

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 1695, sur le glas retentissant de la marche d'exposition ; sursaut et dramatisation 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.

TOURS. Benjamin Pionnier dirige une nouvelle TOSCA



TOURS, Opéra. PUCCINI: Tosca. 21 – 27 avril 2017. Benjamin Pionnier dirige l'Orchestre Symphonique maison (qui porte aussi le nom de la région : Centre – Val de Loire) pour une nouvelle production de Tosca, réunissant des voix peu connues

en France et qui promettent de relever les défis multiples d'une partition élaborée comme une pièce de théâtre et au drame réaliste : au devant de la scène, se déroule la tragédie d'un trio amoureux opposant les deux amants artistes (Tosca la chanteuse et Mario le peintre), pris dans les filets du diabolique Scarpia (préfet de Rome), épris de la belle cantatrice. Puccini sait élargir le spectre dramatique en fouillant par le chant d'un orchestre fabuleusement orchestré, le contexte et les résonances historiques, sociales de ce huit clos étouffant : l'Italie dont il est question, est celle des Monarchistes contre les Républicains, c'est à dire en une seconde opposition, celle là politique, qui confronte le royaliste Scarpia contre le bonapartiste Mario... **Les 3 actes sont parfaitement délimités**, chacun inscrit dans un lieu bien identifié de Rome : l'église **San Andrea della Valle au I** ; écrin des amours artistes dont nous avons parlé, puis célébration collective en un Te Deum qui assoit le redoutable préfet ; **le II se déroule ensuite au Palais Farnèse chez Scarpia**, dans les salons et le bureau de son palais officiel où il torture Mario ; c'est là qu'en une scène fantastique et macabre, la belle Tosca poignarde le préfet sadique avant de lui rendre un dernier hommage posthume (l'actrice Sara Bernhardt a laissé un souvenir mémorable dans la pièce originelle de Victorien Sardou, comme Maria Callas ensuite sur la scène de l'Opéra de Paris ; enfin, **l'acte III, au Château Saint-Ange** où est emprisonné Mario ; l'acte s'ouvre sur une évocation champêtre et pastorale par le chant d'un jeune berger – sur les collines environnantes de Rome, Tosca retrouve son amant Mario emprisonné pour le délivrer, après

une prétendue fausse exécution qui s'avère cependant fatale pour celui qui a osé se réclamer de l'idéal bonapartiste... Ainsi même après sa mort Scarpia poursuit son œuvre diabolique. Démunie, trahie, veuve... Tosca se jette dans le vide, de la terrasse du Château Saint-Ange. Puccini réussit dans Tosca, l'équation délicate du drame sentimental et de la fresque évocatrice au réalisme accru : à la passion qui dévore les trois protagonistes (le fameux trio verdien : soprano / ténor / baryton, ce dernier étant le rival du premier) répond le souffle irrésistible des évocations orchestrales. Oui, Tosca est un opéra sublime qui est autant psychologique que dramatique.

Il est peintre, elle est chanteuse... TOSCA, l'opéra des artistes libres



C'est en écoutant une représentation d'Aïda de Verdi que le jeune Puccini reçoit la vocation du lyrique. Ainsi, l'un de

ses chefs d'oeuvre de la plaine maturité, Tosca, créé en 1900 en témoigne. Viendront ensuite après ce premier sommet dramatique et vocal, Butterfly (1904) puis l'inachevée Turandot (création posthume en 1926).

L'unité dramatique et la superbe gradation dans la tension de l'ouvrage viennent en partie, de sa construction spatiale: à chaque tableau correspond un lieu différent dans la Rome du début XIXème siècle: l'église San Andrea della Valle à l'acte I, puis le Palazzo Farnèse ou Palais de la justice au II; enfin pour la mort des amants magnifiques, les géoles et la terrasse sommitale du château Saint-Ange au III.

Rares sont les ouvrages lyriques qui collent à ce point à l'esprit d'une ville... Rome est l'autre acteur de l'opéra puccinien. Son souffle, son esprit, ses climats, son atmosphère en sont distillés par l'orchestre, autre grand acteur de l'action musicale. La Tosca de Puccini, qui a alors 42 ans, et est bien au sommet de son écriture, est adaptée de la pièce éponyme de Victorien Sardou, créée treize années auparavant, en 1887.

En septembre et octobre 2016, la production de Tosca à Bastille compte une distribution vocale prometteuse : Anja Harteros (17, 20, 23 septembre) puis Liudmyla Monastyrskya pour Tosca, la cantatrice amoureuse passionnée ; Marcelo Alvarez en Mario Cavaradosi, le peintre bonapartiste et libertaire ; enfin Bryn Terfel pour le préfet Scarpia, autorité noire, dévorée par la jalousie et le pouvoir...

OPERA INCANDESCENT... En un torrent continu qui reste resserré, autorisant quelques rares airs aux solistes, la musique de Puccini exprime tout ce que les actes

ne disent pas: les pensées secrètes, les soupçons incandescents (croyante et loyale, Floria est une femme terriblement jalouse), le machiavélisme cynique astucieusement tu (Scarpia est un monstre de perversité manipulatrice, ivre d'une insondable frustration et objet incontrôlable de son désir pour Tosca), la loyauté fraternelle de Mario (il est antimonarchiste, farouchement opposé à toute forme de

despotisme, en cela dangereusement bonapartiste, révolutionnaire et libertaire)... En définitive, la plume de Puccini inscrit au devant de la scène, la passion qui anime chacun des trois protagonistes. Le compositeur crée un opéra qui conserve le rythme et l'intelligence dramatique de la pièce originelle signé Victorien Sardou. Sur le plan musical aussi, le compositeur rehausse davantage la règle du trio vocal, – noyau lyrique central depuis Bellini, Donizetti et surtout Verdi, – base de l'opéra romantique et post romantique: une soprano amoureuse, un ténor ardent, un baryton néfaste, manipulateur, sombre et ténébreux. Mais ici, contrairement à tant d'héroïnes soumises ou sacrifiées, Tosca est une femme qui rugit et résiste. Elle décide elle-même du moment et du contexte de sa mort.

