

CD, compte-rendu critique. STRADELLA : SANTA PELAGIA (Andrea De Carlo – 2016, 1 cd ARCANA)



CD, compte-rendu critique.
STRADELLA : SANTA PELAGIA (Mare
Nostrum, Andrea De Carlo,
direction – sept 2016, 1 cd
ARCANA). Le soprano âpre,
mordant, très articulé de
Roberta Mameli, diamant
incandescent aux aigus précis,
saillants, - restitue cette
présence charnelle de la langue
italienne, où jaillit le relief

dramatique aussi porteur de sens et de passions exacerbées dans les récitatifs et dans les airs. Ce chant expressif et fin à la fois habite avec intelligence le portrait spirituel de la sainte, courtisane devenue repentie puis ermite. Sans ouverture, sans « lever de rideau » symbolique, l'auditeur plonge directement dans ce drame linguistique dont le nerf et l'acuité des situations psychologiques sont immédiatement exprimés, grâce à une distribution bien choisie : **ces chanteurs sont des diseurs, soucieux du verbe incarné**. Et les instrumentistes de **Mare Nostrum**, comme dans leurs précédents enregistrements dédiés à tout un cycle monographique sur l'oeuvre sacré dramatique de Stradella, affirment une compréhension des enjeux de chaque séquence de la vie de Sainte Pélagie (d'Antioche). La Sainte a marqué l'histoire religieuse italienne à la fin du XVI^e quand les *Pélagiens* mené par le laïc Filippo Casolo, tentèrent de développer leur propre croyance et sensibilité religieuse depuis Milan

(Oratoire de Sainte-Pélagie), essaimant dans toute la Lombardie et jusqu'en Vénétie : tel retentissement fut bientôt violemment réprimé par l'Inquisition romaine. Depuis, le nom de Pélagie fut banni, et tabou même en raison de cet épisode hautement hérétique.

Avant la Thaïs portraiturée au XIX^e par Massenet, la Pélagie d'Antioch, traitée musicalement par le génial Stradella, vit la même métamorphose spirituelle : courtisane, danseuse et prostituée d'Antioche, Pélagie se convertit au christianisme après avoir été saisie par un sermon de l'évêque Nonnus d'Édesse (ici, incarné par le ténor) : Pélagie se convertit et fut baptisée. Et la pêcheresse rejoint Jerusalem pour vivre en ermite dans une prison sur le Mont des Oliviers : plaisirs, délices sensuels puis ascétisme salvateur... Autant dire que la partition et les courts arias exigent expressivité, articulation, dramatisme de brasse, en particulier pour incarner la Sainte, abandonnée à l'ivresse spirituelle, soit une palette inouïe de nuances et accents que **Roberta Mameli** affirme et cisèle avec un talent irrésistible : belle prouesse entre naturel, flexibilité, extase vocale.

La partition de l'oratorio de Stradella (connue par une copie d'époque conservée à la Bibliothèque Estense de Modène) est datée avant 1677, soit avant sa fuite de Rome pour Venise. Comme dans son oratorio Sainte Edith pour le prince romain Leio Orsini, Santa Pelagia convoque deux protagonistes Pelagie et Nonnus, et deux allégories abstraites (Religion et Monde). Ici, la Sainte est tiraillée entre Bien et Mal, d'autant que face aux tentations du monde sensuel et terrestre, les admonestations de la Religion (contralto) sont virulentes. Telle ma Madeleine, exténuée mais lumineuse par sa constance mystique, Pélagie rayonne par son embrasement croissant, malgré le tiraillement dont elle est la proie gémissante. Leio Orsini, puissant très croyant aimait se délecter de partitions éclairant l'intensité d'un texte moralisateur où brille in fine, la vertu morale de l'héroïne ou du héros. Il est probable qu'Orsini, comme c'est le cas des oratorios stradelliens connus (Esther, Sainte Edith déjà citée, Saint

Jean Chrysostome), ait écrit le livret de Sainte Pélagie. Sa réalisation évoque une audience restreinte, de lettrés et amateurs éclairés, dans un cercle de connaisseurs. L'oratorio ici brille par sa diversité et le nombre d'airs plutôt courts, où se font rares les sections à plusieurs (un seul duo, et un chœur des « Mondains » à quatre) ; le drame reste introspectif, comme un huit clos qui enserme peu à peu et tenaille l'esprit en souffrance de la courtisane qui doute, mais grâce à l'aide de Nonnus l'évêque, trouve la voie médiane et consolatrice, celle de l'amour en Dieu, en véritable âme sauvée, spiritualisée. Le soin apporté au texte, à son articulation, le relief millimétré et pourtant naturel des recitatifs en italien s'avèrent jubilatoires. On aimerait connaître de même tempéraments pour le Baroque français : les vrais chanteurs réellement intelligibles actuellement pour Rameau, Charpentier, Lully sont bien rares. Ici, en étroite complicité et action avec des instrumentistes virtuoses et habiles, l'engagement des interprètes fait toute la valeur et le haut intérêt de cet enregistrement en tout point convaincant, à intégrer au sein de l'intégrale en cours des oratorios de Stradella, portée, inspirée par l'excellent chef et musicologue **Andrea De Carlo**.



CD, compte-rendu critique. ALESSANDRO STRADELLA (1639-1682) – The Stradella Project volume 4 : SANTA PELAGIA (Rome, avant 1677) (Mare Nostrum, Andrea De Carlo, direction – sept 2016, 1 cd ARCANA). Roberto Mameli, Pelagia – Raffaele Pe (Religione) – Luca Cervoni (Nonno / Nennus) – Sergio Foresti (Mondo). Ensemble Mare Nostrum. Andrea De Carlo, direction. Enregistrement réalisé à Nepi, 11-14 septembre 2016 – 1 cd Arcana A 431. CLIC de CLASSIQUENEWS

LIRE aussi nos critiques et comptes rendus développés des oratorios de Stradella précédemment enregistrés par Andrea De Carlo : La Forza delle stelle, San Giovanni Crisostomo, Santa

CD événement, annonce. Monteverdi : Des Vêpres méconnues / The other Vespers (1 cd Decca)

CD événement, annonce. Monteverdi : Des Vêpres méconnues / » The Other Vespers » (1 cd Decca).

C'est peut-être parmi les cd récents, celui destiné à marquer cette année Monteverdi 2017 qui célèbre le 450^e anniversaire du compositeur... **Robert Hollingworth**, précédemment salué pour la justesse de sa démarche, ses restitutions polychorales ou tout au moins à grands effectifs, et sa

vision souvent très affinée, dévoile des **Vespers / Vêpres méconnues**, non pas celles fameuses à présent – à la fois expérimentales, modernes et anciennes du *Vespro della Beata Vergine* de 1610, amplement abordé par les plus grands baroqueux-, mais celles restituées à partir de pièces différentes de Monteverdi et authentiques (majoritairement de la fin de sa carrière, soit propres au début des années 1640), complétées selon le rituel liturgique par des morceaux fonctionnels (et dans ce programme, intercalaires), signés Viadana (*Deus in adiutorium*, introductif), Palestrina (*Ave verum corpus*, 1561/1594), Castello / Frescobaldi / Usper...



(s'agissant de Sonate et Toccata), sans omettre Giovanni Gabrieli (sublime Magnificat de 1615, c'est à dire au moment quasiment où Claudio remporte le poste de Maestro di Cappella de San Marco en 1613...). Habité par un souffle collectif, soucieux des étagements comme d'une sonorité cohérente, **Robert Hollingworth** affirme une vision d'ampleur et très documentée, aux arguments essentiellement britanniques, d'une indiscutable pertinence. Le maestro anglais présente en les comparant les différentes manières à l'époque de Monteverdi, celui maître des constructions vertigineuses – tout autant spectaculaires que celle du *Vespro della Beata Vergine*. De cette immersion qui évoque aussi le faste des fêtes liturgiques musicales à la



Basilique San Marco de Venise, se précise l'art affiné, ciselé, à la fois intensément dramatique et vocalement palpitant voire d'une irrépressible sensualité nouvelle, d'un Monteverdi, génie inégalé des alliages instrumentaux, des associations et prières vocales de solistes. L'opéra n'est jamais très loin, s'il n'était les instruments familiers de l'église, moins du théâtre. **Le geste scrupuleux et synthétique du fondateur et directeur musical d'I Fagiolini, Robert Hollingworth**, qui sait équilibrer les

grandes masses sans perdre le détail des lignes vocales comme instrumentales, égale ses précédentes lectures (chez Striggio ou déjà reconstituant des Vêpres à Venise vers 1612... lire ci après), alliant audace du programme et grande culture musicale. Voilà un programme au titre à la fois mystérieux et prometteur dont on aurait penser qu'il n'était qu'un nouveau « coup marketing » ; rien de tel en vérité car il remplit la fonction qui doit être celle de l'édition musicale : ouvrir de nouvelles perspectives, éclairer différemment l'immense talent d'un compositeur aussi miraculeux et jaillissant que Claudio Monteverdi. Grande critique à venir le jour de la parution de

l'album Decca, soit le 28 avril 2017. Probable CLIC de CLASSIQUENEWS de mai 2017... à suivre.



