Compte-rendu, Festival. LISBONNE, VERAO CLASSICO : 1er au 10 août 2017. Festival et Académie au Portugal

Compte-rendu, Festival. LISBONNE, VERAO CLASSICO : 1er au 10 août 2017 : Qu'est-ce qui fait aujourd'hui un bon festival de musique de chambre ? Evidemment la qualité des instrumentistes invités, la diversité et le rythme de l'expérience musicale à destination du public … et peut-être surtout comme ici à Lisbonne, le désir de renouveler et d'enrichir le genre. A toutes ces questions primordiales, le directeur artistique de l'événement et pianiste **Filipe Pinto-Ribeiro** a trouvé les réponses, mais il va plus loin en assurant simultanément aussi, l'enrichissement technique des jeunes élèves de l'académie, comme pour les festivaliers, une immersion exceptionnelle dans le mécanisme du concert et de l'interprétation. A la fois festival et académie, Verao Classico répond aux attentes des deux côtés de la scène.

Lisbonne, festival et académie

VERAO CLASSICO, fleuron des

nouveaux festivals de musique de chambre



AU CCB, Centre culturel de Belem… Dans le Centre culturel de Belem, à Lisbonne, spectateurs, instrumentistes en herbe, musiciens renommés qui sont professeurs animent pendant 10 jours, une véritable ruche, – c'est à dire une manière de cité musicale idyllique, où l'apprentissage voisine avec l'expérience du concert, où surtout les apprentis peuvent écouter et analyser le jeu de leurs professeurs… eux-mêmes invités à se produire devant leurs cadets et devant le public qui a accès à toutes les sessions. L'expérience est d'autant plus méritante et estimable qu'il n'existe pas comme en France ou en Allemagne de tradition chambriste au Portugal. Le festival comble donc un vide criant. Tout en faisant du temps estival, un cycle d'approfondissement plus que formateur pour

nombre de jeunes instrumentistes, venus parfaire leur technicité de soliste ou améliorer leurs aptitudes à jouer collectivement.

L'idée d'implanter au CCB, ce festival et cette académie offre une opportunité unique pour les musiciens portugais et tous les jeunes instrumentistes internationaux de suivre ici les conseils avisés des plus grands concertistes, habitués aussi à jouer ensemble (certains d'entre eux ont l'habitude de se retrouver à l'affiche de festivals et de salles illustres dans le monde). La force de l'Académie à Lisbonne vient des personnalités invitées : cette année, entre autre : les violonistes Corey Cerovsek ou Elina Vähälä ; la corniste Marie-Luise Neunecker, le clarinettiste Pascal Moraguès ou les violoncelliste Gary Hoffman et Kyril Zlotnikov… Evidemment la classe du violoncelliste américain **Gary Hoffmann**, – personnalité ô combien charismatique, d'une culture et d'une sensibilité stimulantes (et qui de surcroît parle un français impeccable-, ne désemplit pas ; et chacune de ses prestations en concert, en soliste et aux côtés de ses confrères aussi expérimentés suscitent l'enthousiasme par sa musicalité et sa probité musicale, sans parler de son intelligence artistique. Un Maître assurément.



LE SENS DES ALCHIMIES MUSICALES… Le talent de Filipe Pinto-Ribeiro est d’avoir su réunir, au sein de l’équipe pédagogique, des pointures charismatiques, qui savent aussi jouer ensemble : de sorte qu’après la journée de cours et de répétitions intenses, chaque concert des Maîtres (intitulé « masterfest »), est un cadeau, un phare, une source de stimulation et de dépassement. Pour tous. Pour les jeunes apprentis, pour le public, pour les plus aguerris, heureux d’écouter leurs confrères ou de jouer de concert dans le partage et l’estime réciproque.



UNE ECOLE DE VIE… Le temps de notre séjour, à Lisbonne, il a été possible de mesurer le degré d'implication des jeunes musiciens académiciens (à l'été 2017, plus de 150 jeunes venus de toute l'Europe, d'Asie et des Amériques…), la qualité des cours assurés par les professeurs, l'organisation des concerts proposés au public. Chacun y puise un bénéfice humain, artistique, technique d'une très grande valeur. La musique de chambre exige une qualité d'écoute, une humilité, une grande ouverture d'esprit qui s'avèrent dans la vie elle-même, de précieux bagages. Rien ne remplace les apports d'une expérience musicale collective. Jouer ensemble, c'est apprendre à vivre avec les autres. La métaphore montre combien le cycle et l'offre sont essentiels aujourd'hui. Au cœur du programme, s'imposent l'enseignement et l'expérience des 4 concerts de professeurs (« les « MasterFest »), et les 6 concerts des jeunes instrumentistes académiciens (« TalentFests »).
Aux côtés des profils internationaux, originaires du monde entier, de très nombreux jeunes musiciens portugais suivent les sessions de travail et participent aux concerts : l'école

de musique de l'Orchestre Métropolitain de Lisbonne, autre ruche musicale permanente, qui accueille tous les profils de jeunes instrumentistes, est un partenaire privilégié du festival académie du CCB : ainsi, chacun y trouve sa place selon son niveau et ses objectifs.
Les frontières s'affranchissent : une seule famille se précise et se renforce au diapason des nationalités associées (20 pays différents sont représentés ainsi à Lisbonne), des rencontres et des échanges. Rien ne saurait atteindre à ce degré d'émulation collective, tant l'expérience de la musique de chambre, telle qu'elle est vécu à Lisbonne, le temps du festival-académie Verao classico (en portugais, l'été classique) transforme les esprits, leur façon de jouer et de vivre la musique. L'expérience des autres, l'écoute des partenaires… l'offrande finale donnée en partage aux festivaliers lors de chaque concert réactive cet idéal européen où les nationalités s'unissent pour bâtir une harmonie soudainement tangible et audible. Par son fonctionnement, son but, ses réalisations, le festival académie VERAO CLASSICO à Lisbonne est un exemple à suivre. Une utopie devenue réalité.

Prenez note des dates 2018 : du 29 juillet au 7 août 2018.
Toutes les infos et les modalités de réservations sur le site du festival Académie VERAO CLASSICO à Lisbonne (Portugal).

Pour rappel : l'équipe pédagogique 2017, réunie grâce à Filipe Pinto-Ribeiro en août 2017

_____-

VERAO CLASSICO 2017

L’équipe pédagogique :

· Filipe Pinto-Ribeiro (Portugal) : Piano, Soloist and Chamber Musician, Artistic and Pedagogical Director

· Eldar Nebolsin (Russia) : Piano, Professor at Hochschule für Musik “Hanns Eisler” Berlin
· Corey Cerovsek (Canada) : Violin, Soloist and Chamber Musician, Stradivarius “Milanollo”
· Elina Vähälä (Finland) : Violin, Professor at Hochschule für Musik Karlsruhe
· Isabel Charisius (Germany) : Viola, Professor at Lucerne University and Violist at the Alban Berg Quartet
· Gary Hoffman (USA) : Cello, Professor at Queen Elisabeth Music Chapel of Belgium
· Kyril Zlotnikov (Israel) : Cello, Soloist and Cellist of the Jerusalem Quartet
· Gunars Upatnieks (Latvia) : Double Bass, Professor at Hochschule für Musik “Hanns Eisler” Berlin and Double Bassist in the Berliner Philharmoniker
· Ramón Ortega Quero (Spain) : Oboe, 1st Principal Oboe in the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
· Pascal Moraguès (France) : Clarinet, Professor at Conservatoire de Paris and 1st Principal Clarinet at Orchestre de Paris
· Marie-Luise Neunecker (Germany) : Horn, Professor at Hochschule für Musik “Hanns Eisler” Berlin

———————-

LIRE aussi notre annonce du Festival et académie VERAO

CLASSICO à Lisbonne, 1er au 10 août 2017
http://www.classiquenews.com/lisbonne-verao-classico-festival-academie-1er-10-aout-2017/

TOUTES LES PHOTOS / COPYRIGHT © studio classiquenews.tv – 2017 – Réalisation : Philippe-Alexandre PHAM