C'est aussi le portrait de deux artistes magnifiques, elle est chanteuse; lui est peintre; qui se trouvent broyés par la machine politico-policière incarnée par le diabolique Scarpia.

TOSCA de PUCCINI à l'Opéra de Tours
Nouvelle production en 4 dates

Vendredi 21 avril 2017, 20h

Dimanche 23 avril 2017, 15h

Mardi 25 avril 2017, 20h

Jeudi 27 avril 2017, 20h

RESERVEZ VOTRE PLACE

<http://www.operadetours.fr/tosca>

Billetterie

Ouverture du mardi au samedi

10h00 à 12h00 / 13h00 à 17h45

02.47.60.20.20

theatre-billetterie@ville-tours.fr

Grand Théâtre de Tours
34 rue de la Scellerie
37000 Tours

Conférence de présentation de l'œuvre

Samedi 8 avril 2017, 14h30

Grand Théâtre, Salle Jean Vilar / entrée gratuite dans la limite des places disponibles

PUCCINI : TOSCA, opéra en trois actes

Livret de Luigi Illica et Giuseppe Giacosa, d'après Victorien Sardou

Création le 14 janvier 1900 à Rome

Coproduction Opéra de Tours & Conseil Départemental d'Indre et Loire

Direction musicale : Benjamin Pionnier

Mise en scène : Pier-Francesco Maestrini

Décors : Guillermo Nova

Costumes : Luca dall'Alpi

Lumières : Bruno Ciulli

Floria Tosca : Maria Katzarava

Mario Cavaradossi : Angelo Villari

Scarpia : Valdis Jansons

Cesare Angelotti : Zyan Atfeh

Spoletta : Raphael Brémard

Sciarrone : François Bazola

Il sagrestano : Francis Dudziak

Pastore : Julie Girerd

Maîtrise du Conservatoire Francis Poulenc – CRR de Tours

Choeurs de l'Opéra de Tours

Orchestre Symphonique Région Centre-Val de Loire/Tours

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



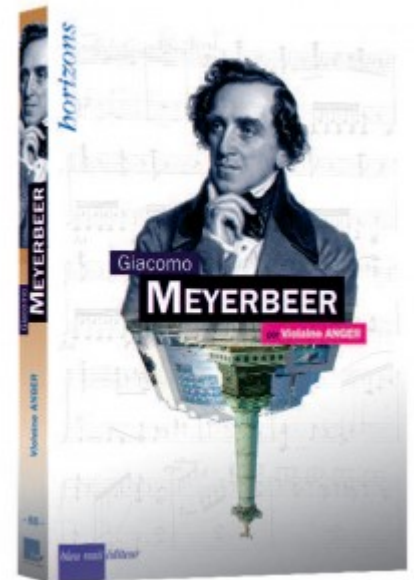
mag cd dvd livres de classiquenews, le jour de la parution du cd.

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

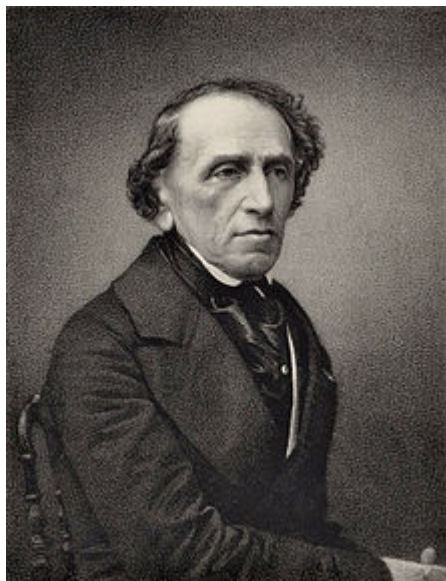
VOIR aussi notre [reportage vidéo Résidence de l'ensemble DE CAELIS à l'Abbaye aux Dames de Saintes / Jardin clos / Hildegard von Bingen \(2014\)](#)

**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 XX^{ème} 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).

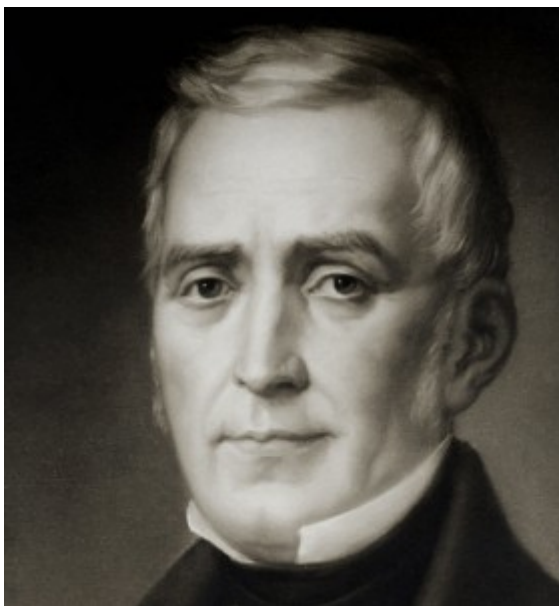


Avec son librettiste familial **Scribe** (auquel tout un chapitre est dédié : il était temps de réévaluer le poète dramaturge le plus passionnant du temps ; aussi proluxe à l'opéra que Hugo, son contemporain, aussi argenté grâce à sa plume), Meyerbeer fixe un nouveau modèle lyrique au moment où Verdi 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