CD événement, annonce. MONTEVERDI : THE OTHER VESPERS / Les autres Vêpres... / The English Cornett & Sackbut Ensemble / The 24 (University of York) / I Fagiolini. Robert Hollingworth, direction – 1 cd Decca.

LIRE aussi notre [DOSSIER Claudio MONTEVERDI 2017](#)

LIRE aussi notre critique du CD Messe à 40 de Striggio / I Fagiolini. Robert Hollingworth (2011, DECCA)
<http://www.classiquenews.com/striggio-messe-40-i-fagiolini-hollingworth-20101-cd-1-dvd-decca/>

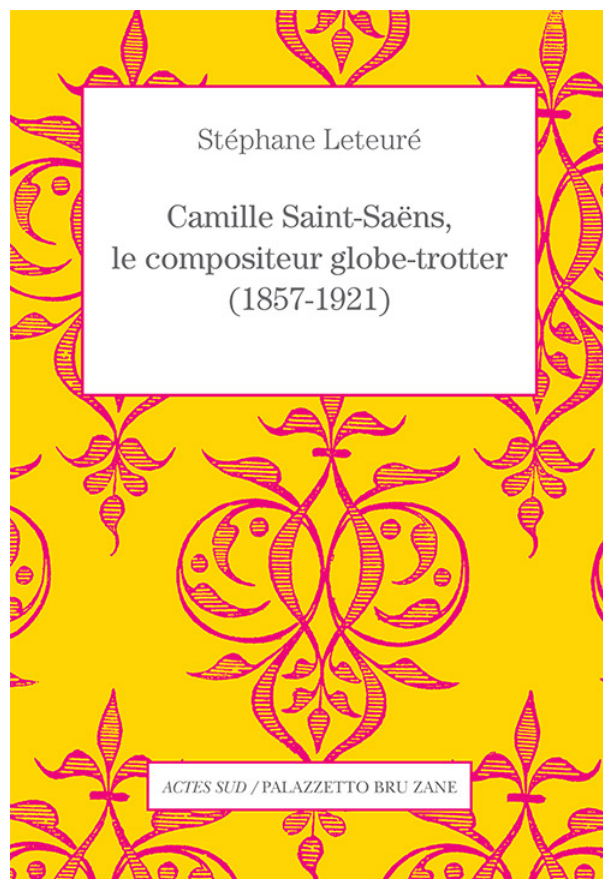
LIRE aussi notre critique du CD 1612: Vêpres italiennes / I Fagiolini. Robert Hollingworth (2012, DECCA)
<http://www.classiquenews.com/1612vpres-italiennes-hollingworth-20121-cd-decca/>

**LIVRE événement, annonce.
CAMILLE SAINT-SAËNS, le
compositeur globe-trotter
(Actes Sud)**

LIVRE événement, annonce.
CAMILLE SAINT-SAËNS, le compositeur globe-trotter (Actes Sud). L'auteur **Stéphane Leteuré**, est bien connu des spécialistes du compositeur car il lui a consacré précédemment un essai pertinent sur la politique et Saint-Saëns, (sous le titre « Camille Saint-Saëns et le politique de 1870 à 1921 » édité par Vrin). Ici, place au voyageur, au nomade épris de lointains prometteurs, d'horizons séducteurs, propres à favoriser une inspiration jamais réduite ni conforme. L'invention

du compositeur est liée à l'ouverture d'esprit de l'homme, classique et moderne à la fois, respectueux du passé (défenseur de Rameau et Lully), surtout proche de Liszt (qui le lui rendit si bien en créant entre autres à Weimar son opéra Samson et Dalila que Paris ne voulait pas : un comble pour un chef d'oeuvre du romantisme français, toujours trop rare sur les scènes subventionnées françaises).

Le texte édité par Actes Sud enrichit considérablement l'actualité Saint-Saëns en 2017 : surtout son originale curiosité, insigne d'une quête poétique jamais éteinte ni satisfaite. Les voyages de Saint-Saëns globe-trotter actifs, nombreux, divers, trouvent un écho proportionné dans la profil même de ses oeuvres : aux formes et genres multiples comme audacieux. Génie du piano, emblème de ce goût classique éclectique de la Belle-Epoque, Saint-Saëns (prolix dans les genres du Concerto, de la symphonie, de l'opéra...), se dévoile ainsi en acteur majeur de la « géomusicologie historique », ou selon les historiens musicologues, de la « géopolitique musicale » dont les symptômes esthétiques, artistiques se manifestent dès la fin d'un XIX^e post romantique de plus en



plus plurielle et prolixe en créations formelles.



Voyages en terres anglo-saxonnes, en Amérique latine, – quand Chateaubriand avait été au début du siècle, en Amérique du nord, cf. ses « Natchez » -, mais aussi en Grèce, les pérégrinations de Mr

Saint-Saëns, montrent combien la musique est un art ... géopolitique. C'est à dire inéluctablement lié aux contingences qui dépasse l'exercice de son métier strict : ententes cordiales ou belliqueuses entre les Etats, connotations diplomatiques aussi, et affirmation d'un goût visionnaire... En outre, l'auteur nous précise que Saint-Saëns – 1835-1921-, fut le premier compositeur orientaliste « de son temps » (mais alors quid de Félicien David ?). A contrario d'un Orient décoratif et prétexte poétique – tel Lakmé de Delibes, Saint-Saëns éprouve physiquement et réellement cet Orient aux portes de l'Europe : ses voyages en Egypte et en Algérie, réactivent l'exemple des Français, Champollion ou Delacroix, qui comme lui, témoignent d'une expérience concrète et personnelle de l'altérité. Un autre regard et une toute autre expérience qui nuancent considérablement les préconçus de la propagande colonialiste, qui sur fond de nationalisme exacerbé, est alors très présente. Ainsi, les rapports avec l'Allemagne ne sont pas écartés non plus car Saint-Saëns tout en reconnaissant le génie de Wagner par exemple, sait aussi s'en détacher de façon « salutaire » (comme son contemporain César Franck, avec le même génie). En nous invitant à une « géopolitique de la musique », où se précisent le sens politique d'un orientalisme concret et aussi l'Algérie personnelle de Saint-Saëns, l'auteur dévoile bien des pans méconnus de l'histoire musicale, quand l'exercice de la

composition musicale est confrontée à son prolongement naturel (pourtant nombre de chercheurs, auteurs et artistes, modernes et contemporains) : la politique. Quelle fut donc l'éthique politique du Camille Saint-Saëns, compositeur et voyageur ? Le livre passionnant apporte d'éclairantes réponses. Prochaine critique complète dans le mag cd dvd livres de classiquenews, au moment de la parution annoncée le 3 mai 2017. AU regard de l'intérêt du texte et sa pertinence documentée (et illustrée), la Rédaction de CLASSIQUENEWS décerne le CLIC de CLASSIQUENEWS à cette publication, attendue et très enrichissante.



