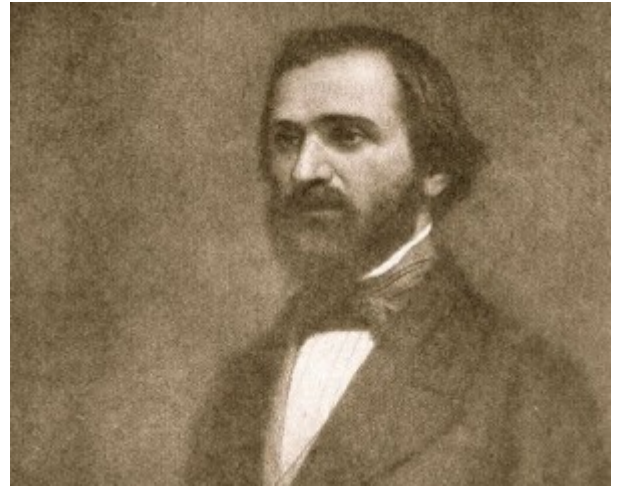


Anna Netrebko chante la nouvelle Giovanna d'Arco de la Scala

Milan, Scala. Verdi : Giovanna d'Arco. Anna Netrebko, 7-23 décembre 2015. Pour lancer sa nouvelle saison lyrique 2015-2016, La Scala produit un opéra créé sur ses planches en 1845, Giovanna d'Arco, ardente fresque historique à laquelle Verdi offre un éclairage psychologique particulier en



soulignant le lien entre le père de Giovanna (au début opposé à sa fille qu'il dénonce comme sorcière) puis proche et loyal à ses côtés jusqu'à sa mort. On sait quelle importance revêt ensuite, opéra par opéra, le rapport père / fille dans les opéras verdiens. **Giovanna d'Arco** est le dernier des ouvrages de jeunesse de Verdi, ses fameuses années de galère où il écrivait plus d'un ouvrage par an, s'affirmant par un sens de l'occupation et du nombre mais surtout par une sensibilité dramatique alors inouïe faisant implorer les conventions de l'opéra italien.



Sur un sujet qui se passe en France en 1429 quand Charles VII abdique sous la pression des anglais, même introspectif, Verdi éblouit par son sens et de l'architecture (enchaînement d'épisodes contrastés)

et dans ses scènes collectives (finale vers la Cathédrale du I, et aussi dénonciation par le père devant la foule prête au

lynchage à la fin du II). Le profil de Giovanna qui s'élève vers son sacrifice final est particulièrement bien traité : dans ce rôle qui annonce les grandes héroïnes angéliques et fortes (Leonora, Traviata, Gilda...), Tebaldi ou Anderson se sont particulièrement illustrées. Aujourd'hui une diva charnelle, intense et voluptueuse relève le défi, avec d'autant plus de maîtrise annoncée qu'elle a fait de Verdi, son compositeur presque exclusif : dévoilant sa féminité expressive dans le rôle de Leonora (Le Trouvère / Il Trovatore), surtout plus récemment Lady Macbeth (Macbeth : prise de rôle que beaucoup jugeait suicidaire). En décembre 2015, voici donc sa Giovanna : à la pureté de la ligne, Netrebko saura-t-elle ajouter l'élégance vocale, entre expressivité et finesse ? Réponse à partir du 7 décembre 2015 à Milan. [Deutsche Grammophon a édité l'enregistrement de l'opéra Giovanna d'Arco avec la diva austro-russe Anna Netrebko \(avec Plácido Domingo dans le rôle du père Giacomo, et Francesco Meli en Carlo, 2013\).](#)

[Prochains rôles pour Anna Netrebko :](#)

PARIS, Opéra Bastille : du 28 janvier au 15 février 2016.