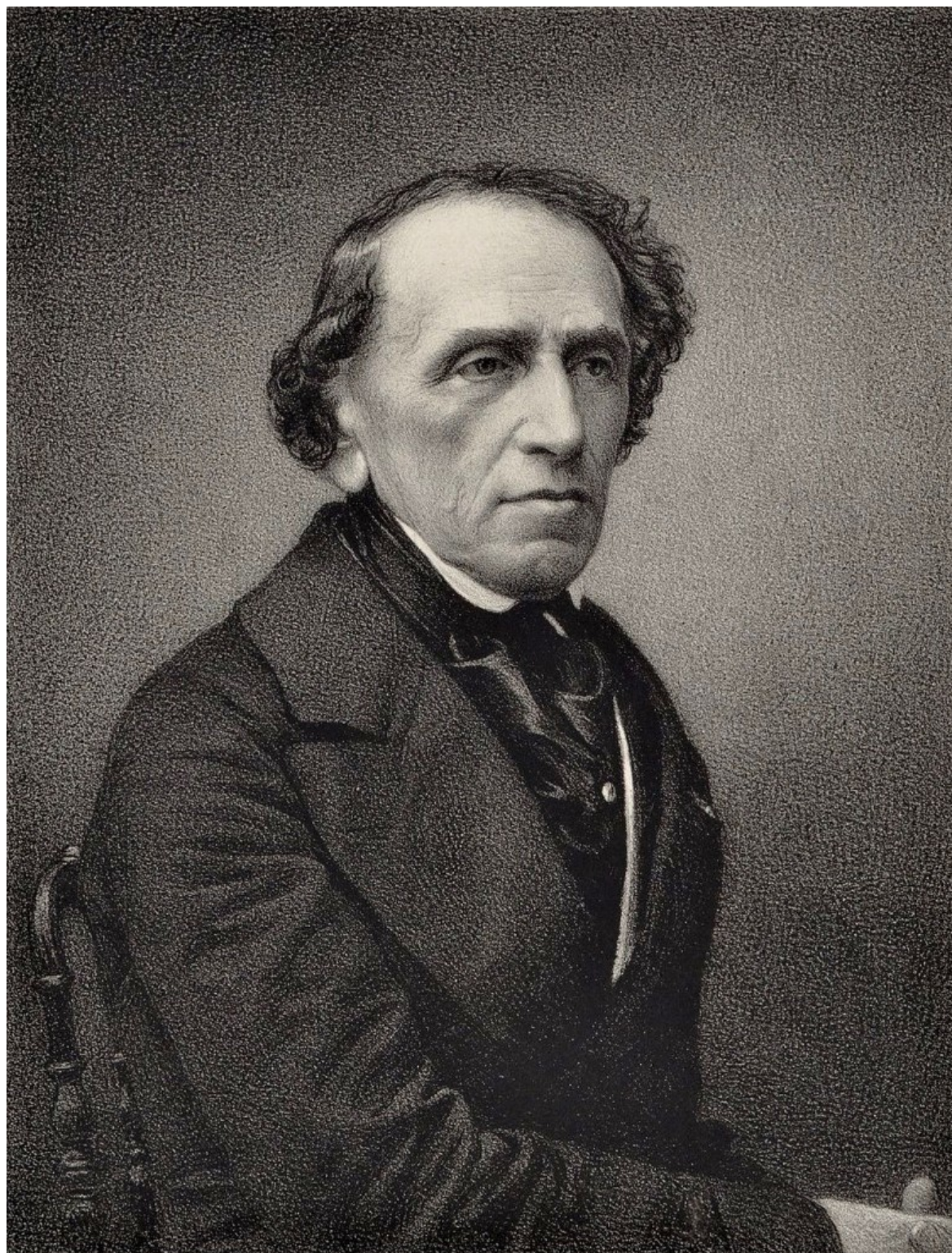
l'écrivain, véritable architecte du drame moderne, capable de concilier spectaculaire et sens (n'en déplaise à Wagner), temps musical et temps dramatique, situations et cohérence de l'action... ; bien au contraire, les deux hommes, poète et compositeur, Scribe et Meyerbeer prolongent les avancées d'Auber 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 coeur, 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



PARIS, 1801. Quand la Flûte enchantée devient les Mystères d'Isis

PARIS, 1801. A l'heure du retour de la campagne d'Egypte, grâce à laquelle le général Bonaparte se taille une solide réputation de génie militaire, civilisateur et triomphateur, soit un Alexandre moderne, Paris cultive un nouveau goût qui met en avant l'Egypte et ses mystères



raffinés. L'orient s'invite ainsi dans l'Hexagone, à l'heure du néoclassicisme romantique... En musique, l'Egypte croise le destin de deux compositeurs qui nous paraissent emblématiques. **Henri Joseph Rigel** est bien connu des lecteurs de classiquenews : c'est lui qui entre le baroque tardif et le pré classicisme à l'époque des lumières ose des alliances de timbres audacieux comme **composer pour la première fois pour le clavecin et le pianoforte**, nouvelle équation sonore et miracle esthétique révélés récemment (octobre 2016 à Rio de Janeiro, Brésil) par le duo Bruno Procopio et Natalia Valentin... [VOIR NOTRE VIDEO EXCLUSIVE RIGEL : SONATE POUR CLAVECIN ET PIANOFORTE](#)

Le fils de Henri Joseph, **Henri Jean Rigel**, né le 11 mai 1772 à

Paris et mort le 16 décembre 1852 à Abbeville, est lui aussi compositeur. Musicien d'origine Souabe, pianiste et compositeur actif, Henri Jean . Il rejoint d'abord l'école royale de chant, puis enseigne ensuite au Conservatoire, dès sa création, en 1795.