LIVRE événement, annonce. CAMILLE SAINT-SAËNS, le compositeur globe-trotter par Stéphane Leteuré (Editions Actes Sud / P B Zane). 240 pages, 30 euros. ISBN 978-2-330-07746-4. CLIC de CLASSIQUENEWS

de mai 2017

**CD, compte rendu critique.
SON of ENGLAND. PURCELL,
CLARKE. Le Poème Harmonique.
Vincent Dumestre, direction
(1 cd Alpha)**



CD, compte rendu critique. SON of ENGLAND. PURCELL, CLARKE. Le Poème Harmonique. Vincent Dumestre, direction (1 cd Alpha). Le retour de la monarchie à Londres, après l'épisode républicain d'Oliver Cromwell (décédé en 1658), resplendissant avec l'avènement de Charles II couronné le 23 avril 1661, correspond aussi à l'essor du génie

musical et lyrique, Henry Purcell, né en 1659 et qui offre aux souverains anglais, plusieurs oeuvres d'une absolue poésie. Aussi le 21 novembre 1695, pour sa mort, nombre d'hommages lui sont dédiés (aux frais de la Couronne) ... dont ce masque -ode, inspiré de l'esprit pastoral de l'Orfeo monteverdien, « Come, come along » (Viens, viens) de Jeremiah Clarke (lui aussi décédé précocement en 1707), véritable drame lyrique où les bergers se lamentent, frappés par l'annonce de la mort du plus valeureux d'entre eux : Stréphon-Purcell. Le style flamboyant, la pompe et aussi l'activité palpitante des instruments à la fête (hautbois, bassons, continuo très souple et articulé) citent évidemment la royauté reconnaissante, y compris le style parfois ampoulé des solistes, plus chantres-vedette de la Chapelle royale que bergers égarés. C'est un théâtre des béatitudes émerveillés et enchantés qui pleure celui qui fut capable d'en chanter les délices et de transmettre ses miracles terrestres, d'où la déploration volontiers mordante et amère de la marche funèbre, (avec son glas fracassant d'ouverture), de la section 8 : « Mr Purcell's farewell », dont la prière, ample et aussi majestueuse, aux accents lullystes, entonnée par tous les choristes forment une apothéose collective, vers laquelle a convergé tous les épisodes antérieurs. La vivacité avec laquelle les interprètes jouent le jeu de ce drame déploratif est très convaincante.

**Affligés par Purcell et Mary, mais enivrés par Cécile,
Le Poème Harmonique et Vincent Dumestre excellent entre
Deuils et Délices**



Un pas est franchi avec les deux ultimes oeuvres de **Henry Purcell** offertes en couplage. Et d'une même veine tragique commémorative, du moins pour la première : « Funeral sentences for the Death of Queen Mary II » : l'événement survient au début de l'année qui verra la mort du compositeur. L'immense cortège funèbre se déploie le 5 mars 1595, sur le glas retentissant de la marche d'exposition ; sursaut et dramatisme

d'une image qui semble reconstituer les derniers spasmes du transi ; lui succèdent les 4 pièces vocales (solistes et chœur), chefs d'oeuvre de méditation désolée, entre désespoir et dignité lacrymale, les Sentences, ponctuées par la pénultième Canzona (fanfare, au ton à la fois puissant et glaçant), font alterner la ligne découpée, distincte du quatuor de solistes, d'une écriture saisissante par son noble ton de déploration ; dommage cependant que certains chanteurs, pas toujours aussi nuancés que les instruments et le chœur, soulignent trop le ton de regrets et de pleurs, – plus larmoyants que réellement émus (avec des problèmes de justesse, et un vibrato hors sujet, style « grand opéra »). La mesure, l'épure, la distance font trop souvent défaut, ce malgré un effet réel de vertige et d'évanouissement sous le coup du deuil (vagues chromatiques ascendantes) : Mary était plus aimée du peuple que son mari, le triste William III (IV). Quel dommage. En cela, le collectif, Les Cris de Paris s'en sortent mieux, plus carrés, droits, épurés, sans effets

expressifs d'aucune sorte : ils restent dans le ton ascétique, d'une idéale dignité requise. Purcell se révèle comme Charpentier sur le thème de la mort et du glas endeuillé, d'une puissance poétique irrésistible, d'une déchirante humanité, et d'une ivresse extatique sous le joug de la béatitude promise... (VI : « Thou knowest Lord », dernier « Amen », riche en espérance tendre et lumineuse).

D'une toute autre ambiance, – profane et d'une insouciance revendiquée, proclamée, la célébration pour la fête de Cécile, patronne des musiciens, ce 22 novembre 1683 qui voit la création de la « Musical Society » Société des compositeurs britanniques ; et c'est bien des délices, harmonies, jouissances languissantes dont il s'agit dans ce cycle porté par une ivresse et la claire détermination du désir de vivre – le contraste avec ce qui précède est immense et impressionnant. Voilà donc un programme à l'architecture poétique aussi contrastée, intelligent qu'efficace. Tous ces trésors exprimés / permis par la généreuse musique sont autant de miracles qu'ont pu connaître les défunts fêtés auparavant. Surgit la délicate prière à jouir de chaque instant (contre l'expression des vanités qui précède) de l'ode axial et d'une répétition hypnotique : « Here the deities approve The God of Music, end of Love... » / Ici les divinités approuvent, le dieu de la musique et l'amour... », ici énoncé par le contre ténor Nicolas Tamagna, auquel succède la caresse des flûtes enivrées. Le clou et l'arête vive de ce joyau musical d'une irrésistible profondeur.

Ici, les Britanniques égalent la gravité noble et poétique de Lully. Et ce Purcell, d'une grâce absolue, préfigure bien des oeuvres de Haendel à venir : carrure millimétrée des chœurs ; intelligence des sections contrastées ; génie de l'architectures des tableaux enchaînés. Le geste de Vincent Dumestre accorde son effectif au diapason d'une sensibilité réjouissante qui sait colorer et nuancer chaque reprise, qu'elle soit instrumentale, chorale, vocale. La direction est souple, naturelle, d'une subtilité constante, sachant aussi

nous ravir par une générosité en timbres et en couleurs. La justesse poétique est totale. C'est une vraie réussite, sur le registre du sens comme de son expression formelle, pour le fondateur et directeur musical du Poème Harmonique. Programme éblouissant. CLIC de CLASSIQUENEWS d'avril 2017.



CD, compte rendu critique. SON of ENGLAND. PURCELL, CLARKE. Le Poème Harmonique. Vincent Dumestre, direction (1 cd Alpha). Jeremiah CLARKE : Ode on the Death of Henry Purcell (1695) – Henry PURCELL : Funeral Sentences for the Death of Queen Mary II (1695) / Welcome to all Pleasures Z 339 (1682). Les Cris de Paris. 1 cd Alpha 285. CLIC de CLASSIQUENEWS d'avril 2017.

CD événement, annonce. DE CAELIS : Le Livre d'Aliénor / les 2 Aliénor de Fontevraud

CD événement, annonce. DE CAELIS : Le Livre d'Aliénor. Dans son nouveau cd à paraître fin avril 2017, « Le Livre d'Aliénor », l'ensemble vocal De Caelis (5 voix de femmes / [Prix Liliane Bettencourt pour le chant choral 2016](#)) entend célébrer « *Deux femmes, deux Aliénor, deux livres et un lieu : Fontevraud* ».



L'Abbaye fondée en 1101 aux confins des provinces du Poitou, de l'Anjou et de la Touraine, qui doit sa puissance aux Plantagenêt, abrite en son sein le tombeau d'Aliénor d'Aquitaine : son gisant la représente tenant en ses mains un livre de pierre, une des premières effigies de femme à la lecture. Le portrait en pierre pour l'éternité, d'une femme de pouvoir et de savoir. La seconde Aliénor, dite de Bretagne, née en Angleterre, est la 16ème abbesse de Fontevraud ; elle laisse à l'Abbaye un magnifique graduel contenant les chants de la messe. **Les 5 voix de femmes de l'ensemble DE CAELIS** retissent « mouvements et influences musicales entre les sphères des deux Aliénor, deux femmes de savoir et de pouvoir. » Le geste vocal s'étend au-delà des deux figures centrales, fascinantes féminités comme isolées, mais rayonnantes dans la clôture de Fontevraud, jusqu'à l'oeuvre du compositeur contemporain **Philippe Hersant**, nouvelle partition écrite sur un poème de Guillaume IX : La Chanson de Guillaume d'Aquitaine.

Guillaume, Duc d'Aquitaine, comte de Poitou et de Gascogne (1071-1127), considéré comme le premier des troubadours, entretient l'une des cours les plus raffinées d'Occident. C'est le grand père d'Aliénor, née vers 1122. Celle-ci, princesse, Duchesse d'Aquitaine, fut deux fois

reine, en France en 1137, à l'âge de quinze ans par son premier mariage avec Louis VII, puis en Angleterre par son second mariage avec Henri II Plantagenêt, duc de Normandie et comte d'Anjou, de 11 ans son cadet. En son royaume d'Aquitaine, la Duchesse, lettrée et patronne des arts, tint des cours fastueuses et éclairées. Elle se rend en l'abbaye de Fontevraud dès 1152, y confie plusieurs de ses enfants ; s'y retire enfin en 1194.