POITIERS : Wolf, Mahler, Brahms sur instruments d'époque



POITIERS, TAP. Concert Wolf, Brahms… Ph. Herreweghe, le 5 octobre 2017. Joyaux du romantisme germanique. De Wolf à Brahms, et jusqu'au plus moderne Mahler – le plus grand symphoniste du début du XXè siècle avec Richard Strauss et Sibelius-, Poitiers concentre le temps de ce programme la quintessence du spleen romantique et germanique. **Dietrich Henschel**, baryton diseur au style mordant et habité chante ici Wolf et Mahler, deux âmes sensibles au verbe halluciné, capable pour le premier d'élever le lied (genre de la mélodie en Allemagne) au niveau de l'opéra ; pour le second, de cultiver mille et une

nuances de la psyché humaine, dont il fait grâce au chant des instruments, un vaste théâtre symphonique. Le programme profite d'une première approche réalisée lors du dernier festival estival de Saintes. Rien ne saurait rivaliser avec l'équilibre sonore et le relief détaillé des timbres que procure l'alliage des instruments d'époque (grande spécialité de l'Orchestre des Champs Elysées) associés à une voix soliste. Qu'il s'agisse des Mörike-lieder de Wolf ou des Lieder eines Fahrenden Gesellen, toutes les nuances et les accents dynamiques qui s'offrent aux interprètes, permettent une immersion dans un festival de couleurs et d'évocations, fertile.

Lieder de Wolf et Mahler, feu brahmsien à Poitiers sur instruments d'époque



Brahms attend d'être quadra pour « oser » sa première Symphonie, finalement créé à Karlsruhe le 4 novembre 1876. « L'héritier de Beethoven », qui amorce ses premières esquisses en 1854, après sa rencontre avec Schumann, s'affirme dès le début, en donnant l'impression de débouler sur le climax d'un air agité et déjà majestueux. Pas d'intro énigmatique ou progressive, mais un essor énergique qui saisit l'auditeur et le plonge au cœur de la mêlée. Voilà qui manifeste parfaitement la profonde originalité de Brahms :

développer un Allegro, après le Poco sostenuto d'ouverture, en ne cachant rien d'un sentiment d'angoisse qui sourd et soustend toute l'architecture du mouvement. Johannes Brahms est a contrario du lumineux Schumann, ténébreux et secret. Et son orchestration, cuivrée et onctueuse, – certainement idéalement articulée par le geste analytique de Philippe Herreweghe -, ne laisse pas indifférent.
Saluons l'intérêt de ce programme, d'autant que le dernier cd, remarqué par la Rédaction de CLASSIQUENEWS, s'agissant de l'Orchestre des Champs Elysées et de son chef atittré, concernait Brahms, dont ils défendaient une remarquable approche, transparente et détaillée à la fois, de la 4è Symphonie. Concert événement à Poitiers.

_____

Poitiers, TAP – Auditorium
Jeudi 5 octobre 2017, 20h30
Réservez votre place
http://www.tap-poitiers.com/brahms-mahler-wolf-2148

concert
Brahms, Mahler, Wolf

> **Hugo Wolf**
Mörike-Lieder – extraits : Er ist's, Schlafendes Jesuskind,

Denk es, o Seele!, Neue Liebe, Wo find ich Trost, An den Schlaf

> **Gustav Mahler**
Lieder eines fahrenden Gesellen

> **Johannes Brahms**
Symphonie n° 1 en ut mineur op. 68

Orchestre des Champs-Élysées
Philippe Herreweghe, direction
Dietrich Henschel, baryton

_____-

LIRE aussi notre [critique développée du cd Symphonie n°4 de Brahms par Philippe Herreweghe et l'Orchestre des Champs Elysées
http://www.classiquenews.com/cd-compte-rendu-critique-brahms-symphonie-n4-2015-alt-rhapsodie-2011orchestre-des-champs-elysees-philippe-herreweghe-1-cd-phi-2015/
CLIC de CLASSIQUENEWS d'avril 2017.

BRAHMS DEPOUSSIERÉ… Extrait de la critique du cd BRAHMS par l'Orchestre des Champs Elysées : « … 25 ans que l'Orchestre des champs-Élysees défend les vertus sonores, esthétiques, pédagogiques des instruments anciens: les apports en sont multiples dans la précision et la caractérisation des timbres plutôt que le volume ; dans l'acuité renforcée du geste expressif aussi car bien sûr il ne suffit pas de jouer sur des cordes en boyau pour sublimer une partition. Il faut évidemment soigner (aussi, surtout) sa technique (jeu d'archet, etc…), ou aiguiser son style. Mais ici si l'auditeur

et l’instrumentiste gagnent une intensité poétique décuplée, l’exigence de précision et d’articulation compensent la netteté souvent incisive du trait et de chaque accent. Autant de bénéfices qui replacent le jeu et l’interprétation au cœur de la démarche… De ce point de vu, 25 ans après sa création, l’OCE porté par la direction affûtée, précise de son chef fondateur, Philippe Herreweghe, affirme une santé régénératrice absolument captivante, dépoussiérant des œuvres que l’on pensait connaître…. »

GRAND ENTRETIEN avec JAY BERNFELD… à propos de Marin Marais

GRAND ENTRETIEN avec JAY BERNFELD… Fin septembre 2017, le gambiste Jay Bernfeld joue son cher Marin Marais, sujet d’une amitié musicale ou d’un « compagnonage artistique » et même humain qui s’est nourri continûment, de l’interprète au compositeur, depuis 40 ans. Le disque qui en découle, intitulé « FOLIES D’ESPAGNE » sort ce 29 septembre 2017. Révélé par le film *Tous les matins du monde*, Marin Marais avait trop été présenté comme un opportuniste mondain. La valeur du geste de Jay Bernfeld, à travers le programme qu’il a choisi, interroge différemment la musique du compositeur français : l’interprète en révèle le goût de l’éloquence intérieure. L’instrumentiste a choisi plusieurs perles issues des Livres III et V, mais

aussi s’est laissé séduire par la virtuosité millimétrée et jamais artificielle des Folies d’Espagne. Témoignage d’un enregistrement qui est un retour aux sources et l’accomplissement d’un dialogue intérieur perpétuel : **Jay Bernfeld exprime la pudeur et la riche vie intérieure de Marin Marais. GRAND ENTRETIEN pour CLASSIQUENEWS**.

Vous entretenez une relation très personnelle et de longue date avec Marais, avec son instrument, la viole de gambe qui est aussi votre instrument. Quelle représentation vous faites-vous du musicien, de l’homme et de l’artiste ? Quels aspects de son caractère et de sa personnalité ses œuvres révèlent-elles ?

Jay Bernfeld : Toute amitié est une série d’échanges, une série de « flashes », de souvenirs… surtout une amitié qui traverse les siècles comme entre Marais et moi !
Tout d’abord c’est la musique qui m’a fait « résonner », tel un instrument. Marais est l’un de mes maîtres. Après avoir parcouru quelque 300 pièces de violes et toutes les Pièces en trio, une image du musicien finit par émerger derrière l’œuvre. Marais est quelqu’un qui aime la vie, un être adapté à toute situation, de par sa personnalité et son discours musical.
Issu d’un milieu humble, certes, mais son élégance naturelle fait de lui, l’un des musiciens les plus proches de Louis XIV, qui vit harmonieusement le va-et-vient entre une rive gauche populaire et la splendeur du Louvre et de Versailles.

Sur un plan plus anecdotique ou subjectif : il se trouve que je vis dans son quartier, tout près de la rue Mouffetard qui, ayant résisté à toute haussmannisation, laisse imaginer ce

qu’était le Paris de Marais, et tout près du jardin des Plantes, vrai laboratoire de l’esprit des Lumières. Comme si pour ainsi dire je mettais mes pas dans les siens…

La musique de Marais désigne comme un retour à la source de la musique, un retour qui restructure et régénère aussi l’artiste que vous êtes. De quelle façon précisément ?