Il fait partie de l'expédition d'Égypte, et donnera deux opéras comiques au Caire en 1801. En 1805, Napoléon le nomme pianiste de la musique particulière de l'Empereur, et Louis XVIII le confirma dans cette fonction. Pédagogue célèbre et recherché, Henri Jean Rigel compte dans sa classe César Franck parmi ses élèves.

De Vienne, 1791 à Paris, 1801 DE LA FLUTE ENCHANTEE DE MOZART AUX MYSTERES D'ISIS



Créé et particulièrement applaudie en 1791 à Vienne, Die Zauberflöte / la flûte enchantée ne sera entendue à Paris que 10 ans plus tard, dans une adaptation française. Pour satisfaire au goût de la France nouvellement bonapartiste, romantique et ayant réalisé sa campagne d'Égypte alors très récemment (1798-1801), il est

décidé de Re écrire tous les textes, revoir l'ordre des airs, je ne emprunter de nouveaux à d'autres opéras de MOZART dont Don Giovanni, et les tessitures sont modifiées selon l'idée que l'on se fait en 1801) des personnages.

Le Théâtre de la République et des Arts (future Académie impériale de Musique) exige l'usage du français, des récitatifs accompagnés et des ballets. Sous le pilotage de Ludwig Wenzel Lachnith , les autorités françaises approfondissent leur propre conception du théâtre Mozartien selon le goût dominant au sein des élites, ce Retour d'Égypte qui stigmatise une première vague passionnelle pour les mystères de la t'inquiète égyptienne.

Né à Prague en 1746, Lachnith vient à Paris en 1773 pour se perfectionner dans le jeu du cor. Il étudie ensuite la composition auprès de François-André Danican Philidor, tout en enseignant le clavecin. Ayant quitté Paris pendant la terreur de 1790, il revient en France en 1801 à l'Opéra comme « instructeur » et amorce ce travail de réécriture de La flûte enchantée rebaptisée Les Mystères d'Isis.

Fuyant Paris encore en 1802, il y revient définitivement en 1806. Il s'éteint en 1820, laissant 24 symphonies, 3 concertos (pour cor), trois ouvrages lyriques, deux autres pastiches / assemblage (les oratorios de Saul, La Chute de Jéricho), de la musique de chambre, une méthode de forte-piano.

N'en déplaise au jaloux Berlioz, que l'idée de dénaturer ainsi son cher Mozart, hystérise au plus haut point, Les Mystères d'Isis connaissent immédiatement un immense succès à Paris, puis en province

Hector agacé témoigne : "l'arrangeur mit, à côté du nom de Mozart, son nom de crétin, son nom de profanateur, son nom de Lachnith ». Aujourd'hui les puristes rejoignent le sentiment très violent de Berlioz face à ce qui s'apparente à un jeu de massacre dénaturant la source Mozartienne. Qu'on en juge:

parfois la musique air ou récitatif sont toujours bonnement déplacés, réintégrés dans un nouvel enchaînement jugé plus cohérent : ainsi Pamina chante le premier air de la Reine de la Nuit, sans ses contre-fa mais avec un contre-ré. Myrrène (la Reine de la Nuit version mezzo) chante un air de Vitellia extrait de La Clemenza di Tito, et un autre de Donna Anna de Don Giovanni ; ailleurs « Fin ch'han dal vino » de Don Giovanni devient un trio pour basse et sopranos ! C'est donc Mozart qu'on assassine. Mieux l'adagio de la symphonie n° 103 de Haydn inspiré un nouvel intermède introduisant l'acte IV.



Isis, déesse protectrice et salvatrice, mère réconfortante dans la religion égyptienne : ici elle est associée à la vache Hathor, dont elle porte les cornes associées au disque solaire, symbole de résurrection finale. Isis aidé de sœur Nephtys, recouvre le corps de leur époux défunt Osiris, dépecé, morcelé par son frère l'odieux Seth. Les deux divinités protectrices assurent la reconstitution du corps défunt, le régénèrent, et lui assurent sa résurrection. Isis est donc la divinité essentielle du culte d'Osiris qui proclame la possibilité pour chacun de triompher de la mort. Sur la scène, les Mystères d'Isis de 1801 n'intègrent en rien la croyance osirienne ainsi révélée. Champollion ne déchiffrera les hiéroglyphes qu'en... 1822.



Sur le plan dramatique l'arrangeur à simplifié l'intrigue en lui retirant certains éléments originaux : exit le dragon, la flûte (!!!) , le cadenas, plus d'enfants ni de Monostatos ou d'Orateur. Les scènes s'enchaînent avec clarté mais sans surprise. Myrrène (la reine de la nuit nouvelle version) est valorisée et même rendue sympathique car elle a perdu sa fille qui a été enlevée pour éprouver Isménor (Tamino) à la demande de Zoroastre, le père décédé de ce dernier. Mieux l'entité féminine, hystérique chez

Mozart (vocalises à l'appui) se réconcilie avec Zarastro et

offre elle-même la main de sa fille à la fin de l'opéra. Le personnage de Mona (Papagena) est réévalué : elle chante l'air de Monostatos et reprend le duo avec Bochoris extrait des Nozze di Figaro. De façon générale, le texte de Morel de Chédeville souffre de banalités convenues. Ainsi les parisiens découvrent-ils partie du matériel musical de La Flûte enchantée de Mozart en 1801. Pas d'Isis dans la liste des personnages, mais campagne d'Egypte oblige, – et Bonaparte s'étant fait une légende et une réputation grâce à sa conquête (certes éphémère) en terre des Pharaons-, citer le nom de la déesse dans le titre du nouveau spectacle, et susciter cet imaginaire d'un exotisme antique fabuleux, était nécessaire pour attirer les foules. De fait, Les Mystères d'Isis connurent un succès immédiat. Illustration : Isis, ailes déployées, protège son époux Osiris et lui assure sa résurrection finale, triomphateur de la mort (DR)