Les 2 Aliénor de Fontevraud



Le nouveau disque de l'ensemble DE CAELIS fondé en 1998 par Laurence Brisset, ressuscite la très intense activité musicale et vocale favorisée par Aliénor, véritable noyau artistique, en Aquitaine (dont l'épicentre serait l'abbaye de Saint-

Martial), déjà florissant, un siècle avant l'école de Notre-Dame à Paris. S'y développent comme nul part, « polyphonie naissante et poésie liturgique ». Les interprètes révèlent entre autres emblèmes de cette écriture fascinante, l'art du trope et du versus, le relief ciselé des textes mis en musique...

Fidèle à une tradition à présent ancrée dans l'histoire de l'ensemble vocal, De Caelis, après son travail récent avec [le compositeur libanais Zad Moultaqa dont le cd « Gemme » témoigne d'une rencontre particulièrement féconde](#), le nouvel album de De Caelis, « Le Livre d'Aliénor » croise les écritures médiévales et contemporaines, et contient aussi l'oeuvre d'un compositeur contemporain, en l'occurrence celle de Philippe Hersant, lequel inspiré par les pages blanches du livre ouverte que tient Aliénor d'Aquitaine sur son gisant à Fontevraud, en imagine le contenu, dans le sillon d'une réflexion sur le Rien et le Néant, amorcée par le grand-père d'Aliénor, Guillaume, dont la Chanson du pur néant (« Farai un vers de dreit nien ») serait la source inspirante...



CD événement, annonce. DE CAELIS : LE LIVRE D'ALIENOR / D'Aliénor d'Aquitaine (1122/24-1204) à Aliénor de Bretagne (1275-1342), deux figures de femmes de savoir et de pouvoir à Fautevraud. Plain-Chant et Polyphonies des XII^e et XIII^e siècle / Graduel de Fontevraud et Philippe Hersant – Parution fin avril 2017. Prochaine grande critique développée dans le mag cd dvd livres de classiquenews, le jour de la parution du cd.

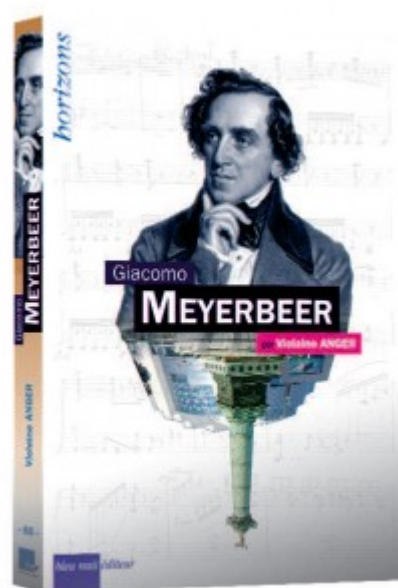
Le CD Le Livre d'Aliénor par De Caelis est CLIC de CLASSIQUENEWS d'avril 2017.



VOIR aussi notre [reportage vidéo Résidence de l'ensemble DE CAELIS à l'Abbaye aux Dames de Saintes / Jardin clos / Hildegard von Bingen \(2014\)](#)

LIVRES, compte-rendu critique. Giacomo Meyerbeer par Violaine ANGER (Bleu Nuit éditeur)

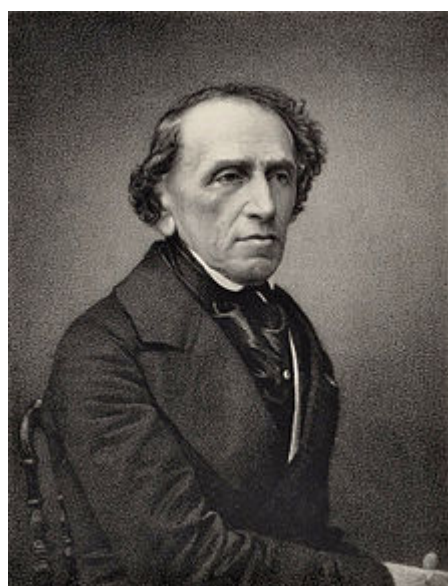
LIVRES, compte-rendu critique. Giacomo Meyerbeer par Violaine ANGER (Bleu Nuit éditeur) – Né à Berlin au sein d'une riche famille Juive (comme l'autre génie romantique qui l'a précédé : Mendelsohn), **Giacomo Meyerbeer (1791-1864)** affirme en France un puissant génie lyrique qui livre ses éblouissants accomplissements avant le Second Empire principalement dans le genre du grand Opéra français où la couleur de l'orchestre, la richesse et l'impact visuel des décors, l'éclat du ballet et de ses danseuses principalement, la force des portraits individuels



comme le mouvement crédible des fresques collectives comptent à égalité. L'opéra selon Meyerbeer est autant musical que visuel et s'il était né au XXème siècle, le compositeur aurait été au cinéma l'équivalent d'un Orson Wells... c'est dire.



Condisciple apprenti de Weber dans la classe de leur professeur l'abbé Vogler, le Meyerbeer trentenaire se forge une première réputation en Italie sur le scène de La Fenice de Venise (trionphale partition et déjà aboutissement d'une série de premiers opéras italiens très convaincants : ***Il Crociato in Egitto*** de 1824) ; puis dans les années 1830 période dorée du romantisme français, le quadra suit Rossini (son contemporain ; seuls 6 mois les séparent) à Paris, et rivalisant avec son « modèle », Meyerbeer s'impose par une série de chefs-d'œuvres d'une modernité dramatique absolue, nouvel aboutissement de l'art total dans le sillon parallèle de Wagner : ***Robert le diable*** (concluant en 1831, une manière de trilogie composée avec *La Muette de Portici* d'Auber de 1828 et *Guillaume Tell* de Rossini de 1829, – soit une trilogie confirmant Paris, telle la capitale mondiale de l'innovation lyrique) ; puis ***Les Huguenots*** (1836), surtout œuvre clé de la maturité ***Le Prophète*** (1849).

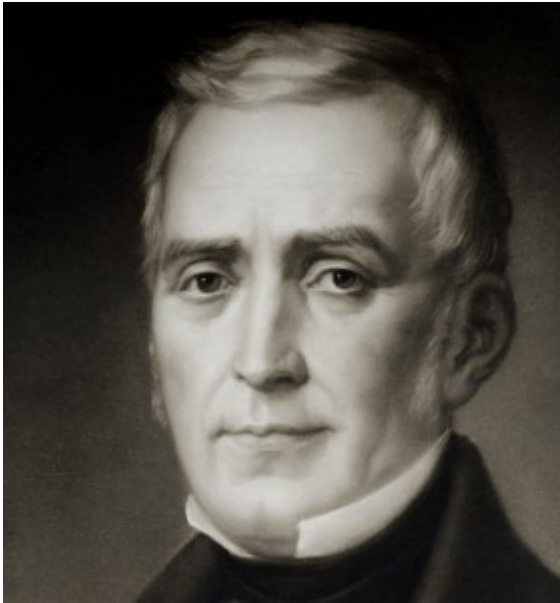


Avec son librettiste familial **Scribe** (auquel tout un chapitre est dédié : il était temps de réévaluer le poète dramaturge le plus passionnant du temps ; aussi proluxe à l'opéra que Hugo, son contemporain, aussi argenté grâce à sa plume), Meyerbeer fixe un nouveau modèle lyrique au moment où Verdi façonne son propre théâtre et avant que Wagner ne réalise son idéal théâtral et musical à Bayreuth, une éthique artistique et un idéal esthétique encore magnifiquement

illustrés dans son ultime ouvrage ***L'Africaine* (1865)**, lequel pose les jalons de ce que devrait être depuis le *Guillaume Tell* de Rossini de 1829, un certain art de la déclamation française depuis la tragédie lyrique transmise au xviie et xviiieme par Lully et Rameau. Enfin on ne saurait compléter le tableau des oeuvres majeures de Meyerbeer sans citer **Le Pardon de Ploërmel** dit aussi ***Dinora* (1859)** dont l'invention mélodique, les effets dramatiques, l'intelligence des possibilités scéniques renouvellent alors le genre de l'opéra comique.

Edité par Bleu Nuit, le texte de l'auteure a le mérite de la subjectivité et osant certaines assertions polémiques, suscite un débat qui doit inévitablement arriver : ainsi dans la « conclusion », relevons ce paragraphe au contenu assez étonnant pour ne pas dire déconcertant : *« un certain discours affirme que Wagner est la seule voie historique de l'opéra, et Debussy le seul opéra français valable au XXè. Dans ce cas, on comprend trop souvent L'Orfeo de Monteverdi comme premier opéra et Meyerbeer comme une voie de garage »*. Jusque là rien de surprenant. La suite est plus « problématique » : *« Toute la production russe, anglaise... passe à la trappe. Verdi survit comme in contre poids à Wagner (ah bon !!!???) : on ne peut pas être seul, et d'ailleurs dans ses dernières œuvres, il se rapproche de l'esthétique de Bayreuth »* (donc Falstaff et Otello de Verdi sont « wagnériens » ???). Plus « intéressant » : *« De Verdi et Wagner sont issus Strauss et Puccini, dont le mauvais goût reste un problème »* : voilà qui mérite explication...