VERDI : Il Trovatore (Leonora)

DRESDE, Semperoper : Du 19 au 29 mai 2016. WAGNER : Lohengrin (Elsa)

VIENNE, Staatsoper : Du 20 au 30 juin 2016. PUCCINI : Manon Lescaut (Manon)

BERLIN, Schiller Théâtre : Les 8, 11 et 14 juillet 2016. VERDI : Il Trovatore (Leonora)

[Les 7,10,13,15,18,21, 23 décembre 2015](#)
[Giovanna d'Arco de Verdi à la Scala de Milan](#)

Informations
Réservations

inauguration de la nouvelle saison lyrique scaligène 2015 –
2016
html
Nouvelle production

Anna Netrebko, Giovanna D'Arco
Francesco Meli, Carlo VII
Carlos Alvarez, Giacomo
Riccardo Chailly, direction
M Leiser et P Caurier, mise en scène

Durée : 2h20mn avec entractes

arte

Télé. Diffusé sur l'antenne d'ARTE en différé le 7
décembre 2015, 22h20

CD, compte rendu critique.
Cavalli : L'amore innamorato.
Christina Pluhar,
L'Arpeggiata (1 cd, 1dvd)

Erato, décembre 2014)

CD, compte rendu critique. Cavalli : L'amore innamorato.  Christina Pluhar, L'Arpeggiata (1 cd, 1dvd Erato, décembre 2014). D'emblée, disons-le net : voici assurément l'un des meilleurs enregistrements de **L'Arpeggiata**, ensemble d'instruments anciens fondé en 2000 par la théorbiste **Christina Pluhar**. Les fondamentaux du collectif musicien : articulation sensuelle et voluptueuse, verbe incarné, parure instrumentale généreuse... servent ici le compositeur le plus inventif de son temps à Venise et en Europe, après l'essor de Monteverdi (son maître dans la lagune). L'Arpeggiata, 15 ans en novembre 2015, sujet d'un festival événement salle Gaveau à Paris, les 14 et 15 novembre 2015, affirme une cohérence de son, une plénitude interprétative qui fait particulier sens à l'endroit de Cavalli, roi de l'opéra vénitien au XVII^e. Le choix des airs réalisé par Christina Pluhar prend en compte la diversité enchanteresse du génie cavallien. Ce sont mille et une nuances émotionnelles entre abandon, langueur, extase et dolorisme voluptueux, qui s'accomplissent ici, en une surabondance de rythmes, portés, pour chaque séquence, par un instrumentarium des plus raffinés, des mieux caractérisés, entre sensualité et subtilité (la parure instrumentale imaginée par L'Arpeggiata, d'un érotisme agissant à fleur de peau reste sa marque la plus forte).

*La sensibilité instrumentale de L'Arpeggiata éblouit dans
l'opéra cavallien*

Suavité poétique de Cavalli



Ne distinguons que quelques exemples d'un programme très cohérent où deux voix féminines incarnent intensément les accents les plus expressifs et les plus divers de la lyre cavallienne. Saluons

l'éloquence ciselée très finement articulée de la soprano ibérique Nuria Rial qui traversant tous les paysages émotionnels du programme nouveau de L'Arpeggiata, captive par sa subtilité dramatique et la suavité de son chant incarné.

Le prologue de l'Ormindo (1644) est bienvenu : L'Harmonie consacre le raffinement de l'opéra vénitien lui-même en un splendide effet de miroir auto célébratif (le chant cristallin, agile dans les vocalises d'**Hana Blazikova** excelle dans ce jeu des suavités libérées en dialogue avec cordes et cornet).



Poursuivant un parcours qui permet de reconstituer les jalons chronologiques de la carrière lyrique de Cavalli, musiciens et soliste abordent ensuite le chef d'œuvre absolu, en raffinement lui aussi des

plus suaves de La Calisto (1651: « Piante ombrose » puis « Restino Imbalsamate... »). **Nuria Rial** sait conserver l'impact du verbe tout en ciselant la ligne flexible de sa partie : le premier air compte le désastre du tonnerre jupitérien sur la nature que la voix couvre d'une tendresse compatissante (avec effet d'écho voix / violon) ; le second concentre la tension de l'attente insupportable qui étreint le cœur de la nymphe Calisto, entre mort langoureuse et extase tragique d'une âme esseulée... Ces deux airs bouleversants, introduits par la Sinfonia du Giasone (1648) montrent que L'Arpeggiata sait aujourd'hui s'affirmer dans la suite du pionnier entre tous, révélateur des Vénitiens Cavalli et Cesti : René Jacobs. La suite extrait du même opéra prodigieux : « Verginella io morir vo'... » indique un autre effet tout autant maîtrisé par Cavalli, l'innocence conquérante d'une Calisto qui veut mourir vierge, refusant d'être déflorée par le dieu amoureux. La fine caractérisation défendue par Nuria Rial fait une nymphe expressive, très convaincante. Et sa féminité voluptueuse libérée s'accomplit dans l'air final « Non è maggior piacere »

(Acte I, scène 4, plage 8) : véritable manifeste pour l'émancipation des femmes, hors de la tyrannie domestique de leurs maris : à la séduction formelle, Cavalli ajoute, souci du sens et exigence intellectuelle unique, une dénonciation sociétale, d'une saisissante modernité (sur le livret de l'excellent Giovanni Faustini).