Les Mystères d'Isis, 1801

**D'après La Flûte enchantée et d'autres opéras de Wolfgang
Amadeus Mozart – Arrangé par Ludwig Wenzel Lachnith
Livret d'Étienne Morel de Chédeville**



BIOGRAPHIE de l'arrangeur. Ludwig Wenzel Lachnith. Né à Prague en 1746 (soit dix ans avant Mozart), ce corniste de formation et compositeur influencé par Haydn et Pleyel s'installe en 1773 à Paris, où sa musique est jouée aux concerts de Marie-Antoinette. Après avoir traversé quelques difficultés au cours de la Terreur, il vivote dans la capitale de menus travaux pédagogiques et d'arrangements musicaux réalisés pour

les théâtres parisiens. Non sans opportunisme et pour s'assurer une rentrée d'argent, il accepte d'être embauché par l'Opéra en 1801, pour adapter l'ouvrage de Mozart, La Flûte enchantée afin d'en déduire une nouvelle oeuvre dans le goût égyptien, propre aux années du retour d'Egypte. Le succès est certain puisque ses Mystères d'Isis tiennent l'affiche pendant près de trente ans : soit plus de 130 représentations jusqu'en 1827. Portrait évocatoire : Jeune homme par Danloux (vers 1800 / DR).

**Compte-rendu critique, opéra.
Munich, le 16 avril 2017.**

Donizetti : Roberto Devereux. Edita Gruberova, Haider / Loy.

Compte-rendu critique, opéra. Munich. Bayerische Staatsoper, le 16 avril 2017. Gaetano Donizetti : Roberto Devereux. Edita Gruberova, Charles Castronovo, Silvia Tro Santafé, Simone Piazzola. Friedrich Haider, direction musicale. Christoph Loy, mise en scène. Voir et écouter la soprano **Edita Gruberova** dans Roberto Devereux, c'est parcourir plus de 25 ans d'Histoire de l'art lyrique. Une page qui commence un certain mois de novembre 1990 sur la scène du Liceu de Barcelone, où la soprano slovaque, couvée par Richard Bonyngé et adoubée par Joan Sutherland, fait connaissance pour la première fois avec le rôle à la fois terrible et fascinant d'Elisabetta. Un personnage démesuré, aux frontières de la démence, magistralement mis en musique par Donizetti, à l'époque une gageure, sinon une folie, pour une chanteuse tutoyant Lucia di Lammermoor, Zerbinetta et la Reine de la Nuit. Un succès sans précédent, dont les murs du théâtre catalan se souviennent encore, qui scelle le destin désormais lié de la souveraine et de l'artiste.

Rôle emblématique pour la

soprano Edita Gruberova Elisabetta Gruberova



Une œuvre qu'on ne monte pour ainsi dire que pour elle, une production créée pour elle en 2004 et régulièrement reprise depuis, mais jamais sans elle. Et surtout un rôle qui est devenu au fil des années, avec ses chères Lucia et Zerbinetta, le rôle de sa vie. Car c'est bien ce qui transparait ce soir dans chacun de ses gestes, dans chacun de ses regards et de ses accents : elle ne fait qu'un avec cette figure de femme bafouée et humiliée dans son amour. Une évidence qui finit par faire passer au second plan une voix un peu moins miraculeuse que d'habitude.

Peut-on réellement parler d'un soir « sans » ? Certes, le suraigu n'a pas la facilité du concert pragoïs de novembre dernier : le contre-ré cadentiel qui achève sa première cabalette est un peu arraché et celui qui referme l'œuvre, pourtant vaillamment tenu, semble conquis de haute lutte. La tessiture globale exigée par la partition paraît en outre la gêner aux entournures par les fréquents sauts de registres qu'elle occasionne, et si le grave sonne étonnamment bien, c'est le bas-médium qui se projette avec difficulté. Quant aux ornements, si les trilles épatent toujours par leur finesse, on aimerait souhaiter que les reprises puissent être désormais allégées en variations, l'instrument peinant parfois un peu à répondre aux cascades de notes que lui demande l'interprète. L'aigu, en revanche, demeure toujours aussi extraordinaire de jeunesse et d'impact : un exemple parmi cent, le contre-ut attaqué piano et lentement enflé durant sa première cavatine, qui coupe littéralement le souffle du public.

En outre, le jeu théâtral de la diva franchit allègrement les limites du bon goût, mais avec une telle force, une telle vérité que les larmes nous montent plusieurs fois aux yeux, et on demeure fascinés, sinon hypnotisés, par une pareille alliance du sublime et du grotesque. Ainsi, on reste pantois devant l'autorité, tant physique que vocale, déployée par la chanteuse durant le final du deuxième acte, passant visiblement par toutes les émotions, de l'incrédulité au désespoir, et prononçant son inflexible sentence précisément au moment où c'est la colère qui s'empare d'elle. **Et on rend définitivement les armes dès le début du dernier tableau, alors qu'Edita Gruberova, vêtue d'une sobre et longue robe noire,** n'a pas encore chanté une note mais occupe tout le plateau par sa seule présence et emplit toute la salle de son intense regard. Une scène finale immense qui résume à elle seule toute une carrière. Un moment d'anthologie qui restera longtemps dans toutes les mémoires, salué par une ovation spectaculaire de la part d'un public en liesse, hurlant et tapant des pieds.