Génie de l'opéra romantique français



Nonobstant cette question, et la citation de ce paragraphe qui suscite des interrogations (il aurait fallu nous expliquer le « mauvais goût » de Strauss et Puccini), saluons la vision large qui restitue Meyerbeer dans son siècle, la révolution lyrique qu'il apporte, de complicité avec son fidèle librettiste, **Eugène Scribe**, lui aussi, précisément réhabilité, et loin de l'image

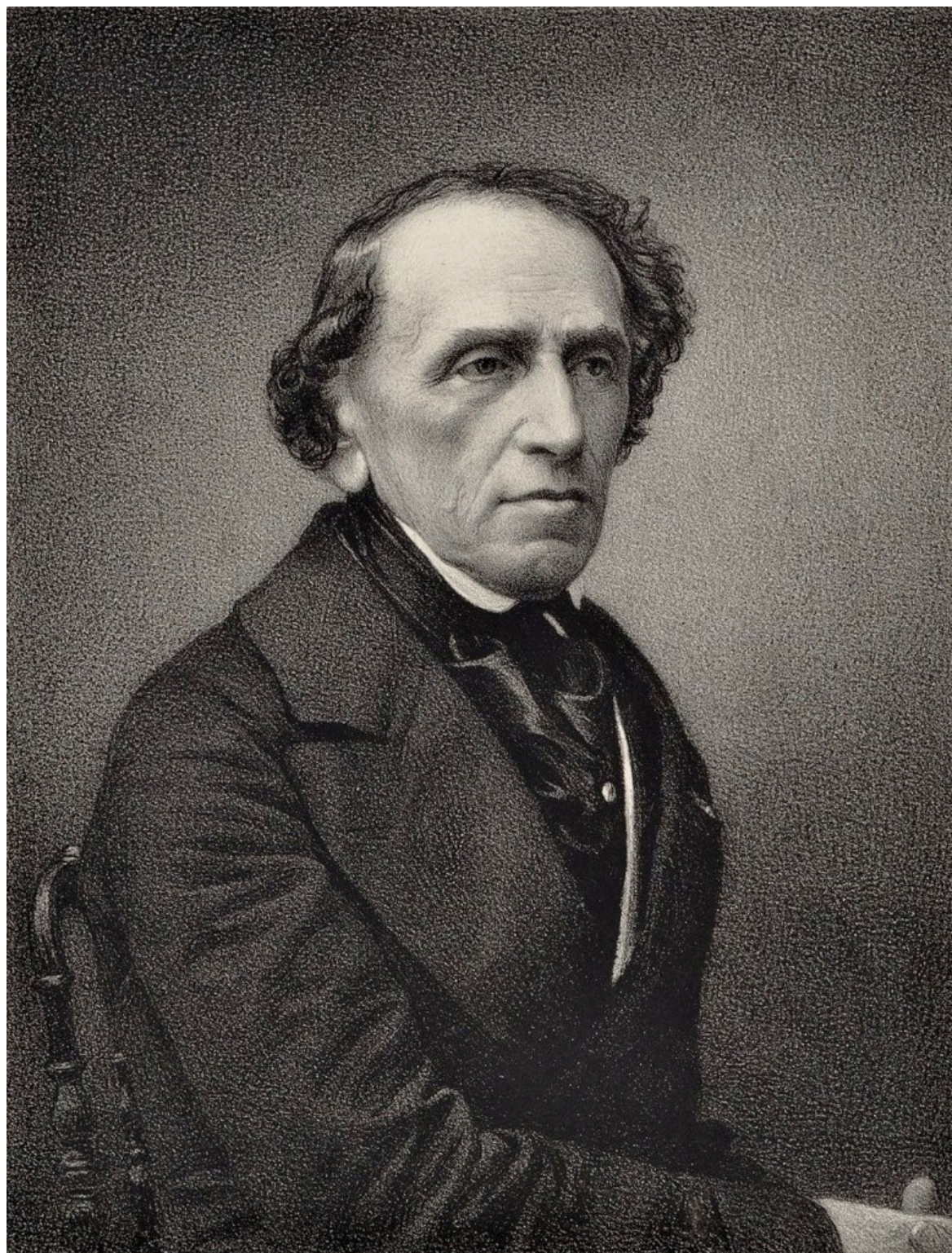
d'un auteur décoratif et creux (c'est lui l'inventeur des ateliers d'écriture, préfiguration des bureaux de réalisateurs et scénaristes pour l'industrie actuelle du cinéma et des séries en plein essor...) – Scribe gagne une stature réévaluée dans un texte qui recherche à souligner le génie de l'écrivain, véritable architecte du drame moderne, capable de concilier spectaculaire et sens (n'en déplaise à Wagner), temps musical et temps dramatique, situations et cohérence de l'action... ; bien au contraire, les deux hommes, poète et compositeur, Scribe et Meyerbeer prolongent les avancées d'Auber dans le genre du grand opéra ; ils prennent le temps de concevoir des drames qui précisent la conception du fatum, l'illustration d'une impuissance certaine qui musèle l'homme, le héros à un destin contraire qui le dépasse ; comme chez Verdi, Meyerbeer façonne un modèle lyrique dans le genre grand opéra qui propose une vision finalement pessimiste de l'humanité, ce avec d'autant plus d'acuité et de pertinence

qu'il intègre les dernières possibilités techniques mises à disposition pour la scène lyrique et aussi usant d'un nouveau *réalisme*, qui de fait, n'a rien à voir avec cette réputation abusive d'un opéra décoratif et pompeux. Dans le théâtre de Meyerbeer, aucun héros ne trouve le bonheur sur cette terre ; il est même écrasé par le mouvement collectif. Ainsi meurent à la fin des *Huguenots*, les protestants massacrés, Raoul et Valentine ; ainsi meurent dans un incendie salvateur, le fils et sa mère dans *Le Prophète*... et dans la dernière scène de *L'Africaine*, l'héroïne Sélika pourtant amoureuse de Vasco, se sacrifie pour lui, afin qu'il puisse fuir avec celle qu'il aime depuis toujours, Inès... Dans chaque drame, la grandeur d'un personnage fait la valeur déchirante de l'action, mais aussi la violence terrifiante de la vision : que vaut l'héroïsme d'un seul cœur, face au grand souffle cynique de l'histoire ? On croirait de fait assister à un opéra verdien. Mais Verdi comme Moussorgski ne connaissaient-ils pas chaque drame de Meyerbeer ? Il n'y a peut-être que ***Dinora*** de 1859 qui sur un registre apparemment plus léger compense ce fatalisme répétitif. Mais l'auteur jamais creux y glisse et réalise avec ses librettistes Carré et Barbier, un troublant jeu sur l'illusion et les tromperies de l'image... A chaque drame, une réflexion très pertinente sur le genre concerné.

L'intérêt de l'auteure se concentre sur le sens et les enjeux esthétiques des 6 premiers opéras italiens (soit les origines du compositeur (de *Romilda* de 1817... à *Il Crociato in Egitto* de 1824), puis l'auteure analyse chaque drame nouveau de la maturité, soulignant combien Meyerbeer a su avec génie réaliser les vertus d'un ouvrage réussi : souffle de l'histoire dans les scènes collectives, puissance sacrificielle des sentiments individuels. Sont remarquablement restitués dans leur intelligence spécifique : *Robert le diable* (« un opéra qui fait date ») ; l'opus central : « *Les Huguenots, ou l'affirmation d'un genre* » (en l'occurrence le genre historique non fantastique) ; *Le Prophète* (1849, pilier de l'époque de la gloire internationale) ; ...