De leur côtés, les instrumentistes inspirés revitalisent avec une facétie complice le désir malheureux solitaire du jeune satyre (La Calisto, acte I, scène 13, plage 7 : « Ninfa bella », chanté par un petit satyre), : vivacité instrumentale, contrôle et diversité rythmique exprimant le désir et l'excitation de la créature mi homme mi bête. Aucun air quelque soit son registre poétique n'est étranger à un érotisme sous jacent : cet air le montre sans voile, jouant même au double sens dans ces derniers vers (... « c'est parce que, simple jouvenceau, non aguerri aux exercices de Cupidon et de Vénus, je porte une tendre petite queue qui grandit encore... »). Double sens des plus expressifs.

En fin de récital, voici le renoncement d'Artemisia (1657 : plage 11 : « Affliggetemi, guai dolenti » : langueur déjà funèbre de la soprano Hana Blazikova) puis l'astuce malicieuse de Nerillo de L'Ormino (1644), plein de réalisme mais aussi d'ivresse poétique (piquante et suave Nuria Rial, page 12 : « Che città, che città... » puis c'est l'effroi sublimé d'Hécube endeuillée : alors qu'elle est atteinte au-delà de toute consciente tragique, le récitatif de l'héroïne cavallienne conserve une dignité, une pudeur allusive déchirante. Enfin, c'est la douleur tout aussi ténue et intime de Cassandre qui a perdu Corèbe dans la Didone, la femme exprime au delà des mots et des notes, une couleur tragique bouleversante.

Aux instrumentistes de L'Arpeggiata revient le mérite de restituer pour chaque incarnation vocale, la situation et ses enjeux psychologiques qui en dépit d'une musique extrêmement raffinée et subtile, contient les affects les plus douloureux. Même suave, Cavalli invente ou renouvelle après Monteverdi, ce

type de longueur tragique d'une indicible finesse respectant le vœu de son maître Monteverdi, l'intelligibilité précise du verbe, le réalisme franc et direct des sentiments. Aux côtés du récent coffret Cavalli par Leonardo Garcia Alarcon (Héroïnes tragiques chez Cavalli), la proposition de Christina Pluhar est d'une égale conviction : le charme de L'Arpeggiata opère ; a contrario des débordements ici et là soulignés, à torts contestés, Christina Pluhar défend un Cavalli charnel et suave dont la parure instrumentale n'est que l'une des composantes qui sert l'articulation embrasée du texte dramatique. Au service d'un génie de l'opéra baroque, L'Arpeggiata signe l'un de ses programmes les mieux aboutis, les plus cohérents. **CLIC de classiquenews de novembre 2015.**

CONCERTS : Festival des 15 ans de L'Arpeggiata / Christina Pluhar : les 14 et 15 novembre 2015. Les spectateurs parisiens pourront se délecter de cette éloquente maestria à salle Gaveau le 14 novembre 2015, 21h : L'Arpeggiata reprend le programme du cd L'Amore innamorato, puis dimanche 15 novembre, lors de la journée marathon où pas moins de 3 concerts seront enchaînés en un festival exceptionnel célébrant les 15 ans de l'ensemble créé par Christina Pluhar.

