majeur, Etude n°29, Andante maestoso, Sonate en fa majeur sur la Flûte Enchantée de Mozart, Fugue n°9, Variations sur un thème de Gluck op 87). Trios, avec piano en ré mineur op 101 n°2, pour 3 violoncelles… Quatuor Girard, Trio Medici, … Solistes de la Chapelle Musicale Reine Elisabeth. CLIC de CLASSIQUENEWS de septembre 2017.