Il était temps de dédier une biographie complète, argumentée, illustrée comme celle publiée par **Bleu Nuit éditeur**, au génie de l'Opéra français, un pilier dont la compréhension est préalable et nécessaire dans le champs florissant des résurrections actuelles, dédiées au romantisme français. Fort heureusement, parfois polémique, mais juste quant à la révélation du génie de Meyerbeer, le texte édité par **Bleu Nuit** rétablit la mesure d'un immense créateur pour l'opéra : le maillon essentiel entre Rossini et Verdi, créateur de l'opéra romantique le plus captivant. A quand une renaissance et une véritable réhabilitation de Giacomo Meyerbeer, outrageusement et honteusement oublié ? Cet essai biographique tend à souligner l'urgence d'un regain d'intérêt pour l'auteur de Dinora et de L'Africaine, nos deux ouvrages préférés du grand Giacomo. **CLIC DE CLASSIQUENEWS DE MARS ET AVRIL 2017.**

LIVRES, compte rendu critique. GIACOMO MEYERBEER par Violaine ANGER. [**Bleu Nuit éditeur, collection "horizons"**](#). Parution : le 14 avril 2017. CLIC de CLASSIQUENEWS 2017



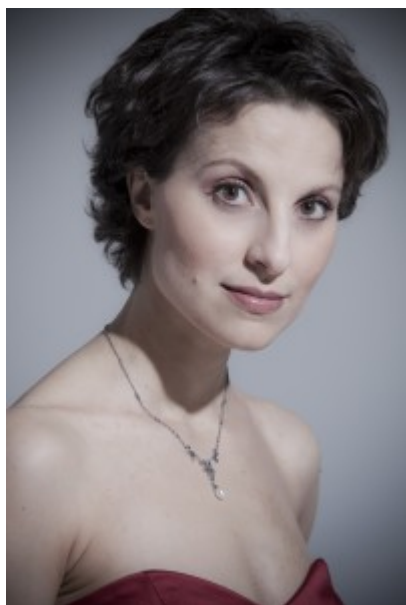
CD, compte rendu critique. PURCELL : Dido and Aeneas. Raffaella Milanesi (Bonizzoni, 2016 – 1 cd CHALLENGE classics)



CD, compte rendu critique. PURCELL : Dido and Aeneas. Raffaella Milanesi (Bonizzoni, 2016 – 1 cd CHALLENGE classics). La version de La Risonanza et de son chef Fabio Bonizzoni s'impose comme passionnante sur le plan instrumental : ouvragée et réduite à l'essentiel (noyau instrumental plutôt que groupe de cordes étoffée comme c'est souvent le cas chez les Baroqueux antérieurs), laissant au chant intérieur tout

l'espace pour s'épanouir. Dommage ici que la distribution se retrouve imparfaite à cause d'un Enée bien peu subtil... Mais l'intelligence vocale de Raffaella Milanesi et le geste très affirmée et d'une riche subjectivité du chef marquent la différence et font oublier les failles identifiées. Voilà une version chambriste, épurée, d'une finesse électrique par sa mesure rythmique et sa grande subtilité instrumentale qui renvoie à la tradition du continuo vénitien ; celle, côté instruments, d'un équilibre arachnéen, puissant dessin plutôt que cordes nourries, – option d'autant plus surprenante mais surexpressive et même incisive dans l'ouverture où après l'énoncé, le chœur des cordes agitées jouent ailleurs et le

plus souvent sur l'épaisseur et la frénésie collective : **Fabio Bonizzoni** confirme sa préférence pour une atténuation caligraphiée d'une justesse nerveuse, idéalement intérieure qui prépare à la première exposition du caractère de Didon : y éblouit le sens du verbe de **la soprano Raffaella Milanese**, – âme tragique mais nuancée, félin nocturne, coeur déjà embrasé et halluciné qui semble dormir éveillée, dès sa première apparition, fille de la mort et de la passion condamnée, au souffle éperdu, d'une incarnation en harmonie avec le geste épuré, économe du chef et de son continuo : précis, sobre, si touchant par son intensité sincère. L'équilibre entre instruments et voix se déroule telle une formidable scène théâtrale qui saisit par sa force et son incandescence dramatique (seule réserve : la prise de son lointaine et épaisse du chœur, dont le trait grossier et l'énoncé large – qui manque ô combien de précision et de mordant, contredit la tenue des solistes : Dido donc (Raffaella Milanese de braise et de sang), Belinda (**Stefanie True**) ; maillon faible, l'Enée de Richard Helm n'arrive pas à la même carrure expressive et dramatique de Dido (manque de simplicité, vibrato d'un maniérisme outré), et c'est d'autant plus dommageable dans une version qui instrumentalement sait caractériser chaque séquence de ce mini opéra ciselé comme un joyau (1680), avec une invention jubilatoire. Les scènes de cour, aimables, galantes, courtoises du I ; l'entrée de la sorcière au II : petite voix, parfois trop maniérée elle aussi du ténor Iason Marmaras (claveciniste et fondateur par ailleurs de son propre ensemble sur instruments anciens, « os orphicum ») ; ainsi les voix masculines ne sont pas l'attrait majeur de cet enregistrement.



Le dessin incandescent de **Raffaella Milanesi**, à la fois reine altièrre et femme démunie-, fait toute la saveur de cette lecture instrumentalement très aboutie. La soprano romaine sait nuancer et habiter jusqu'à la mort,- dernière expiration maîtrisée, incarnée, le personnage sombre, embrasé, et comme traversé par une ivresse radicale et fatale de Didon, la reine qui décide de tout sacrifier à cet amour impossible, vénéneux qui la dévore de l'intérieur. Voilà qui jalonne une période

faste marquée par de superbes prises de rôles : avant cette Dido – louve amoureuse, âme détruite-, Raffaella Milanesi incarnait sur un registre plus ample et maîtrisé encore, l'impossible et déchirant rôle d'[Alcina de Haendel](#) – la magicienne elle aussi éprise, détruite, impuissante, au [Festival Baroque de Shanghai, sous la conduite du chef David Stern, créateur et directeur musical de la compagnie lyrique Opera Fuoco \(décembre 2015 : voir notre extrait, filmé par le studio CLASSIQUENEWS alors / air « Ah mio cor »\)](#). Dido & Aeneas de Johan Eccles (avec arrangements nécessaires par le chef lui-même) est couplé avec quelques extraits de la musique de scène de The Love of Mars and Venus (1680), qui partition contemporaine de la Dido de Purcell, confirme l'étonnante habileté en caractérisation des musiciens de La Risonanza, sous la direction très souple et mordante à la fois de leur chef et fondateur Fabio Bonizzoni – d'autant que la prise de son réussit beaucoup mieux ici, l'équilibre entre le chœur, la même soliste féminine, les instrumentistes (définition plus précise des voix du collectif). Eccles aux côtés de Purcell, génie dramatique inatteignable, est loin de démériter. Mémorable malgré les petites réserves énoncées.

CD, compte rendu critique. PURCELL : Dido and Aeneas. Raffaella Milanese (Dido), Stefanie True (Belinda), Michaela Antenucci (Sorcière I et marin), Anna Bessi (Sorcière 2 et Esprit), Richard Helm (Enée), Iason Marmaras (Sorcière) – La Risonanza / Coro Costanza Porta / Fabio Bonizzoni, direction – 1 cd CHALLENGE classics) – Enregistré à Soissons, France, en février 2016.



CD, compte rendu, critique. MOUSSORSGKI / MUSSORGSKI : Pictures at an exhibition / Tableaux d'une exposition (Philippe Jordan, mai 2016 – 1 cd ERATO)



CD, compte rendu, critique. MOUSSORSGKI / MUSSORGSKI : Pictures at an exhibition / Tableaux d'une exposition (Philippe Jordan, mai 2016 – 1 cd ERATO). Peu à peu, le chef attitré de l'Orchestre de l'Opéra national de Paris se taille une solide réputation de chef symphoniste outre ses responsabilités in loco comme chef

lyrique. Les vertus expressives et la cohérence sonore auxquelles parviennent les instrumentistes français sont bien réelles, en particulier dans des péripéties antérieures, dont les choix de répertoire, plus hédonistes et introspectifs qu'ici (Daphnis et Chloé de Ravel entre autres, CLIC de CLASSIQUENEWS, comme Prélude à l'Après-midi d'un faune de Debussy...) ont démontré la haute capacité. Le chef chambriste, au geste souple et atténué, toujours contrôlé par tempérament, cisèle son élocution générale, en faveur d'une direction millimétrée, impeccable quant à la mise en place, souvent captivante dans l'émergence d'une subtilité allusive, toujours élégante, qui reste à l'écart de toute tapage démonstratif.

ELOGE DE LA FINESSE ET DU DÉTAIL INSTRUMENTAL

Evidemment cette retenue en tout, et cette mesure esthétique continument défendue ont leur désavantage dont une certaine cérébralité abstraite qui porte et développe une sonorité parfois froide, d'une absolue précision, mais dont la richesse des couleurs et la perfection des accents comme de la dynamique laissent admiratifs.