CD, compte rendu critique. Cavalli : L'amore innamorato. Christina Pluhar, L'Arpeggiata (1 cd, 1dvd Erato, enregistrement réalisé à Paris en décembre 2014)

L'Arpeggiata fête ses 15 ans à Gaveau

**PARIS, salle Gaveau.
Festival Arpeggiata,, les
14 et 15 novembre 2015 –
week end Christina Pluhar :
4 concerts. 1 concert le
samedi, 3 concerts
enchaînés dans l'esprit
d'une fête familiale,**



**dimanche. Pour fêter les 15 ans de son ensemble atypique
L'ARPEGGIATA, la théorbiste et chef d'orchestre, Christina
Pluhar** qui a la goût des autres et du partage, propose un week
end mémorable fondé sur les métissages, la rencontre, les
regards croisés, et la souveraine sensualité baroque (celle en
particulier de Cavalli et de Purcell...), autour de la pratique
sur instruments anciens baroque et l'improvisation jazz... Au
programme : tarentelles trépidantes et improvisations, voix
fabuleuses, danses endiablées, humour et cocktail de
surprises... Pour fêter ses 15 ans d'existence, comme fondatrice
de l'ensemble sur instruments anciens L'Arpeggiata, Christina
Pluhar au théorbe dirige ses amis et partenaires de longue
date pour un cycle de concerts commémoratifs où l'amitié, la
complicité et le partage au service des oeuvres baroque sont à
l'honneur. [VISIONNER L'ANNONCE VIDEO](#)

samedi 14 novembre 2015

21h : Francesco Cavalli « L'Amore innamorato » – Programme 
du nouveau disque de l'Arpeggiata (parution le 23 octobre
chez Erato, prochaine critique complète sur
classiquenews.com).

dimanche 15 novembre 2015

16h30 : concert anniversaire « Arpeggiata – 15 ans ! »
programme surprise

20h30 : « Music for a while » / Purcell, cycle

d'improvisations d'après les musiques d'Henry Purcell

23h : « JAM SESSION – Late Night Club »

Samedi 14 novembre 2015



21h : Francesco Cavalli « L'Amore innamorato ».

Programme du nouveau disque de l'Arpeggiata (parution le 23 octobre chez Erato).

Pour fêter la sortie du nouveau disque de l'Arpeggiata, le festival 15 ans! s'ouvrira le 14 novembre avec un beau programme composé d'arie et lamenti des opéras de Francesco Cavalli. Pour l'occasion, les sopranos Nuria Rial et Hana Blazíková, qui ont participé à l'album, chanteront la lyre sensuelle et érotique de Cavalli, le plus grand compositeur d'opéras au XVII^e, grand invité de Mazarin pour jouer à Paris, Xerse (1660) et Ercole Amante (1661) pour le mariage du jeune Louis XIV avec l'Infante Marie-Thérèse d'Autriche. Les musiciens de l'Arpeggiata joueront également une sélection de pièces instrumentales virtuoses et feront renaître au cœur de Paris, l'éclat de la flamboyante Venise...

Dimanche 15 novembre 2015



16h30 : Arpeggiata – 15 ans ! Concert anniversaire – programme surprise

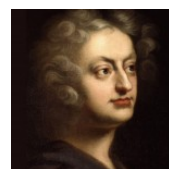
Quinze ans déjà que l'ensemble l'Arpeggiata enchante les auditeurs du monde entier !

Ce concert anniversaire est l'occasion de revenir sur quinze années d'aventures musicales, en partageant avec le public un spectacle exceptionnel et unique. On y retrouvera bien entendu les fidèles musiciens et chanteurs de l'ensemble. Au programme : tarentelles trépidantes, improvisations entre baroque et jazz, voix envoûtantes, danses endiablées, humour, complicité,

partage : Christina Pluhar s'est entendu comme personne à cultiver les amitiés artistiques, regroupant autour d'elle des partenaires forts comme Philippe Jaroussky à ses débuts, toute une nouvelle génération de chanteurs et d'instrumentistes passionnés par l'interprétation historiquement informée et la maîtrise des instruments d'époque... L'intuition et le tempérament de la théorbiste fondatrice de L'Arpeggiata l'ont conduit à défricher, explorer, expérimenter, parfois en associant des styles en périphérie de la pratique orthodoxe, ce qui lui a valu des critiques souvent excessives : pourtant et jazz ont en gène commun, l'art subtil de l'improvisation.

20h30 : « Music for a while » Improvisations sur Henry Purcell

Retrouvons Christina Pluhar et l'Arpeggiata à la croisée des mondes avec le programme «Music for a while», une parenthèse audacieuse, mêlant la pure tradition baroque et l'improvisation jazz. Avec les solistes Céline Scheen et Vincenzo Capezzuto, la musique de Purcell révèle toute sa finesse, sa beauté et se pare d'une dimension nouvelle grâce aux chaleureuses improvisations des musiciens de l'Arpeggiata, rejoints pour l'occasion par le clarinettiste Gianluigi Trovesi et son phrasé unique. C'est une véritable invitation au rêve, qui révèle la justesse émotionnelle et la modernité extraordinaire de la musique de Henry Purcell, le plus grand auteur britannique du XVII^e, l'égal de Cavalli à Venise.