JB : Retour aux sources surtout pour moi, qui ai travaillé sur l’alliance entre la parole et la musique, que de me retrouver aujourd’hui devant une musique instrumentale « pure », qui ne raconte pas d’histoire (elle va parfois jusqu’à l’évocation ou l’allusion, mais elle n’est jamais narrative).

Toute comme la vie de Marais, son œuvre peut être scindée en deux. Les opéras ou œuvres scéniques sont destinés au monde sophistiqué de la cour. Les pièces de viole, je les vois davantage comme une aventure intime, et toujours plus profondément Livre après Livre. Les deux premiers sont très virtuoses – à preuve les Folies d’Espagne. A partir du IIIème Livre, je sens Marais vraiment lui-même, apte à cerner l’essence même de chaque danse, l’enlaçant avec la douceur de son fameux coup d’archet.
J’imagine un peu les IIIe, IVe et Ve Livres comme les jardins privés d’un compositeur destiné à vivre au milieu d’un jardin public…



Illustration : Jay Bernfeld et sa viole magicienne © Uit Bé studio

Concernant la sélection des pièces que vous jouez dans cet album, quels sont les critères présidant à votre choix ? En quoi le cheminement des partitions, dans leur succession ainsi présentée, témoigne-t-il de ce lien étroit, profond, intime que vous éprouvez à l'égard de Marin Marais ?

JB : Je me suis plutôt posé la question de savoir ce que j'aurais regretté de ne pas inclure sur ce disque, car le répertoire du violiste chez Marais est un océan…
Tel quel, le programme équivaut peut-être à une double biographie du musicien et de son interprète, et un livre d'or de notre longue amitié. La Suite en ré a été mon premier contact discographique avec Marais, jouée par Wenzinger, ce pionnier de la viole de gambe, fondateur de la Schola Cantorum de Bâle, l'un de mes maîtres.

Aux côtés du fastueux Lully, génie de l'Opéra, vous défendez l'idée d'un Marais éclectique, diversifié, capable de se renouveler en permanence et d'être lui-même très inspiré par le théâtre. Pouvez-vous nous donner quelques clés révélant cet art de Marais, qui, contrairement à ce que l'on pense, n'est ni austère ni exclusivement introspectif ?

Quelles pièces résonnent-elles ainsi en écho à ce Marais plus mondain voire courtisan (finalement très en relation avec ses innombrables charges qu'il occupa à Versailles dans la proximité de Louis XIV) ?

JB : Mais ces aspects ne doivent surtout pas être vus comme contradictoires…« Mon » Marais n'est pas austère… il n'est pas non plus mondain !
Il existe chez lui trois Tombeaux. Les deux premiers, pour Lully et pour Sainte-Colombe, hommages presque officiels, quoique extraordinairement sombres et intenses ; et celui du disque, pour Marais le Cadet, tiré du Ve Livre. Un livre écrit pour soi, comme s'il ne jouait sa musique qu'à lui-même… dans le recoin le plus caché de son jardin secret…

Propos recueillis en septembre 2017

approfondir

LIRE aussi, notre grande critique du cd FOLIES D'ESPAGNE par JAY BERNFELD et FUOCO E CENERE – CLIC de CLASSIQUENEWS de septembre et octobre 2017

VOIR une sélection des pièces enregistrées par Jay Bernfeld et ses complices, instrumentistes de son ensemble Fuoco E Cenere

---

MARSEILLE. Roberto Alagna chante Le dernier jour d'un condamné



MARSEILLE, Opéra. ALAGNA chante HUGO, 28 septembre > 4 octobre 2017. Dans la peau d'un condamné à mort, le ténor Roberto Alagna chante l'opéra qu'il a écrit à partir du texte de Victor Hugo, Le Dernier jour d'un condamné (son frère David a composé la musique). Après Avignon (il y a 3 ans), Marseille affiche l'ouvrage pour cette rentrée où la prosodie dramatique, hallucinée, mordante éclaire la passion noire, viscérale du Condamné (ici mis en scène avec une condamnée, chantée par une complice depuis la création : Adina Aaron). 3 dates événements. Pour souligner la force dramatique de l'ouvrage et l'engagement qu'y développe le ténor français, l'écrivain Jacqueline Dauxois témoigne du travail de Roberto Alagna, interprète habité par le théâtre comme porté par son chant souverain. Pour classiquenews, **après Cyrano suivi au Metropolitan Opera de New York (mai 2017)**, voici un premier volet dédié au Dernier Jour d'un condamné.

_____

Opéra de Marseille, Le Dernier jour d'un condamné, avec Roberto Alagna. 3 représentations les 28 septembre à 20h, 1er octobre à 14h30 et 4 octobre à 20h, à l'Opéra de Marseille. (13001). Billetterie : Angle place Ernest Reyer / rue Molière, du mardi au samedi de 10h à 17h30 / Téléphone : 04.91.55.11.10 ou 04.91. 55.20.43. http://opera.marseille.fr

_____

Jacqueline Dauxois

Roberto Alagna dans Le Dernier jour d'un condamné

Marseille, 2017

Première Partie

Au Grand Théâtre

L'Opéra de Marseille, on l'appelait jadis le Grand Théâtre, lorsque Georges Thill y chantait, les spectateurs l'attendaient en foule à la sortie, les hommes dételaient ses chevaux et prenaient leur place entre les brancards pour le reconduire. Sur cette scène, on a vu danser Noureev, à condition de se mettre dans la file avant six heures du matin. Une fois, il lui est arrivé de tomber. La salle retenait son souffle, de crainte qu'il ne se fût blessé. Il ne l'était pas. Jamais il n'a été ovationné avec tant de ferveur. Personne n'avait besoin d'expliquer à quiconque que le plus grand danseur de son temps était fabriqué en homme, lui aussi. Dans les interminables années moroses, où il n'y avait qu'un théâtre à Marseille, le Gymnase, les seuls spectacles auxquels on pouvait assister dans la ville d'Edmond Dantès étaient ceux que les tournées Karsenty emmenaient jusqu'en Algérie. Dans ce désert, c'est l'Opéra qui a programmé Hamlet, la pièce de Shakespeare, pas l'opéra, avec Jean-Louis Trintignant dans le rôle titre.
Au poulailler, un public, aussi féroce que les loggionisti de Milan, a sifflé José Luccioni. Sans amour ni respect pour

celui qui avait été l’un des plus grands ténors de son temps, les journaux du lendemain de cette soirée dramatique titraient : « José Luccioni termine sa carrière sous les huées des spectateurs ». C’était moins cruel quand le poulailler huait une note mal venue dans une production de Carmen qui avait transporté Paris d’enthousiasme et dont ils se moquaient, à cause de la note zappée et d’un cheval sur scène qui a provoqué un flot de plaisanteries.



Illustration / crédit photographique : © Jacqueline Dauxois 2017

Roberto Alagna à Marseille

L’Opéra de Marseille n’a pas renoncé à son ambitieuse tradition.
Alagna y a chanté cinq fois en dix ans.
Le 4 septembre 2007, Marius et Fanny, premier opéra de Vladimir Cosma, création mondiale, retransmise sur écran géant sur le Vieux-Port.
En juin 2012, le Cid de Massenet, enfin exhumé des cartons. Le 17, la première est retransmise place Bargemon. Cette production sera reprise au Palais Garnier en 2015.
Le 7 juillet de la même année, sur cette même place, Roberto Alagna donne un concert gratuit à la programmation idéale. Verdi, Bizet, Mignon, la Reine de Saba, la Juive, Tosca, des airs siciliens, des musiques de films et la Danza et Granada, etc.
En 2013, il chante la version concert des Troyens de Berlioz (un an plus tard, la version scénique à Berlin).
En septembre 2017, il revient pour Le Dernier jour d’un condamné.

Genèse d’un opéra

Le Dernier jour d’un opéra est « son » opéra.
Sans lui et sans ses frères, l’œuvre n’existerait pas.