Plutôt dubitatifs à l'annonce de cette prise de rôle pour **Charles Castronovo**, dont nous suivons avec étonnement le développement d'une carrière qui paraît depuis quelques temps chercher son orientation véritable, reconnaissons notre surprise face à un Roberto Devereux tout à fait convaincant. Depuis un changement radical de technique voilà quelques années, la voix s'est beaucoup assombrie, au point de laisser supposer un mimétisme avec un célèbre ténor allemand actuel, et a perdu de son aisance dans le haut du registre. Mais voilà un rôle dont les limites correspondent parfaitement à celles du ténor américain et qui met en valeur ses qualités : très beau timbre – même si un peu obscur à notre goût –, superbe legato, sensibilité musicale à fleur de notes et aigus sonores et bien présents, bien que paraissant à la limite des moyens du chanteur. On retiendra surtout un « Come uno spirto angelico » au phrasé superbement nostalgique. Clémentine Margaine ayant une fois de plus renoncé au rôle de Sara, elle est remplacée, comme à Bilbao voilà près de deux ans, par **Silvia Tro Santafé**... qu'on vient de laisser en Maffio Orsini à Valencia il y a quinze jours à peine. Heureuse surprise, qui nous permet d'admirer encore mieux l'évolution de la mezzo espagnole. Aigus fulgurants, graves superbes, énergie inépuisable et implication dramatique totale : rien d'étonnant à ce qu'elle ait été accueillie au rideau final par une trépidante acclamation.

Pour compléter ce quatuor de haut vol, **Simone Piazzola** incarne un saisissant Nottingham, aussi brutal dans le geste que soigné dans la ligne de chant. Déployant un timbre qui rappelle irrésistiblement celui de Renato Bruson, le baryton italien semble toutefois manquer du mordant et de la projection de son illustre aîné pour passer parfaitement l'orchestre, son aigu pourtant beau et facile ne portant pas très loin dans la salle. En revanche, il fait chatoyer des nuances magnifiques dans les moments plus intimes, en véritable artiste et musicien. Excellents également, tous les seconds rôles, avec une mention particulière pour le Lord

Cecil percutant de **Francesco Petrozzi**, ainsi que le chœur maison, toujours bien chantant et magnifique d'homogénéité.

Habitué de cette production et surtout de la voix de la diva, **Friedrich Haider** sait suivre la scénographie de la première et mettre en valeur les couleurs de la seconde, parfois un rien brutal dans ses brusques changements de tempo mais très attentif au plateau et galvanisant un très beau Bayerisches Staatsorchester à la couleur toujours très personnelle.

Désormais bien connue par le DVD, la mise en scène de Christoph Loy ferait presque figure de classique au sein de la maison munichoise et, si elle se tient loin de toute évocation de la cour élisabéthaine, la transposition faisant de la Reine un sosie de Margaret Thatcher n'est heureusement que façade et ne raconte pas autre chose que ce que le livret réclame, laissant ainsi toute sa force à la seule musique.

Enfin, nous ne pouvons clore ce compte-rendu enthousiaste sans évoquer les quinze minutes d'applaudissements qui ont fait vibrer le théâtre une fois le rideau tombé, les spectateurs rappelant inlassablement Edita Gruberova. Un véritable culte, celui d'une légende vivante, et auquel nous sommes heureux d'avoir pris part.

Munich. Bayerische Staatsoper,
16 avril 2017. Gaetano Donizetti
: Roberto Devereux. Livret de
Salvatore Cammarano. Avec
Elisabetta : Edita Gruberova ;
Roberto Devereux : Charles
Castronovo ; Sara : Silvia Tro



Santafé ; Nottingham : Simone Piazzola ; Lord Cecil :
Francesco Petrozzi ; Gualtiero Raleigh : Kristof Klorek ;
Giacomo : Philipp Moschitz ; Le page de Roberto : Sean Michael
Plumb. Chor der Bayerischen Staatsoper : Chef de chœur :
Stellario Fagone. Bayerisches Staatsorchester. Direction
musicale : Friedrich Haider. Mise en scène : Christoph Loy ;
Décors et costumes : Herbert Murauer ; Lumières : Reinhard
Taub ; Dramaturgie : Peter Heilker

BAR-LE-DUC (55). Festival Musiques en nos murs

**BAR-LE-DUC (55). Festival Musiques en
nos murs : 12 – 14 mai 2017.** C'est la
déjà 2ème édition du festival Musiques
en nos murs à BAR-LE-DUC, fleuron des
événements de musique entre patrimoine
et musiques anciennes dans la Cité des
ducs de Bar. BAR-LE-DUC (Meuse) est



situé en Lorraine, entre Reims et Nancy. C'est l'un des plus beaux villages Renaissance, jalon de la « Route Ligier Richier », illustre sculpteur de la Renaissance en Lorraine (né en 1500). Il faut voir à l'église Saint-Etienne le transi exhibant son propre cœur comme une victoire sur la mort, sculpture spectaculaire de René de Chalon...). Anniversaire 2017 oblige, le Festival de mai, célèbre « **MONTEVERDI en son jardin** », pour le 450^e anniversaire du grand [Claudio Monteverdi](#) (précisément le 15 mai 2017, soit juste après la clôture du festival), avec à la clé pour les heureux festivaliers amateurs de découvertes et d'émotions fortes : concerts, ateliers, conférences.

Entre patrimoine et musique, les 12, 13, 14 mai 2017
Festival à BAR-LE-DUC



L'intérêt du Festival est son accord idéal entre les lieux investis (perles du patrimoine barrisien) et chaque programme qui y est donné : associant proximité, intimité, immersion au cœur du geste instrumental et vocal des artistes, le festival cultive l'accessibilité la plus large aux concerts, auprès d'un public désireux de vivre de

façon proche et vivante chaque proposition artistique. Ainsi, grands concerts et récitals intimistes jalonnent un parcours choisi, chez l'habitant où le mélomane peut découvrir « des œuvres rares dans des écrans paysagers, architecturaux ou mobiliers d'exception dans des conditions proches de celles dans lesquelles elles ont été créées ». Les conditions des

concerts, le coût très bas des places font le mérite du nouveau Festival de musique à Bar-le-Duc, et lui confère son esprit populaire et particulièrement convivial.