23h : « JAM SESSION – Late Night Club »

Le mélange des genres musicaux est aujourd'hui devenu une spécialité de Christina Pluhar et de son ensemble audacieux. Si les incursions jazzistiques de l'ensemble et les multiples talents musicaux des musiciens de l'Arpeggiata ont su vous séduire voire vous envoûter, ce concert de clôture du festival est fait pour vous. Christina Pluhar invite les musiciens jazzy de l'ensemble et leur donne carte blanche pour une joute virtuose et expérimentale unique et prometteuse.



Artistes annoncés au festival L'Arpeggiata – 15 ans !

L'Arpeggiata – Christina Pluhar

Nuria Rial, soprano

Vincenzo Capezzuto, alto

Nahuel Pennisi, voix & guitare

Ensemble Barbara Furtuna

Gianluigi Trovesi, clarinette

Anna Dego, teatro-danza

et invités surprise...!

Doron Sherwin, cornet à bouquin

Veronika Skuplik, violon baroque

Margit Übellacker, psaltérion

Sarah Ridy, harpe baroque

Eero Palviainen, archiluth, guitare baroque

Marcello Vitale, chitarra battente, guitare baroque

Rodney Prada, viole de gambe

David Mayoral & Sergey Saprichev, percussions

Boris Schmidt, contrebasse

Francesco Turrisi, clavecin & piano

Haru Kitamika, clavecin & orgue positif

Christina Pluhar, théorbe & direction



En 2000 naissait l'ensemble l'Arpeggiata, collectif ou plutôt famille fondé par la théorbiste, harpiste et chef d'orchestre Christina Pluhar. Leur succès dure depuis 15 ans maintenant. Depuis sa création, L'Arpeggiata

a donné environ 800 concerts en Europe, Amérique du Nord, Amérique du Sud, Asie et Australie. L'ensemble a enregistré 13

albums (près de 600.000 disques vendus...) dédiés principalement à l'expression des passions humaines à l'âge baroque, avec une prédilection pour les compositeurs italiens du Seicento, dont Monteverdi bien sûr et aujourd'hui, Cavalli et Purcell.

**Infos, réservations sur le site de la salle
Gaveau, Paris**



[Samedi 14 novembre 2015 à 21h](#)

[Dimanche 15 novembre 2015 à 16h30, 20h30, 23h](#)

Cocktail offert l'issue du concert pour toutes les places en
CATEGORIE OR

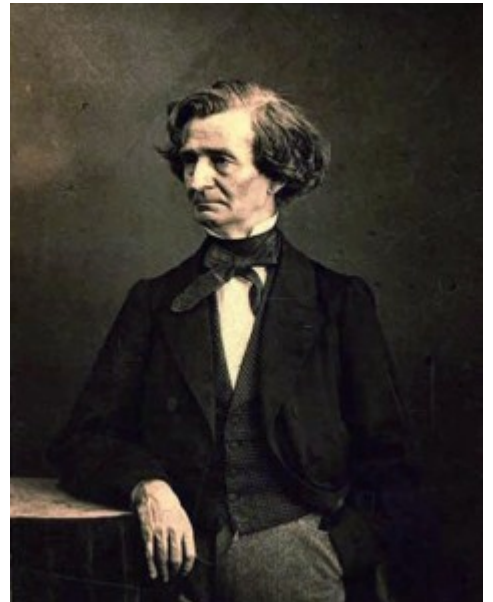
Tarif Abonnement* : -20% à partir de deux concerts de
l'Arpeggiata les 14 et 15 novembre (sauf « Jam Session – Late
Night Club »). **[VOIR la bande annonce vidéo L'ARPEGGIATA fête
ses 15 ans à PARIS, Salle Gaveau](#)**

Requiem de Berlioz à Bruxelles (Bozar)

Bruxelles, Bozar. Berlioz : Requiem.