L’histoire commence il y a vingt ans.
Il chantait Roméo et Juliette, à Chicago.
La rivière étouffait entre les parois à pic des gratte-ciel, en attendant la Saint-Patrick où on la teint en vert pomme ; le ténor c’est entre les murs de sa chambre qu’il se languit, seul, loin des siens, pas même consolé en songeant qu’il se produit dans l’un des Opéras les plus prestigieux d’Amérique.
Il se sent comme un condamné et téléphone à son frère David.
Condamné, il l’est, condamné à cet envers de la gloire, cette solitude des étoiles qui paraît inimaginable, comment peut-on

être adulé par tant d'inconnus et si seul certains soirs ? Ce que David répond à son grand frère, on ne sait ; ce qu'il fait est un coup de génie. Moqueur, peut-être, il expédie le texte de Hugo dans le lointain Chicago où son grand ainé se morfond. Roberto a dit qu'en lisant Hugo, il entendait la musique. À David, il annonce qu'on pourrait en faire un opéra. David lui répond qu'il n'a qu'à s'y mettre. Roberto le prend au mot et lui envoie le premier jet. Pour finir, les trois frères travaillent ensemble.

Créée en 2007, en version concert, au Théâtre des Champs-Élysées, l'œuvre est montée, en 2009, à Debrecen en Hongrie où elle remporte plusieurs prix avant d'être reprise à Pleyel en concert.
Roberto Alagna chante la version scénique à l'Opéra Grand Avignon en 2014.
Trois ans plus tard, en septembre 2017, cette production, mise en scène par Nadine Duffaut, est reprise à l'Opéra de Marseille, une ville qui s'y connaît en cachots et en prisonniers. Après la Bonne Mère, elle a pour emblème l'une des geôles les plus célèbres du monde où Dumas a enfermé le comte de Monte-Cristo : le château d'If.

Un opéra pour notre temps

Hugo avait interdit de déposer de la musique sur ses vers, mais c'est en prose que ce prodigieux visionnaire a écrit Le Dernier jour d'un condamné.
Les frères Alagna en ont tiré un opéra romantique et contemporain, une œuvre que sa force porte aussi haut que Hugo a porté son texte. Aujourd'hui, où tant de mises en scène s'obstinent à présenter à un public rétif des bluettes comme porteuses de grandes pensées politiques et de messages définitifs, il y a là un opéra qui dit à notre temps quelque

chose de si essentiel qu’on se demande pourquoi il n’est pas à l’affiche plus souvent.

De Victor Hugo aux frères Alagna



Hugo a été le premier à dénoncer l’échafaud comme un crime commis par la société. Il a été conspué pour l’avoir fait. La critique l’insultait. Le Journal des Débats le trouvait immoral d’écrire sur ce sujet une œuvre de littérature qui, en plus, lui rapportait de l’argent, les lecteurs s’arrachant l’ouvrage qu’il a fallu réimprimer quatre fois le mois de sa sortie. Pourtant, il n’avait pas signé les deux premiers tirages. **Illustration : Roberto Alagna © Jacqueline Dauxois.**

Les frères Alagna ont été les premiers à aborder la question de la peine de mort à l’opéra. Il y fallait une superbe audace. Plus tard, en 2013, Robert Badinter a écrit Claude d’après Claude Gueux de Victor Hugo aussi, sur une musique de Thierry Escaich.

Le sujet est de tous les temps et de touts les pays. Ceux où la peine de mort est légalement appliquée, de la Chine aux États-Unis en passant par les pays islamistes, ceux où elle a

été supprimée et où les crimes crapuleux et les attentats terroristes remettent son abolition en question.
En littérature comme en musique, c'est un sujet difficile, il y faut du génie. Le livre est passionnant. L'opéra tout autant. La même sobriété, la même économie de moyens porte l'art au sommet en délivrant un message très simple dans sa complexité : La société commet un crime en condamnant à mort un criminel.
Quel que soit le crime commis par le coupable.
Le condamné de Hugo écrit dans sa cellule pour « jeter bas l'échafaud après que j'y aurai monté ». Roberto Alagna dit qu' « aucun homme ne peut prendre la vie d'aucun homme ».

Condamner la mort

Du livre à l'opéra, le même but, la même dénonciation. Parce qu'il la voulait universelle, Hugo a refusé de donner un nom à son condamné et de dire de quel crime il était coupable.
On le lui a reproché comme un manque dans le récit. Or, ce silence est une rampe de lancement où la pensée hugolienne est propulsée. D'ailleurs, lecteur et spectateur savent l'essentiel, le condamné n'est pas un voleur de pain, il irait aux galères ; il a commis un crime de sang, on le conduit à l'échafaud.

Comme Alagna va entrer dans son personnage et y entrainer le spectateur, Hugo est entré dans le condamné pour écrire à la première personne. Ce n'est pas « il », c'est « je » ; ce n'est pas « lui », c'est « moi ».
Le texte et l'opéra donnent à vivre la fin d'un homme qui, tout en se reconnaissant criminel et acceptant son châtiment, est confronté aux soubresauts de la plus atroce des agonies parce qu'elle est artificielle, qu'il est pleine force, en possession de tous ses moyens, qu'il est fils, époux et père,

qu’il veut vivre à en hurler même s’il croit qu’il a consenti à la mort.
Hugo était convaincu que porter à la connaissance du public les affres de ces dernières heures ferait plus pour la suppression de la peine de mort que des discours à la tribune.
Quand c’est Alagna qui incarne le condamné, qu’il vit ses tourments sur scène, on se dit que personne ne pourra plus jamais tuer, qu’on ne peut pas éteindre le regard de ces yeux et faire taire la parole portée par une voix pareille.

Entièrement fidèle à Hugo, l’opéra n’a cependant rien d’un copier-coller.
En contre-champ du personnage du condamné, les frères Alagna en ont créé un autre, une noire américaine, représentative de toutes les exécutions de notre époque, dont la présence n’a pas pour seul mérite de permettre au ténor de récupérer mais d’actualiser la prise de position hugolienne. À eux deux, le criminel et la criminelle sont « le » condamné. Leur présence simultanée sur scène, elle, dans une cellule aseptisée carrelée de blanc, lui, dans un obscur cachot, crasseux, mal éclairé par une mauvaise lanterne, illustre cette unicité. Ses mots à elle résonnant comme un écho de ses mots à lui. C’est à ce point la même souffrance, exprimée par deux êtres pareils à des siamois dénonçant d’une voix alternée la peine de mort comme le crime permanent de sociétés qui se succèdent, qu’à la fin, lorsque la femme marche à la guillotine et qu’on électrocute le condamné, ils semblent plus que jamais former un être unique.
Comme Hugo est entré dans son personnage, Roberto Alagna y est entré à son tour, en le créant d’abord avec ses frères, en l’incarnant ensuite sur scène. En Avignon, il disait qu’il ne quittât pas son personnage, qu’il chantait le rôle chez lui avant d’aller au théâtre, qu’il en rêvait la nuit.

Un opéra écrit pour Alagna

On a dit que cette œuvre avait été écrite pour lui. C'est vrai, d'autant qu'il a participé à son écriture. Il est vrai aussi que toutes les œuvres pour ténor semblent avoir été composées pour lui.
Quel que soit ce qu'il chante, on se réjouit toujours de si magnifiquement le comprendre, là, ne pas comprendre serait un désastre sémantique. On y échappe, grâce à lui. Il donne à voir les soubresauts de l'agonie alors que tout, dans le condamné, hurle vers la vie. Ce qu'il éprouve, il le fait éprouver. Il donne à vivre cette épouvante avec lui. Que sa voix lumineuse, d'une clarté si limpide, d'un timbre dont il est banal de dire qu'il est d'or pur, raconte la terreur de la mort, elle rend cet effroi plus atroce. Si le condamné, c'est lui, personne ne peut plus tuer. C'est exactement ce qu'espérait Hugo.