Qu'en est-il précisément dans les Tableaux (rétrospectifs) de l'Exposition narrée par épisodes par Modeste Moussorgski – ici dans la transposition orchestrale de Maurice Ravel ? le plus occidental et typiquement russe des Romantiques russes, – et on l'oublie souvent, contemporain de Tchaïkovski demeure un génie des contrastes dramatiques, alternant l'infini mystérieux au majestueux grandiloquent... Dans les séquences retenues, planantes tel « Il vecchio castello », la charge intérieure, résolument majestueuse et mélancolique convient idéalement à la pudeur de Philippe Jordan.

Et la précision riche en couleurs calibrées et d'une finesse pointilliste resplendit dans le tableaux des Tuileries (Dispute d'enfants après un jeu). Le bouillonnement

souterrain et grave, voire lugubre de Bydlo qui suit, prend des dimensions funèbres d'une majesté, au souffle irrésistible, traçant des proportions... colossales. Beau contraste avec le caquetage cinglant qui a lieu dans le Ballet des poulets, précision là encore et finesse sonore, qui offre à la brillante orchestration de Ravel de 1922, toute sa subtilité clinique, justifiant pleinement le choix du chef pilotant la phalange des instrumentistes français (bois et vents rutilants, excellemment exposés).



La confrontation plus expressionniste et dramatique de Samuel Goldenberg et Schmuyle saisit par sa coupe mordante voire grimaçante. Idem pour le marché de Limoges (léger, facétieux) dont l'énergie est soudainement rompue par la majesté solennelle et grandiose (fracassante) de la fanfare (réellement impressionnante) des Catacombes, aux visions d'outre-tombe... La pudeur et l'élégance intérieure font les délices de la plage 13, l'une des mieux calibrées selon cette apologie de la suggestion poétique propre au chef (Con Mortuis in lingua mortua).

Evidemment cette retenue y compris dans un tempo large, « épique » peut parfois écraser et diluer la masse orchestrale, mais l'attention aux détails et aux nuances de couleurs compensent ici et là la perte de tension (surtout dans le dernier épisode, au son du glas). L'intérêt se portant surtout sur cette brillante alchimie d'une orchestration à la subtilité saisissante malgré la pesanteur majestueuse du dernier portique (la porte de Bogatyr) sur lequel se referme le sublime livre pictural.

Couplage bénéfique. Une telle attention renforce la cursivité de la Symphonie n°1 du jeune Prokofiev (25 ans en 1916), à laquelle Philippe Jordan assure une lisibilité structurelle et une vitalité rythmique d'une mécanique impeccable. Toute la

concentration et le travail du chef et de ses instrumentistes ciblent la parfaite articulation des premières cordes (chant et fluidité, avec maîtrise des crescendos dans le mouvement 2 : « larghetto »), d'une tonicité élastique... beethovénienne. La Gavotte, néoclassique, style danse française baroque est pleine de caractère – entre parodie et grâce objective : remarquable travail là encore dans le souci de lisibilité littérale. Enfin le dernier mouvement sonne comme une remontée des eaux, un allant rétrospectif de tout ce qui a été dit, énoncé, développé, mais enchaînée avec une excitation première, préservée, printanière. Très convaincant.

CD, compte rendu, critique. MOUSSORSGKI / MUSSORSGSKI : Pictures at an exhibition / Tableaux d'une exposition / PROKOFIEV : Symphonie n°1 « classique », opus 25. Orchestre national de l'Opéra de Paris (Philippe Jordan, mai 2016 – 1 cd ERATO).

LILLE, nouveau ciné-concert spécial Charlie CHAPLIN



LILLE, ce soir, 20h
ciné-concert CHAPLIN
: Orchestre national
de Lille, Nouveau
Siècle. Le National
de Lille retrouve le

chef **Frank Strobel** pour illuminer par le chant de l'orchestre, deux films parmi les plus aboutis de Charlie CHAPLIN : Charlot fait du ciné (1916) et surtout **Le Cirque de 1928**, la

réalisation cinématographique la plus aboutie de l'acteur producteur. Le vagabond poursuivi par un policier trouve refuge dans un cirque, prétexte d'une collection de séquences inventives, surréalistes et toujours poétiques (les miroirs, la cage aux singes sapajou, le numéro d'acrobate équilibriste...) : à chaque situation, le comique de Chaplin dresse le portrait d'une humanité très typée et tendrement analysée. La version musicale du Cirque est d'autant plus captivante que c'est Chaplin lui-même en 1968 qui décide d'enregistrer une nouvelle version symphonique pour son film muet n'hésitant pas à chanter lui-même certains lyrics. La partition jouée par l'Orchestre National de Lille est celle révisée par Timothy Brock en 2003.

Dans Charlot fait du ciné de 1916, l'approche exploite un filon largement utilisé à l'opéra, la fusion progressive du comique et du sérieux, sur une même scène finale. Dans les deux cas, la musique écrite est une véritable parure orchestrale qui cisèle et aiguise l'expressivité de chaque séquence imaginé par un créateur qui fut aussi un grand mélomane (dans Le Cirque, Chaplin recycle des souvenirs de Rimsky-Korsakov, Saint-Saëns, Wagner...). Aux spectateurs auditeurs de repérer les séquences concernées.

[MER 12 AVRIL 2017, 18h30](#)

[JEU 13 AVRIL, 20h](#)

[Lille Auditorium du Nouveau Siècle](#)

CHARLOT FAIT DU CINÉ (1916)

Court-métrage muet

Musique originale de Carl Davis

Durée : 23 min.

LE CIRQUE (1928)

Film muet de Charlie Chaplin

Musique originale de Charlie Chaplin (adaptation

de Timothy Brock)

Durée : 1h10

Orchestre National de Lille

Direction : **Frank Strobel**

Violon solo: Ayako Tanaka

Le Cirque

Charles Chaplin ne mentionne pas Le Cirque dans son autobiographie Histoire de ma vie. Le tournage fut éprouvant : les décors brûlèrent dans un incendie, une roulotte fut cambriolée mais c'est surtout le conflit avec sa deuxième femme Lita Grey (qui mena dans la presse une campagne calomnieuse pour obtenir le divorce) qui justifie le rapport complexe que le cinéaste britannique entretenait longtemps avec son film. Tourné après Le Kid et La Ruée vers l'or, Le Cirque est pourtant l'apogée du cinéma muet de Chaplin. Le film commence par un malentendu. Charlot, éternel vagabond, est pris pour un pickpocket par un policier. Dans sa course, il se réfugie dans un cirque où il rencontrera un cheval rancunier, un patron de cirque cruel, interprété avec une délectable mauvaise humeur par Allan Garcia, et une délicieuse écuyère à laquelle le vagabond devra pourtant renoncer. Riche en gags désopilants et en numéros exceptionnels (la séquence du palais des glaces est une merveille d'inventivité), Le Cirque est avant tout une belle réflexion sur le comique, qui se déroule quasi intégralement sous un chapiteau. Il y a quelque chose de profondément émouvant pour un artiste au sommet de sa gloire, comme Chaplin l'était à la fin des années 20, à s'interroger sur sa capacité à faire rire : car c'est lorsque le vagabond est maladroit qu'il amuse ; s'il est triste ou s'il cherche des effets, la mécanique se grippe et le rire s'évanouit. À regarder la fluidité avec laquelle les 70 minutes du film s'écoulaient, on peine à croire que Chaplin alla jusqu'à répéter certaines scènes des centaines de fois. Improvisé sur le

plateau, chaque gag invente son suivant, avec une logique imparable. On ne s'étonnera pas non plus que Chaplin tourna certains épisodes au mépris de toute sécurité. Il fut ainsi mordu pour la séquence des singes sapajou, et lorsque Charlot entre dans la cage des fauves, la frayeur de l'acteur est tout ce qu'il y a de plus réel ! Mais la séquence la plus emblématique du film reste bien sûr la scène du fil d'équilibriste. Une première prise, hélas perdue, fut tournée par le comédien lui-même à douze mètres au-dessus du sol, sans conscience du danger. L'image résume bien l'art d'un cinéaste toujours sur le fil entre comique et émotion : il faut parfois risquer sa vie pour faire rire.

Charlot fait du ciné

Le film Charlot fait du ciné quant à lui se passe dans un studio de cinéma. Sur deux plateaux différents, sont jouées une pièce de théâtre dramatique et une comédie. Bientôt, les deux histoires, bien distinctes au départ, s'entremêlent en une série de quiproquos ...