Les 6 et 7 novembre 2015, 20h. A

l'affiche du Bozar de Bruxelles, la Messe des morts de Berlioz, grande fresque de déploration prolongeant le Requiem fastueux et profond de Gossec, hérité du XVIII^e. L'auteur de la Symphonie Fantastique (1830) élabore un panthéon symphonique pour accueillir les défunts, imaginant avant Verdi, les trompettes du Jugement dernier en une déflagration



inimaginables auparavant. Recherche de timbres et de couleurs, expérimentation spatialisée aussi, Berlioz a vu grand, colossal même. Mais pour l'instant d'effusion et d'intimisme, il a préservé le recueillement et l'introspection la plus tendre grâce au ténor soliste convoqué pour le service (Agnus Dei).

Messe solennelle et funèbre... Le Requiem porte la mémoire des célébrations collectives de l'époque révolutionnaire et napoléonienne, ces grandes messes populaires où le symbole côtoie la dévotion, réalisées par exemple par Lesueur. D'ailleurs, l'orchestre de Berlioz n'est pas différent par son ampleur ni par le choix des instruments de celui de son prédécesseur. Berlioz citait aussi pour indication de l'exécution de son œuvre, le decorum des funérailles du Maréchal Lannes sous l'Empire. □ Lorsqu'il entend le Requiem de Cherubini pour les funérailles du Général Mortier, en 1835, il songe à ce qu'il pourrait écrire sur le même thème... Sa partition ira « frapper à toutes les tombes illustres ». La commande officielle qu'il reçoit le plonge dans un état d'excitation intense : « cette poésie de la Prose des morts m'avait enivré et exalté à tel point que rien de lucide ne se présentait à mon esprit, ma tête bouillait, j'avais des vertiges », écrit-il encore. □ Convoqué en images terrifiantes des croyants confrontés au spectacle de la faucheuse, le thème stimule la pensée des compositeurs au tempérament dramatique,

tel Berlioz, comme Verdi plus tard. Aux murmures apeurés des hommes, correspond l'appel terrifiant des cuivres et des percussions dont le fracas, donne la mesure de ce qui est en jeu : le salut des âmes, la gloire des élus, le Paradis promis aux êtres méritants, la possibilité échue à quelques uns de se hisser au dessus de la fatalité terrestre, rejoindre les champs de paix éternelle... Fidèle à la tradition musicale sur un tel sujet, Berlioz insiste sur l'omnipotence d'un Dieu juste et la misère des hommes qui implore sa miséricorde. Or ici les flots apocalyptiques se déversent pour mieux poser l'ample déploration finale, qui fait du Requiem, un œuvre poignante par son appel au pardon, à la sérénité, à la résolution ultime de tout conflit. Héritier des compositeurs qui l'ont précédé, Gossec, Méhul, , Berlioz sait cependant se distinguer par « l'élévation constante et inouïe du style » selon le commentaire de Saint-Saëns. Composée entre mars et juin 1837, le Requiem est joué aux Invalides le décembre 1837 en l'église Saint-Louis des Invalides.

Le Requiem, une célébration mondaine... Sur le simple plan visuel, la Grande messe des morts est un spectacle impressionnant. Les effectifs de la création sont vertigineux et donneront matière à l'image déformée d'un Berlioz tonitruant, préférant le bruit au murmure, la déflagration tapageuse à l'expression des passions ténues de l'âme humaine. Pas moins de trois cents exécutants, choristes et instrumentistes, avec à chaque extrémité de l'espace où campent les exécutants, un groupe de cuivres. Si l'on reconstitue aux côtés du massif des musiciens, les cierges placés par centaines autour du catafalque, la fumée des encensoirs, la présence des gardes nationaux scrupuleusement alignés, l'œuvre était surtout l'objet d'un spectacle grandiloquent et d'un ample déploiement tragique, un théâtre du sublime lugubre. Car il s'agissait en définitive, moins d'une commémoration que d'obsèques. La renommée de Berlioz gagna beaucoup grâce à cet étalage visuel et humain qui était aussi un événement mondain : « Le Paris de l'Opéra, des Italiens, des premières représentations, des courses de