Une bête de scène

Pour les répétitions, Roberto Alagna arrive très en avance au 2, rue Molière, le teint d'un pirate des Caraïbes, ayant laissé sa barbe manger ses joues pour le rôle, comme il l'avait fait au Grand Avignon.
Dans sa loge, il examine dans le miroir le décalage entre ce qu'il voit et ce qu'il veut voir, ce que verra le spectateur. Tour à tour très sérieux et rieur, à deux mains, il ébouriffe ses cheveux. La coiffeuse devait ajouter une mèche, derrière, pour que le bourreau la coupe. Le fer pour la friser était déjà chaud. Il préfère se passer du postiche. Le bourreau fera cliqueter ses ciseaux tout de même. Il ébouriffe encore, tire sur ses mèches, les rend hirsutes. Il ne veut pas beaucoup de maquillage, juste dramatiser son teint resplendissant, embroussailler sa barbe, contrarier le sens de la pousse, tout

va vite, il est de moins en moins Roberto, cet homme arrivé joyeux, avec sa sœur qui est son agent, et ses parents, de plus en plus le condamné dans sa tragédie. Il n'a pas encore enfilé son gilet que déjà ses yeux ont changé on dirait même de couleur. Les deux bras raides appuyés sur la table, il les scrute. Métamorphose de l'homme en tragédien, du tragédien dans son personnage et, la porte refermée, quand il reste seul avec sa partition, sa voix de ténor chante derrière le battant.
Sur le palier du corridor qui mène à sa loge, une repasseuse enlève les plis d'un costume noir. Le placard de l'habilleuse est tapissé de photos d'artistes. Celle de Roberto Alagna au centre. Tout ce qu'on lui met dessus à cet homme, dit-elle, n'importe quel costume, tout lui va.
Mais c'est ça, madame, une bête de scène !
À l'entracte, il a un visage différent, pas entièrement sorti de son personnage. Après la répétition, il est un autre encore.
Il a fini de chanter pour aujourd'hui, mais il a encore du travail ce soir, il va donner des entretiens. Et combien va-t-il en donner avant la première ?

© texte et photos JACQUELINE DAUXOIS

Approfondir : www.jacquelinedauxois.fr

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

---

Compte rendu, concert. Dijon, le 23 septembre 2017. Tchaïkovski, Haydn… Orch Dijon Bourgogne. G.Tákács-Nagy, direction.



Compte rendu, concert. Dijon, Cour de Flore, le 23 septembre 2017. Tchaïkovski : Souvenir de Florence, op.70 ; Haydn : Concerto pour violoncelle n°1 ; Bartók : Divertimento. Orchestre Dijon Bourgogne, Bruno Philippe, violoncelle, Gábor Tákács-Nagy, direction. Entourée de bâtiments du Palais des Ducs, la Cour de Flore est un écrin où, de nouveau, l'Orchestre Dijon-Bourgogne a eu la bonne idée d'offrir un concert à la population ainsi qu'aux nombreux touristes. Fondateur du quatuor Tákács, le chef, chambriste, excelle dans ce programme, où il retrouve ses racines et des œuvres qu'il

affectionne tout particulièrement. Trois œuvres pour cordes : le sextuor « Souvenir de Florence » de Tchaïkovski, le premier concerto pour violoncelle de Haydn, et le Divertimento de Bartók. Le temps estival, qui se prolonge, a incité un public nombreux à occuper les chaises bien avant le concert, les retardataires comme les promeneurs se sont vite agglutinés tout autour.

Heureux Dijonnais !

L'exécution à l'orchestre d'œuvres de musique de chambre, même validée par le compositeur, leur font souvent perdre de leur vigueur, de leur précision, au bénéfice de la puissance. Dès les premières mesures du sextuor de Tchaïkovski, on est heureusement surpris. On oublie le plein-air et les échos de la rumeur urbaine pour découvrir une interprétation vibrante, tonique, souriante et transparente. Certes, toute la fébrilité, l'hypersensibilité de Tchaïkovski sont omniprésentes, mais sans jamais tomber dans un pathos, une boursouflure hyperromantique. Ainsi l'allegro initial, énergique, très écrit, comporte-t-il des moments où le lyrisme apaise quelque peu cette rage, l'adagio ne peut être que cantabile, avec sa parenthèse frémissante du moderato. L'allegro moderato nous rappelle que, malgré le titre, l'œuvre est russe, avec une rythmique toujours accentuée qui se marie au lyrisme. Le double-canon, comme le canon et la fugue conclusive du dernier mouvement, attestent les qualités d'écriture de ce romantique à la sensibilité exacerbée. La dynamique où l'on passe du triple piano au triple forte en quelques mesures, dont il use très souvent n'en réduit-elle pas l'effet ? Sans doute une des œuvres où les soufflets (cresc. et decresc.) abondent le plus, traduisant bien l'instabilité maladive du compositeur. Mais la direction, de Gábor Tákács-Nagy, mains nues, où tout le corps participe, s'avère particulièrement efficace, installant une relation quasi charnelle avec les musiciens. L'élégance, la vigueur, les phrasés sculptés comme l'articulation, les polyphonies

transparentes forcent l'admiration. Le finale est particulièrement hédoniste, jovial, un peu le cœur sur la main avec ce soupçon d'ivresse légère (dont le contrepoint sort indemne). Indéniablement le plaisir est la récompense.
Changement radical avec le tonique et enjoué premier concerto pour violoncelle de Haydn. Davantage encore que pour Tchaïkovski, le chef est chez lui : dans sa tradition musicale hongroise. Le soliste, le jeune violoncelliste, Bruno Philippe (souvent récompensé jusqu'à participer à la finale du dernier concours Reine Elisabeth) se sont rencontrés à Verbier et leur complicité est parfaite. Le rebond singulier qu'impose le chef à l'introduction, avec un orchestre ductile à souhait, fin, élégant et nerveux, racé pour tout dire, ce rebond va gouverner tout le concerto. La virtuosité, mais surtout le timbre, l'articulation et les phrasés du violoncelle ont toutes les séductions attendues. L'adagio, très classique, où il chante mieux que jamais, retient l'attention : le naturel, la simplicité, la pureté d'émission portent l'émotion. Le finale, incisif, d'une joie débridée, nous emporte et l'on en oublie que les ritournelles sont abrégées, avec efficacité, pour participer à cet entrain auquel on est convié. Nous avons eu droit à beaucoup plus qu'un aimable divertissement ou à un prétexte à démonstration. Merci au chef, au soliste et à l'orchestre. Un beau bis, la gigue de la 3ème suite de Bach, récompense les applaudissements du public.
Le Divertimento pour cordes de Bartók est un classique : sa force, la qualité exceptionnelle de son écriture, les conditions de sa rédaction, sa découverte au lendemain de la seconde guerre mondiale, particulièrement après la disparition du compositeur, ont contribué à sa célébrité. L'émotion qu'il dégage, fut-ce après de très nombreuses écoutes, ne s'émousse jamais. N'était-il pas ambitieux de proposer cette œuvre à un public très mélangé, dans un plein air qui amoindrit la dynamique et les contrastes ? Très rares ont été les désertions et nous devons nous en réjouir. La direction magnifie les sources hongroises de l'ouvrage : les mélodies modales, la rythmique irrégulière, la métrique changeante. Le

modelé des phrasés, la souplesse de l’articulation et des changements de tempo sont admirables. Tout juste regrette-t-on que l’acoustique lisse les contrastes et la sauvagerie des ponctuations à l’unisson. Le molto adagio est sans doute l’un des plus poignants jamais écrits, très retenu, avec une conduite admirable du crescendo du passage molto sostenuto. Le finale, allegro assai, renoue avec la vie, dansant, au fugato débridé, puis quelque peu élégiaque pour renouer avec l’influence tzigane et s’achever vivacissimo. La rusticité revendiquée par Bartók trop souvent aseptisée par un jeu ascétique, décharné, trouve ici son équilibre, son expression idéale.
Une initiative couronnée de succès et qui mérite d’être renouvelée.

_____

Compte rendu, concert. Dijon, Cour de Flore, le 23 septembre 2017. Tchaïkovski : Souvenir de Florence, op.70 ; Haydn : Concerto pour violoncelle n°1 ; Bartók : Divertimento. Orchestre Dijon Bourgogne, Bruno Philippe, violoncelle, Gábor Tákács-Nagy, direction.