Ligne de force cette année, l'écriture passionnelle et sensuelle de **Monteverdi**, l'inventeur de l'opéra baroque, génie poétique et dramatique. **Les 5 concerts** soulignent la force de son écriture profane et sacrée, en la mettant en perspective avec celle de ses contemporains. **A ne pas manquer entre autres** : Grands solos par Barbara Kusa et l'Ensemble Chronexos, madrigaux par l'ensemble de solistes Enthéos, motets sacrés par la Maîtrise de la cathédrale de Metz et l'Ensemble l'Achéron dirigé par François Joubert-Caillet ; récital de cornet à bouquin par la jeune Sarah Dubus...

Festival Musiques en nos murs à Bar-le-Duc

**Vendredi 12, samedi 13 et
dimanche 14 mai 2017**

**Programme 2017 – 3 journées
de musique :**

Vendredi 12 mai 2017

20h30 : Grand concert – Ensemble Enthéos, Église Saint-Etienne

L'histoire du madrigal de sa naissance à Monteverdi
22h30 : Nocturne – Ensemble Ozio Regio, Théâtre des bleus de
Bar
Récital découverte du cornet à bouquin, instrument phare du
temps de Monteverdi

Samedi 13 mai 2017

14h30 à 17h30 : Concerts intimes
6 interventions musicales de
14h30 à 18h.

17h45 : Conférence – Monteverdi
le passeur par Benoît Damant

20h30 : Grand concert – Ensemble
Chronexos, Église Saint-Etienne.

Virtuosité vocale et

instrumentale au temps de Monteverdi

22h30 : Nocturne – Salomone Rossi. Ensemble Tictactus,
Synagogue

Un compositeur juif au temps de Monteverdi



Dimanche 14 mai 2017

15h : Boeuf musique ancienne autour des standards Renaissance
et Baroques.

16h30 : Grand concert – Maîtrise de la cathédrale de Metz et
Ensemble l'Achéron,
Église Saint-Etienne.

Monteverdi sacré... La forêt morale et spirituelle (Selva morale
e spirituale)

A noter : conférence, boeuf de musiques anciennes, échanges
avec les luthiers, gratuit.



BAR-LE-DUC (55). Festival « Musiques en nos murs ». Du 12 au 14 mai 2017.

Toutes les infos et les modalités de réservations :

Tarifs des concerts et ateliers

Grands concerts : 13 euros et 7 euros (Tarif réduit 1) par personne et par concert

Nocturnes : 9 euros par personne et par concert

Concerts intimes : 5 euros pour l'ensemble des lieux ouverts

10 euros Tarif famille à partir de 3 personnes

Pass 5 concerts (3 concerts du soir + 2 nocturnes) : 48 euros/pers. (soit un Nocturne offert)

Pass 3 « Grands concerts » : 33 euros par personne

Les pass seront fournis par ordre d'arrivée des demandes.

Le nombre de Pass est limité.

1 : Le tarif réduit est consenti aux moins de 20 ans, aux personnes relevant de pôle emploi, du RSA...

Le Festival **Musiques en nos murs** est organisé par l'Association Patrimoine(s) en Barrois – 50 rue des Ducs –

55000 Bar-le-Duc

Contact – Benoît Damant : 06 60 74 51 06 –
benoitdamant@yahoo.fr

INFOS & MODALITES DE RESERVATIONS sur le site
www.musiques-en-nos-murs.blogspot.fr

ORGANISER [VOTRE SEJOUR A BAR LE DUC avec l'Office de Tourisme de Bar-le-Duc](#)

LIRE AUSSI notre [entretien avec Benoît Damant, directeur du Festival Musiques en nos murs](#)

Musiques en nos Murs

2^{ème} édition

Patrimoines et musiques
anciennes dans la cité
des ducs de Bar

Du 12 au 14 mai 2017

CONCERTS, NOCTURNES, EXPOSITIONS, CONFÉRENCES...

Monteverdi en son jardin

Bar-le-Duc (55)

<http://musiques-en-nos-murs.blogspot.fr/>

06 41 78 32 80

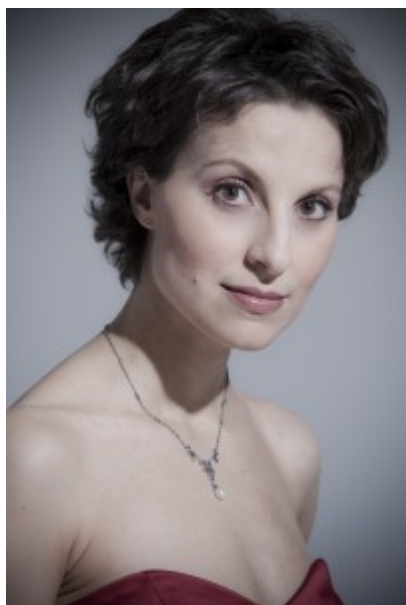


CD, compte rendu critique. PURCELL : Dido and Aeneas. Raffaella Milanesi (Bonizzoni, 2016 – 1 cd CHALLENGE classics)



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 démeriter. 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 / MUSSORGSKI : 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).

Compte-rendu, opéra. Milan, le 12 mars 2017. La Scala, Rossini : La Gazza Ladra / Riccardo Chailly / Gabriele Salvatores



Compte-rendu, opéra. Milan, le 12 mars 2017. La Scala, Rossini : La Gazza Ladra / Riccardo Chailly / Gabriele Salvatores. Trop souvent réduit à sa célébrissime ouverture, La Pie voleuse fut créé avec un immense succès ici même à la Scala il y a exactement deux cents ans, en mai 1817. Les Milanais cependant n'avaient pas revu l'œuvre depuis 1841 !