chevaux, des bals de M. Dupin, des raouts de M. de Rothschild » s'était pressé là, comme le précise les rapporteurs de l'événement... pour voir et être vu, peut-être moins pour écouter. □ Quoiqu'il en soit les mélomanes touchés par la grandeur de la musique sont nombreux, de l'abbé Ancelin, curé des Invalides, au Duc d'Orléans, déjà mécène du compositeur et qui le sera davantage. Berlioz put avoir la fierté d'écrire à son père l'importance du succès remporté, « le plus grand et le plus difficile que j'ai encore jamais obtenu ». □ Et l'on sait que Paris, son public gavé de spectacles et de concerts, fut à l'endroit de Berlioz, d'une persistante dureté (que l'on pense justement à l'accueil glacial et déconcerté réservé à la Damnation de Faust ou encore à Benvenuto Cellini).

[Bruxelles, Bozar. Berlioz : Requiem. Les 6 et 7 novembre 2015, 20h.](#)

Livres, compte rendu critique. François Bernard Mâche : Musique – Mythe – Nature (Réédition, Éditions Aedam Musicae)

Livres, compte rendu critique. François Bernard Mâche : Musique – Mythe – Nature (Réédition, Éditions Aedam Musicae).

Lecture capitale dès sa première parution en 1983, c'est à dire il y a plus de 30 ans déjà, Musique – Mythe – Nature de François Bernard Mâche dans cetet nouvelle et 5ème édition, s'affirme bel et bien, tel un texte majeur, le manifeste esthétique d'un compositeur contemporain qui est aussi philosophe et l'explorateur critique du bien fondé de son métier. Une question motrice inspire dès l'origine son écriture : le pourquoi de la musique.

A la question préalable du comment, des siècles d'histoire ont apporté des réponses plus que satisfaisantes pour le créateur contemporain. C'est pourquoi, il nous offre en 5 chapitres parfaitement structurés et complémentaires l'un à l'autre pour l'exposé de sa pensée globale, l'aboutissement argumenté (et très documenté) d'un questionnement phénoménologique de la musique où la notion de la fonction primordiale, des sources, du sens profond sont minutieusement analysés.



Pensée musicale écologique avant l'heure...



L'auteur montre combien la musique permet la jaillissement du refoulé, exprime mieux qu'aucune autre discipline les fonctions primitives que les mythes manifestent (chapitre 1 : « La musique dans le mythe ») : en débutant le premier chapitre et concluant la dernière séquence du dernier par la figure d'Arion (analysant aussi la figure d'Apollon, d'Orphée,...), le compositeur en appelle à une relecture créative et inspirante des mythes laissés en héritage par les cultures du monde ; au départ la figure du plongeur,

immersion, enfouissement comme rituel régénérateur amorce une réflexion qui de fil en aiguille conduit le lecteur à interroger le sens d'un discours musical... pourquoi développer, pourquoi assembler et dans quel ordre et pour quelle finalité ? une question qui a stimulé bien des symphonistes avant lui, à commencer par Sibelius...

A travers les chapitres et leurs thématiques, des questions fondamentales explorent le champ musical et ses potentialités sémantiques : l'idée d'une nouvelle piste d'écriture inspirée par le concept de « Zoomusicologie » (titre du chapitre 4) prend forme à mesure que l'auteur dévoile tout ce qui relève d'un lexique musical dans le règne animal, en particulier les oiseaux dont bon nombre ont inspiré plusieurs compositeurs avant lui dont évidemment Messiaen ou plus imprévu ici, Stravinsky (l'auteur du Sacre)... dans des séquences courtes mais rythmiquement caractérisées et identifiables. La dernière partie (« Le modèle en musique »), approfondit davantage la relation nature / culture : constatant la vacuité stérile des dogmes instaurés au XX^e (sérialisme, postmodernisme,...), François-Bernard Mâche revendique une autre voie, celle qui aime plutôt cultiver ou rétablir ce lien organique avec l'univers, du moins avec le biotope. « Chercher des modèles dans la nature n'est pas se chercher des contraintes par peur de la liberté, ...(…), c'est chercher l'usage le plus efficace de la liberté, la mesure de cette efficacité étant la joie, dont la conquête est une mission de la musique, et qui ne fait qu'un avec le pouvoir sur soi et sur les choses. » On se saurait être plus clair.