Compte rendu concert. Paris, Philharmonie, le 22 septembre 2017. Sir Simon Rattle, London Symphony Orchestra,

Stravinski.

Compte rendu concert. Paris, Philharmonie, le 22 septembre 2017. Sir Simon Rattle, London Symphony Orchestra, Stravinski. Après ses derniers concerts le mois dernier à la Philharmonie de Paris avec les Berliner Philharmoniker, Simon Rattle revient à la tête du LSO dont il prend officiellement la direction. Pour marquer le coup, un programme ambitieux et inédit, rien de moins que les trois plus grands ballets de Stravinski : L'Oiseau de de feu, Petrouchka et Le Sacre du printemps.



C'est sur le grondement inquiétant des violoncelles et contrebasses en pianissimo que s'ouvre L'Oiseau de feu. Après cette mystérieuse introduction, l'orchestre s'éveille progressivement et dissipe la sombre menace pour laisser place à une peinture féérique du Jardin enchanté de Katschei. Dès les premières notes, la technicité des musiciens est indéniable. Pourtant, il faut quelques temps à Simon Rattle pour nous plonger avec le Prince Ivan dans la poésie du conte russe : après les premiers frissons, une certaine longueur s'installe. La poursuite et la capture de l'Oiseau de feu sont très bien menées, tandis que la plainte de l'oiseau dévoile les belles sonorités de l'orchestre, mais le tout manque peut-être un peu de vie, « d'âme russe », et de netteté également, car les musiciens ne sont pas toujours ensemble dans les départs. Il faut véritablement attendre l'apparition des princesses et notamment le Khorovode pour que la poésie s'installe définitivement, portée par le thème sublime du hautbois auquel répond le lyrisme des cordes en sourdine. La sonorité de la

trompette « en coulisse » nous extrait de cette torpeur langoureuse. Malicieux, Rattle s'amuse à se tourner vers le public et donner les départs aux trois trompettes placées dans les hauteurs de la salle. La Danse infernale des sujets de Katschei, très bien exécutée, laisse éclater toute la puissance de l'orchestre. Et dans la profonde obscurité suivant la mort de Katschei, les cordes tremolo pianissimo (et même « flautando » d'après la partition !) semblent venir d'un autre monde, très lointain, tant leur sonorité est diffuse et éthérée. Enfin, tandis que les sortilèges disparaissent, les trois trompettes en coulisses rejoignent en hâte la scène afin de participer à l'allégresse générale finale.

Peut-être le moins connu des trois ballets représentés ce soir, Petrouchka n'en est pas moins une partition originale pleine de surprises. En quatre tableaux, son orchestration colorée décrivant une foire en pleine effervescence n'a rien à envier à la féérie de L'Oiseau de feu. Les thèmes s'enchaînent et se superposent dans une cacophonie délibérée. À les voir jouer ensemble (et là le terme « jouer » prend tout sons sens !), nul doute que les musiciens s'amusent à s'échanger leurs répliques comme les interjections d'un dialogue animé : là la flûte interpelant le spectateur qui passe, ici les clarinettes déclamant le motif dissonant emblématique de Petrouchka… La musique fuse de partout pour le plaisir des oreilles, tandis que les yeux s'attendraient presque à voir déambuler un pantin sur la scène. On regrette quelque peu que le timbre percussif du piano, l'une des grandes originalités de ce ballet, ne ressorte pas plus lors des moments de tutti.
Les tableaux se succèdent, chacun apportant son lot de thèmes hauts en couleurs, mais le quatrième est peut-être bien le plus riche et foisonnant, déroulant toute une galerie de personnages populaires. Et une fois encore, nous somme ébahis face à la maîtrise des plans sonores : les battements pianissimo des trompettes, à peine palpables mais malgré tout d'une netteté remarquable, semblent presque surnaturels.

Enfin, pour clore ce programme, pas de surprise avec Le Sacre du Printemps : des tempos pertinents pour une interprétation efficace et rondement menée par Simon Rattle, où chaque détail de la partition est mis en valeur. La dynamique dans les grands moments de tutti (les Augures printaniers, la Danse sacrale…) est extraordinaire et nous transporte dans toute la violence du rite païen évoqué par Stravinski.

Enchaîner ces trois ballets était un défi ambitieux que Simon Rattle et ses musiciens ont su relever avec panache. Un concert prometteur donc pour la nouvelle équipe officiellement formée par le chef britannique et le LSO. Ce programme nous aura également permis d'apprécier toute l'ingéniosité de Stravinski, capable de se renouveler sans cesse : en trois ans seulement, il passe de la féérie de L'Oiseau de feu, encore emprunt des influences de son maître Rimski-Korsakov, à la sauvagerie scandaleuse (pour l'époque !) du Sacre du printemps. Entre les deux, un Petrouchka atypique, coloré et foisonnant d'originalités, mais dont les dissonances et les rythmes à contretemps laissent déjà présager ce que sera le Sacre.

_____

Compte rendu concert. Paris, Philharmonie de Paris grande salle Pierre Boulez, 22 septembre 2017. Sir Simon Rattle, London Symphony Orchestra, Stravinski (1882-1971) : L'Oiseau de feu, Petrouchka, Le Sacre du printemps.

NANTES. Nouvelle production

du Couronnement de Poppée de Monteverdi par le duo Caurier / Leiser



NANTES, MONTEVERDI : POPPEA. 9 > 17 octobre 2017. Ce pourrait bien être la production événement de cette nouvelle saison 17 – 18 d'Angers Nantes Opéra et aussi l'ultime offrande d'importance portée par son directeur général, jusqu'en décembre 2017, Jean-Paul Davois. Depuis les débuts de sa direction exemplaire, **Jean-Paul Davois** n'a cessé de défendre un théâtre lyrique soucieux du texte, du sens, en étroite connexion avec la société. Opéra engagé, – qui sait offrir en résonance avec les tumultes inquiétants de notre société, de sérieuses pistes de réflexion; la notion lyrique qu'il défend concerne d'abord, l'action dramatique mise en musique : l'action y est préservée, dans sa cohérence, dans sa profonde unité poétique. Voilà reformulée une intention qui se concrétise particulièrement dans le travail des deux metteurs en scène, devenus partenaires familiers à Nantes et à Angers, **Patrice Caurier et Moshe Leiser,** pour lesquels comme pour Jean-Paul Davois, théâtre et musique sont aussi importants dans la réussite du spectacle, traités ainsi à parts égales. On a vu réalisés par leur soin ici même, entre autres productions qui nous ont marqué : Le Château de Barbe-Bleue, Falstaff, et récemment un Don Giovanni, âpre, brûlant, d'une violence électrique.

THEATRE ET MUSIQUE…



Rien n’atteint l’impact du verbe incarné, en une action saisissante, où le temps théâtral rejoint le temps musical. Avant Verdi qui en un opéra réaliste, violent, parfois sauvage et fantastique a réussi dans cet art de l’équilibre, Monteverdi au XVIIè réalise déjà l’équation. Pour lui le texte est servi par la musique et les deux, chant et action, s’accomplissent grâce à l’action théâtrale. Rien de plus manifeste dans le cas de son dernier ouvrage, Le Couronnement de Poppée, où la passion soumet raison et politique (Amor vincit omnia), sommet lyrique, créé à Venise pour le Carnaval de 1642, grâce à une coopération exceptionnelle avec le poète Francesco Busenello. Leur duo est resté depuis légendaire, annonçant par sa réussite, celui de Mozart et Da Ponte, puis de Strauss (Richard) et Hofmannsthal.