Il faut donc saluer l'initiative de la

Scala pour cette production parmi les plus attendues de la saison. Cet opéra semi-serio, un genre hybride peu présent dans l'esprit des programmeurs, est en effet rarement donné ; on se souvient qu'il avait fait, en 2009, les délices des festivaliers de Bad Wildbad, sous la direction inspirée du regretté Alberto Zedda. Sur un sujet relativement anecdotique (le vol de couverts en argent par une pie), mais qui pose la question de l'injustice sociale, Rossini élabore un monument d'une durée quasi wagnérienne. On reste notamment impressionné par la scène de la procession vers l'échafaud (« Tremate, o popoli »), et du procès de l'héroïne, au second acte, qui fait écho au fait divers tragique dont s'est inspiré le librettiste Gherardini.

Une Pie aguicheuse

La mise en scène, en tous points admirable, a été confiée à Gabriele Salvatores, cinéaste et authentique homme de théâtre,

qui avait déjà mis en scène un autre opéra « animalier », *The English cat* de Henze. Dès l'ouverture, le ton est donné avec une femme-pie danseuse et acrobate, qui devient le fil rouge aérien, fugace et poétique de l'opéra. Le caractère naturaliste de l'intrigue – la scène se passe dans un gros bourg près de Paris – est respecté par des costumes d'époque magnifiquement restitués (la scène de la liesse populaire au début du premier acte) et une scénographie ingénieuse : on voit sur le côté droit un décor de théâtre qui se transformera tour à tour, au gré d'un jeu subtil des lumières, en immeuble d'habitations, en cellules de prison ou en tribunal. Le metteur en scène s'est en outre entouré des marionnettes des Fratelli Colla qui livrent tout en délicatesse, et dans les moments clé, une lecture en contrepoint de l'intrigue, et malgré l'immensité de la scène et de la salle, on ne perd rien du raffinement de ces fragiles personnages de bois.

Un casting de haut vol

Une des raisons qui explique la relative rareté de l'œuvre sur les scènes tient à son extrême difficulté vocale. Il ne faut pas moins de deux ténors, deux sopranos, trois basses et deux mezzo exigeants pour résister aux pyrotechnies vocales de la partition rossinienne. La distribution réunie pour cette résurrection milanaise ne déçoit pas. Si la basse **Paolo Bordogna**, dans le rôle de Fabrizio, a un timbre légèrement voilé, malgré une vaillance et une présence scénique pleine d'aplomb, tous les autres interprètes méritent les plus vifs éloges. Dans le rôle difficile de Ninetta, **Rosa Feola** déploie, dès son entrée en scène (« Di piacer mi balza il cor ») un timbre cristallin parfaitement articulé. Pippo et Lucia, respectivement **Teresa Iervolino** et **Serena Malfi**, séduisent par leur projection puissante et leur jeu dramatiquement engagé. Magnifique prestation également du ténor qui monte, **Edgardo Rocha**, dans le rôle de Giannetto, le fiancé de Ninetta : si sa gestuelle semble un peu gauche et pas très naturelle, la beauté de la voix ensorcelle et révèle une aisance stupéfiante

dans les passages de voce spinta. Aux côtés de jeunes interprètes prometteurs (les excellents ténors **Matteo Macchioni** dans le rôle du vendeur ambulant Isacco, et **Matteo Mezzaro** dans celui du geôlier), on relèvera la prestation enthousiasmante de la basse **Alex Esposito** qui campe un père de Ninetta bouleversant de vérité dramatique, attentif aux moindres nuances du texte : grand moment d'émotion, lorsqu'il apprend la condamnation à mort de sa fille (« Accusata di furto »), le chant devient « bel canto » au sens noble du terme, traduit une grande expressivité, le sentiment de terreur qu'il éprouve le fait presque ressembler à un personnage inquiétant à la Füssli, un sentiment renforcé par la femme-pie qui rôde tel un spectre autour de lui. Et quelle joie de retrouver le vétéran **Michele Pertusi**, récemment entendu à Toulouse dans le rare Ernani de Verdi ! Son arrivée, en ombre géante, doublée en même temps par sa marionnette, est terriblement efficace. Chanteur toujours impeccable, racé, il apparaît comme un modèle d'élocution qui rappelle opportunément qu'un mélodrame français (La pie voleuse ou la servante de Palaiseau), avec ses exigences de diction qui perdurent dans les récitatifs italien, est à l'origine du livret de Gherardini.

Dans la fosse, l'orchestre et les chœurs de la Scala sont dirigés d'une main alerte par **Riccardo Chailly**, en digne héritier d'Alberto Zedda à qui la soirée était dédiée.



Compte-rendu, opéra. Milan, Teatro alla Scala, **Gioachino Rossini, La Gazza Ladra, 12 mars 2017**. Paolo Dordogna (Fabrizio Vingradito), Teresa Iervolino (Lucia), Edgardo Rocha (Giannetto), Rosa Feola (Ninetta), Alex Esposito (Fernando Villabella), Michele Pertusi (Gottardo), Serena Malfi (Pippo), Matteo Macchioni (Isacco), Matteo Mezzaro (Antonio), Claudio Levantino (Giorgio / Il Pretore), Giovanni Romeo (Ernesto), Francesca Alberti (Una gazza), Marionnettes de la Compagnie Fratelli Colla, Chœur et Orchestre du Teatro alla Scala, Riccardo Chailly (direction), Gabriele Salvatores (mise en scène), Gian Maurizio Fercioni (décors et costumes), Marco Filibeck (lumières), Bruno Casoni (chef des chœurs).