La musique

Chaplin était le créateur complet de ses films. Bénéficiant d'une indépendance artistique totale grâce à son studio United Artists (le court-métrage Charlot fait du ciné appartient à la période où l'acteur était employé aux studios Keystone), il apportait un soin tout particulier à la musique. Pourtant, Chaplin n'était pas un musicien professionnel. Il avait appris le violon à l'âge de seize ans, et ne suivit jamais d'études musicales poussées. Très précis dès la conception du film, le cinéaste suggérait ainsi des idées de thèmes et d'orchestrations à ses arrangeurs, qui tous firent entendre une petite musique chaplinienne reconnaissable entre toutes. Nous sommes en 1968. Le cinéaste britannique sort de l'échec de son dernier film La comtesse de Hong Kong. Parallèlement,

il vient d'entamer un processus de restauration de ses premiers longs-métrages. Après Le Dictateur, Chaplin se penche donc sur la ressortie du film qui lui a coûté le plus d'efforts : Le Cirque. Fait unique dans sa filmographie, il décide de réenregistrer une nouvelle bande sonore pour orchestre symphonique.

Les clins d'oeil à l'univers du cirque abondent : roulements de caisse claire pour la scène de funambule, appel de cuivres etc. Pourtant, le cinéaste ajoute une chanson dès le générique. On aperçoit l'actrice Merna Kennedy sur des anneaux, lorsque soudain une voix (c'est celle d'un Charlie Chaplin de 79 ans) chante : Swing, little girl / Swing high at the sky / And don't ever look at the ground (Balance- toi, petite fille / Balance-toi haut dans le ciel / Et ne regarde jamais vers le sol), plaçant le film dans une bouleversante tonalité rétrospective.

La musique du Cirque n'est pourtant pas la plus chargée émotionnellement. On y repère des hommages à la Danse macabre de Saint-Saëns et une étude approfondie montrerait d'ailleurs toute

la culture musicale de Chaplin, comme en témoigne les allusions à Shéhérazade de Rimski-Korsakov lorsque Charlot est enfermé dans la cage aux lions ou cette curieuse référence à l'ouverture de Tannhäuser de Wagner pour la scène du mariage. L'orchestre mène le rythme lors des scènes de poursuite, et fait entendre de superbes épisodes solistes pour les scènes plus tendres, tel le hautbois pour l'apparition de l'écuyère. Chaplin structure tantôt une scène autour d'un thème récurrent, tantôt autour d'un détail d'orchestration. Mais c'est dans la variété des numéros de cirque que la musique impressionne le plus : tantôt enlevée lors des numéros de Merna, plus massive devant les pitreries des clowns, elle devient d'une légèreté de plume lorsque Charlot se trouve sur le fil.

Reconstitué en 2002-2003 à partir des archives Chaplin, l'arrangement a été réalisé par le chef d'orchestre et

compositeur Timothy Brock.

<http://www.onlille.com/event/201623-cineconcert-chaplin-lille/>

CD, compte rendu critique. MONTEVERDI : Balletti & Sonate (Clematis, – 1 cd Ricercar 2016)

CD, compte rendu critique. MONTEVERDI : Balletti & Sonate (Clematis, – 1 cd Ricercar 2016). Qui était le jeune Claudio Monteverdi, violiste talentueux venant de sa Crémone natale (né en 1570), quand il rejoint la Cour ducale de Mantoue ? Alors que règnent d'autres instrumentistes compositeurs dont le violoniste Salomone Rossi (de trois ans son cadet, né en 1570), le Crémonais âgé de 23 ans lors de son recutement à la cour ducale (1590) joue de viola « alla bastarda » ou « vioula » ; ainsi paraît-il dans un tableau de cette période (cf. illustration ci dessous d'un musicien de Crémone avec une viole de gambe). Déjà auteur des deux premiers Livres de Madrigaux (I et II, respectivement de 1587 et donc 1590 quand il arrive à Mantoue), Monteverdi s'impose alors immédiatement par une opulence et un souffle inédit qui restitue tout son relief, éloquence et sensualité à la langue mise en musique ; ainsi s'affirme dans la continuité des oeuvres préalables de Rossi, l'invocation linguistique de Tempro la cetra (VII^è Livre de madrigaux, 1619, édité alors



que le compositeur mûr est maître de chapelle à San Marco de Venise), d'une puissance hallucinée inouïe alors. Là se déploie la lyre amoureuse en l'honneur de Mars ; là les mots enivrés frappent comme des armes, et les cordes finales, également incisives et d'une souplesse qui captivent, s'imposent désormais comme le chant d'Orphée à Pluton (et Proserpine). Et l'on se rend compte à tel point l'écriture de Monteverdi était moderne, mais aussi tout entière comme Mozart, dédiée à l'amour. Dans ce premier jalon monteverdien, toute l'invention et le souci de la langue ciblent l'acuité et la puissance de l'amour contre la barbare énergie de la guerre. A Mantoue, doué pour le drame et les brûlures poétiques, Monteverdi ne tarde pas à succéder au flamand Giaches de Wert, mort en 1596, comme compositeur de la chapelle ducale de Vincent de Gonzague. La Cour mantouane est alors l'une des plus florissantes (même si le patron paie mal ses serviteurs : Monteverdi qui ne cesse de s'en plaindre, finira par partir... à Venise, exportant dans la Cité sérénissime, sa conception embrasée, sensuelle du drame lyrique). En comparant l'écriture de Monteverdi avec ses confrères à Mantoue, dont le juif Salomone Rossi, l'éloquence suave voire érotique du Crémonais s'affirme comme nulle autre. Un constat qui rejoint celui manifeste à l'écoute de ses Madrigaux, dès le Premier Livre.

La lyre monteverdienne révélée

Chant de l'âme, corps en extase

Langueur, extase... certes développée et étirée par Rossi, mais avec un nerf et un sens inné des respirations de la langue, plus justes chez Monteverdi : Il ballo delle Ingrate (créé en 1608, édité dans les Madrigaux guerriers et amoureux, 1638), stridences à l'appui (accents expressifs) animent des statues inertes pour que s'affirme l'élan de la vie, cette pulsion première, vitale qui est le sujet central de toute l'écriture monteverdienne. Une claire conscience du pouvoir d'un consort

de cordes seules que l'épisode Marinien qui suit « Sonate sopra Fuggi, fuggi dolente core » de 1655, semble prolonger avec une finesse poétique, allusive, subtile, évanescente. Monteverdi a transmis sa poétique amoureuse.



Même dans son archaïsme qui ouvre le XVII^e et reste très ancré dans la Renaissance, la sobre éloquence d'Orfeo, dont les extraits concluent le programme, montre combien en 1607, point d'accomplissement alors, Monteverdi, inventeur de l'opéra, synthétise toutes les tendances mantouanes, en tisse et en déduit une somme recolorée par sa propre sensibilité : jamais les intentions du poème n'ont trouvé dans les inflexions de la

musique, une plus juste et exacte expression : qu'il s'agisse des claires séquences madrigalesques et pastorales (Ritornelli et arie del bosco), propres au milieu sylvestre des amours de bergers enivrés, ou – ébauche d'un changement de conscience et de climats émotionnels singuliers alors, dans l'articulation des airs plus sombres et amples, où à partir de la Sinfonia chromatica, les instruments se font miroir de la lyre tragique d'un poète chanteur foncièrement conquérant par la seule incantation de sa parole. Le passage du verbe individuel s'est pleinement réalisé grâce au seul Monteverdi, véritable révolutionnaire baroque. Dès lors, Claudio apporte une nouvelle conception du chant instrumental : une profondeur inédite qui se met à l'écoute des passions de l'âme. Voilà ce qu'éclaire ce programme remarquablement conçu, aux apports

multiples, d'autant plus opportuns en cette année de célébrations Monteverdi 2017. Saluons le travail rythmique et sonore de Clematis, auquel répond l'engagement du timbre calibré du jeune ténor Zacahry Wilder, ex lauréat du jardin des Voix de William Christie. Son souci de la langue rend hommage à la haute qualité de la musique monteverdienne, à saon essence réformatrice comme sa modernité linguistique. Voici donc le premier recueil discographique réellement convaincant parmi les nouveautés 2017n en liaison avec l'anniversaire Monteverdi de cette année. CLIC de CLASSIQUENEWS d'avril 2017.



CD, compte rendu critique. MONTEVERDI : Balletti & Sonate (Tempo la cetra / Il Ballo delle Ingrate, Orfeo (extraits). Clematis. Zacahry Wilder, ténor. Enregistrement réalisé en octobre 2016 – 1 cd
Ricerca RIC 377 – CLIC de CLASSIQUENEWS d'avril 2017