LE DESIR DE NERON… Dans le cas du Couronnement de Poppée, compositeur et poète librettiste mettent en scène et en musique **l’histoire romaine**, mais selon le prisme de la pensée vénitienne. La République contre l’ordre impérial, c’est à dire l’ordre tyranique. Les Vénitiens se montrent particulièrement critiques vis à vis des héros romains…En effet, Néron y paraît en monstre infantile, être dépravé et érotomane habité, dévoré par une irrépressible soif de jouissance, en particulier pour la jeune Poppée, dont il fait sa maîtresse et sa nouvelle impératrice… Beaucoup de metteurs en scène ont joué sur la jeunesse troublante, et la perversité

adolescente de ce couple fascinant et écœurant : pour satisfaire son seul désir, Néron répudie son épouse officielle (Octavie), trahit tous les préceptes de son mentor le philosophe Sénèque (qu'il fait assassiner et dont Monteverdi trace un portrait plutôt négatif, lui aussi d'après la soldatesque du début de l'opéra, acteur à la moralité douteuse). Le politique, inféodé au règne de l'amour, tue la raison, l'ordre, la vertu… Rien ne peut commander à la passion de l'empereur, fût-elle immorale et choquante. On ne saurait fustiger l'histoire romaine avec plus de cruauté et de cynisme. Cette parodie politique, permet cependant à Monteverdi d'écrire l'un de ses opéras les plus sensuels, d'une volupté même saisissante (les duos entre Poppea et Nerone) ; et en psychologue passionné par les vertiges du sentiment, Monteverdi fait de l'impératrice répudiée, Ottavia, une figure hautement tragique dont l'air unique (Addio Roma / l'adieu à Rome), est l'un des sommets de son oeuvre lyrique.

HUIT CLOS THEATRAL ET MUSICAL… C'est un huit clos tragique et amoureux, cynique et politique qui frappe par son austérité sauvage, mais aussi très voluptueux. Un théâtre musical d'une intensité unique à ce jour et propre au début des années 1640. Monteverdi lègue ainsi son plus haut génie poétique, à l'époque où à Venise, l'opéra devient publique (1637). Aujourd'hui, comme Don Giovanni de Mozart ou Le Chevalier à la rose de Strauss, – ouvrages universels, ***Le Couronnement de Poppée*** ne cesse de nous interroger. Sur la question de la folie amoureuse, de l'emprise de la passion (avant Racine) ; sur l'indignité d'un prince corrompue, avili, soucieux du seul accomplissement de son désir…

Et même sa réalisation pose problème et soulève le débat.

Car les deux manuscrits encore accessibles, remontent certes au XVIIè mais sont d'une main ou d'un atelier qui a fixé deux versions après la mort du Maître (manuscrits conservés à la bibliothèque Marciana de Venise et au

conservatoire San Pietro a Maiella de Naples). Sans indication précise sur les instruments obligés, le doute persiste sur la sonorité et les couleurs de « l'orchestre » d'origine, tel qu'il était pratiqué dans les théâtres publiques d'opéras à Venise au XVII, qui est en réalité un continuo développé. Alors faut-il respecter la vision chambriste, intimiste – théâtrale d'un Gardiner ? Ou celle plus flamboyante et latine défendue par d'autres chefs plus récents ? Sur les traces d'un Monteverdi soucieux de détails de mise en place sur les planches – le premier metteur en scène de l'histoire ?, **Patrice Caurier et Mosche Leiser nous livrent leur propre vision d'un drame et d'une partition inclassables**. Dont la vérité et la justesse poétique interrogent notre modernité au théâtre comme à l'opéra.

Que sera la nouvelle production conçue à Nantes ? Plus théâtrale, plus musicale ? Ou les deux, … très probablement. **Réponse à partir du 9 et jusqu'au 17 octobre 2017. 6 représentations au Théâtre Graslin de Nantes.**

—————

NANTES, THÉÂTRE GRASLIN
6 représentations événements
lundi 9, mardi 10, jeudi 12, vendredi 13,
dimanche 15, mardi 17 octobre 2017
en semaine à 20h, le dimanche à 14h30

RESERVEZ VOTRE PLACE



Le Couronnement de Poppée / L'Incoronazione di Poppea
Dramma in musica, en un prologue et 3 actes
Livret de Giovanni Francesco Busenello d'après les Annales de Tacite.
Créé au Teatro Grimano de Venise en 1642.
[Opéra en italien avec surtitres en français]
DIRECTION MUSICALE : MOSHE LEISER ET GIANLUCA CAPUANO
MISE EN SCÈNE: MOSHE LEISER ET PATRICE CAURIER

Chiara Skerath, Poppée
Rinat Shaham, Octavie / la Fortune
Peter Kalman, Sénèque
Élodie Kimmel, Drusilla / la Vertu
Sarah Aristidou, Demoiselle
Elmar Gilbertsson, Néron
Dominique Visse, la Nourrice / le Premier Familier
Renato Dolcini, Othon
Mark van Arsdale, Lucain / Libertus / le Second Familier / le Premier Soldat
Agustin Perez Escalante, le Licteur
Augusto Garcia Vazquez, le Troisième Familier

Chœur d'Angers Nantes Opéra
Direction Xavier Ribes

Ensemble I Canto di Orfeo
Direction Gianluca Capuano

Compte rendu, opéra. NANTES, le 23 septembre 2017. BERLIOZ : LA DAMNATION DE FAUST. Spyres, Hunold, Alvaro, Bontoux… Rophé.

Compte rendu, opéra. NANTES, le 23 septembre 2017. BERLIOZ : LA DAMNATION DE FAUST. Spyres, Hunold, Alvaro, Bontoux… Rophé. Du choc qui naît de l'équation Berlioz Goethe surgissent des pépites, véritables joyaux de l'opéra romantique français. Cette Damnation créée en 1846, éblouit à

chaque représentation, car la partition permet comme rarement à l’orchestre de scintiller, murmurer et rugir, où les architectures avec le chœur impressionnent, où surtout le chant affirme cette déclamation spécifique propre au Berlioz le plus exigeant, et déjà ciselée comme futur jeune vainqueur du prix de Rome dans sa fameuse Cantate La mort de Cléopâtre (1829).

Une DAMNATION A SE DAMNER
Spyres, Hunold, Alvaro, Bontoux… composent une distribution éblouissante



Ce soir l’art d’un ténor anglo-saxon pourtant mis au défi de la diction française confirme sa maîtrise irréprochable (à quelques détails près), il est vrai qu’il chante le rôle depuis plusieurs années et connaît la partition par cœur… (c’est l’un des soliste à chanter sans partition, entièrement disponible à son chant et son jeu au devant de la scène) ; ce que réalise le ténor américain **Michael Spyres (Faust)** suscite en effet admiration et enthousiasme : le sens du verbe, le jeu scénique très habité (malgré l’absence de mise en scène mais la légende dramatique conçue par Berlioz n’a pas depuis sa conception intégré de décors), la précision des diphtongues claires et jamais appuyées (une gageure pour un anglo-saxon), …tant de maîtrise linguistique et d’intelligence dans la conception du personnage souligne l’art du diseur, éclaire le profil du héros : sa tendresse infinie, sa solitude profonde aussi, enfin sa lumineuse humanité, sa compassion finale qui précipite sa chute mais offre l’apothéose pour Marguerite. Le ténor s’impose dans un rôle qu’il chante depuis plusieurs

années, en France dès 2014 et encore récemment au Festival Berlioz à l'été 2017…
Berlioz a portraituré un contemplatif esseulé à jamais insatisfait, en connexion direct avec la Sainte Nature ; c'est d'ailleurs dans ses invocations au mystère des éléments, au grand souffle de l'univers que Berlioz montre la mesure de son inspiration comme génie romantique (après les évocations américaines de Chateaubriand).
Plus éphémère (mais intensément dramatique), sa rencontre avec Marguerite, fugace personnification de l'idée fixe, éternelle bien aimée ailleurs inaccessible (Symphonie Fantastique puis Lélio), prend forme ici et s'incarne en un duo d'une exquise intelligence. Il faut reconnaître qu'en jouant l'amoureuse éprise, empoisonneuse matricide malgré elle, la très noble et voluptueuse **Catherine Hunold** personnifie aussi bien que Régine Crespin en son heure, cette féminité ardente et digne, d'une distinction naturelle, capable de couleurs inouïes, tragédienne sensuelle comme amante éperdue : qu'il s'agisse de sa romance hallucinée du « roi de Thulé » (et sa coupe vermeil à la mer… préfiguration des morsures empoissonnées d'un Chausson à venir) ; de son duo avec Faust puis de son "ardente flamme"(grand air de la partition), la diva ici même applaudie dans le rôle de la noire Ortrud wagnérienne (Lohengrin) fait sensation en jeune femme embrasée par le désir et la passion. Au point de regretter parfois le volume sonore de l'orchestre qui couvre les nuances millimétrées que réussit divinement la diva, vraie soprano dramatique et puissante, d'une irrésistible vérité. Inoubliable.

La direction attentive de **Pascal Rophé** paraît moins convaincante dans Berlioz que la saison dernière dans Wagner (Lohengrin ici même et également sans décors). Plus précautionneuse et tranquille, que vraiment traversée par le souffle du sujet diabolique et cynique… Des tempos exagérément ralentis (dans l'air de Marguerite justement, "d'amour l'ardente flamme"…) et surtout dans la dernière partie celle de la chevauchée infernale, un manque d'équilibrage sonore

(les percussions toujours systématiquement en avant), des attaques trop fortes… rendent peu compte du raffinement exceptionnelle de la partition berliozienne. On a regretté aussi le manque de nuances comme d'expressivité du choeur féminin. Les tableaux malicieux, électriques des esprits et créatures convoqués par Méphistophélès restent trop polis. Mais ce qui reste ailleurs, s'inscrit dans le souci de clarté déjà observé dans le travail de son Lohengrin de la saison passée.
Les interventions des chœurs associés et les jeunes chanteuses de la Maîtrise invitée (seconde partie, pour l'apothéose de Marguerite) ne manquent pas de panache, d'articulation oratoire (les hommes surtout pour les chœurs démoniaques, pour le délire électrique des étudiants, pour la question les juges infernaux à l'adresse du Mephisto finalement vainqueur…)
Fermant le trio vocal protagoniste, **le Méphistophélès de Laurent Alvaro** est impressionnant dans la veine sarcastique ironique, cynique, sardonique, même s'il pourrait être parfois plus nuancé dans les intentions, et même s'il se montre avare en aigus larges et couverts (faiblesse réduite en seconde partie cependant). Notons aussi l'excellente musicalité du baryton-basse malvoyant **Bertrand Bontoux : Brander solide**, habité (dans le tableau de la taverne à Leipzig), et lui aussi, comme Spyres, sans partition et d'une absolue intelligibilité. Un régal.

Ainsi s'amorce (et de la meilleure façon) la nouvelle saison d'Angers Nantes Opéra 2017-2018, qui est aussi l'ultime programmation conçue par Jean-Paul Davois. On sait que ce dernier attache une importance capitale au texte et au théâtre dans chaque production lyrique présentée. Cette Damnation sans décors ne fait d'ailleurs pas exception à cette ligne artistique des plus justes : Berlioz intitule son opéra, « légende dramatique » ; la partition orchestrale surprend et

saisit par la force suggestive de l'orchestre et des choeurs. Et sa forme est davantage celle d'un oratorio démoniaque fantastique, l'une des meilleures adaptations du mythe goethéen en France, qu'un opéra.

POPPEA … prochain événement lyrique à venir en octobre 2017 à Nantes. La prochaine production événement présentée par **Jean-Paul Davois pour Angers Nantes Opéra** est un absolu incontournable : sommet de l'opéra baroque vénitien du Seicento (XVIIè) : Le Couronnement de Poppée / L'Incoronazione di Poppea de Claudio Monteverdi. L'ourvage de 1642 est l'un des derniers du compositeur : sur le livret de Busenello, écrivain poète parmi les plus exigeants, l'opéra est mise en scène par le duo à présenté familier à Nantes et Angers, les metteurs en scène Patrice Caurier et Moshe Leiser, d'ailleurs ce dernier ne fait pas que résoudre la vraisemblance dramatique de la réalisation scénique, il coréalise aussi la partie musicale du nouveau spectacle, en étroite connivence et complicité avec le chef italien Gianluca Capuano (qui pilote ainsi à quatre mains son ensemble sur instruments baroques, Il Canto di Orfeo). Prochain grand reportage vidéo sur la préparation de la nouvelle production de Poppea pour Angers Nantes Opéra. A l'affiche du 9 au 17 octobre 2017 à Nantes au Théâtre GRASLIN. C'est la prochaine nouvelle production baroque événement de la rentrée lyrique 2017.
INFOS & RESERVATIONS SUR LE SITE d'Angers Nantes Opéra saison lyrique 2017-2018

_____

Compte rendu, opéra. NANTES, le 23 septembre 2017. BERLIOZ : LA DAMNATION DE FAUST. Spyres, Hunold, Alvaro, Bontoux… Rophé.
Illustrations : ©Jef Rabillon . Angers Nantes Opéra septembre

2017

Catherine Hunold, Marguerite
Michael Spyres, Faust
Laurent Alvaro, Mephistopheles
Bertrand Bontoux, Brander

Chœur d’Angers Nantes Opéra
Chef : Xavier Ribes
Chœur de l’Opéra de Dijon
Chef : Anass Ismat
Maîtrise des Pays de la Loire
Chef : Sophie Siegler
Orchestre National des Pays de la Loire
Direction musicale : Pascal Rophé

Angers, Centre des Congrès, samedi 23 septembre, 20h30

CD, vidéo : Jay Bernfeld / Fuoco E Cenere jouent Marin Marais



CD, CLIP VIDEO. MARIN MARAIS : Folies d’Espagne. Jay Bernfeld, Fuoco E Cenere (1 cd Paraty, juin 2016). MARAIS élucidé. On ne saurait exprimer précisément la satisfaction que procure l’écoute de ce programme enchanteur dédié au compositeur

et gambiste Marin Marais (1656-1728). Il résoud de loin et à très haut niveau, le mouvement et l'esprit, l'expressivité et l'intériorité. Parution du cd événement, ce 29 septembre 2017.

Plus de 350 ans ont passé mais le flambeau est ravivé intact dans le jeu intense, intérieur, élégant, naturel de Jay Bernfeld, fondateur de son propre ensemble, Fuoco e Cenere. Le feu, la cendre (si l'on reprend le titre du collectif), une équation qui prend corps et affirme une plénitude souveraine. Jouer les Livres III et V, respectivement de 1711 puis 1725,… remonter à la source d'une éloquence conquérante et nostalgique à la fois, permet ce bain d'ivresse et de vertiges, de regrets et de soupirs qui composent toute la langue d'un Marais équilibriste et funambule entre Sainte-Colombe et Lully. Son génie n'en est que mieux dévoilé, mesuré, exprimé. L'album obtient donc le CLIC de CLASSIQUENEWS de septembre 2017 ; il demeure notre meilleure surprise parmi les cd baroques récemment reçus pour cette rentrée 2017. Nul doute qu'il ne devienne le fleuron des pépites baroques du label PARATY, au même tire que le HANDEL/RAMEAU de l'ensemble Naïs ; le JS Bach d'Alia Mens… **LIRE la suite de notre compte rendu critique du cd MARIN MARAIS : Folies d'Espagne (1 cd PARATY / Jay Bernfeld / Paraty 2016)**

CLIP VIDEO… Dans ce clip vidéo réalisé par Fuoco E Cenere, quelques extraits de l'Allemande du Livre III, du Tombeau pour Marais le Cadet (Livre V), enfin du Charivary – concluant avec espièglerie et vivacité la Suite en Ré du Livre III de 1711…

Jay Bernfeld, viola da gamba and direction / viole de gambe et direction
Ronald Martin Alonso, viola da gamba / viole de gambe
André Henrich, théorbe / theorbo
Bertrand Cuiller, clavecin / harpsichord

Enregistrement / Recording : Juin / June 2016, Église de Lassay-sur-Croisne.

Fuoco E Cenere / Jay Bernfeld

http://www.fuocoecenere.org/



Jay Bernfeld et sa viole magique (© Uit Bé Studio)

LIRE notre **dépêche annonce JAY BERNFELD joue Suites et Folies de Marin Marais …**