Le cd d'accompagnement apporte une sélection d'extraits audio (68 séquences minutieusement choisies) qui fonctionnent avec les thématiques soulevées dans le texte de chaque chapitre : y figurent nombre de chants rituels, chants d'oiseaux parfaitement identifiés et aussi quelques extraits des compositions de Mâche lui-même, La peau du silence et Kassandra, parmi les séquences les plus longues.



Compléments au texte originel ainsi réédité, les deux préfaces des 2^e et 3^e rééditions. Jamais hors propos, toujours très juste, défendant un lien « écologique » avec la nature, avec 30 ans d'avance-, la pensée de François-Bernard Mâche

pèse aujourd'hui de tout son poids critique et créatif, d'autant que les chapelles des prophètes intellectuels prônant un art abstrait et libre de toute contrainte classique et de toutes références culturelles, ont depuis lors, épuisé leurs arguments. En soulignant les limites des expériences de la musique contemporaine depuis l'après-guerre, le texte de 1983, avait déjà pressenti ce lien désormais vital pour l'auditeur, l'immersion dans une musique « naturaliste », la nécessité d'un retour aux fonctions, modèles, cycles temporels et psychiques primitifs, tels que les mythes les représentent, telle que la musique, seule, peut en manifester l'activité à la fois reconfortante et fécondante. Un manifeste qui au delà de son soutien pour la tonalité, pose aussi la question de l'intelligibilité de la musique contemporaine vis à vis de son public. On n'épuise jamais un texte d'une telle richesse, dont la liberté conceptuelle et la grande érudition, à la fois claire et accessible, composent désormais une source restructurante, qu'il faut visiter régulièrement. Réédition événement. CLIC de classiquenews de novembre 2015.

Livres, compte rendu critique. [François Bernard Mâche : Musique – Mythe – Nature \(Réédition, Éditions Aedam Musicae, 5^{ème} édition\)](#) – 224 pages – ISBN : 978-2-919046-24-9. Dépôt légal : Juin 2015. Prix indicatif : 20€.

Offenbach : Le Roi Carotte, 1872

DOSSIER. Le Roi Carotte, opéra féerique de Jacques Offenbach. En intitulant son ouvrage féerique et fantastique appelé à un immense succès en partie grâce à sa diversité formelle flamboyante (et coûteuse) : Le Roi Carotte, Offenbach souligne l'œuvre de la magie, celle de la sorcière, ennemi juré du héros Fridolin. Ce Roi légume a bien de l'aplomb : il incarne même la figure du despote le plus haïssable : le portrait satirique de tous les tyrans terrestres ? ... L'ouvrage créé au théâtre de la Gaîté le 15 janvier 1872 sous son titre d'opéra bouffe féerie ou d'opérette féerie est bien emblématique de l'engouement par le public parisien pour le rêve et le loufoque délirant, et dans le parcours d'Offenbach, de sa verve géniale dans le mélange des genres. Totalisant malgré le coût de sa production (6h de spectacle quand même), près de 195 représentations, c'est un triomphe du boulevard. Pour sa première coopération avec Offenbach, Sardou tenait absolument à représenter (en deux tableaux : les ruines actuelles / la cité antique florissante) la Pompéi fastueuse d'avant l'irruption du Vésuve. C'était sacrifier au goût spécifique des reconstitutions et du spectaculaire.



Le règne de la féerie

La composition de la musique et la collaboration avec Sardou sont interrompues par la guerre de 1870 : Offenbach se réfugie avec sa famille à Etretat, et seul il part à Bordeaux, Vienne

et Milan. Mars 1871 : les deux compères reprennent la trame d'une féerie marquée de plus en plus par le signe du rythme, de la fantaisie et de la comédie délirante mais poétique. D'emblée les articles de presse qui annoncent la production comme un événement de l'année 1872, souligne le travail des décors et le souci du spectaculaire fantaisiste.

A la création, toute la presse loue l'équilibre et la finesse régnant sur 6h d'éblouissement visuel. Le public applaudit surtout les tableaux pompéiens, la vivacité des Insectes, tableaux miraculeux en poésie et onirisme (préfigurant L'Enfant et les sortilèges de Ravel), l'enchanteur Quiribibi (et ses « trucs » intégrés dans l'action, c'est à dire ses tours authentiques de magie), le duo du prince et de la princesse Cunégonde, la kermesse et surtout sa farandole, le pays des singes... sans omettre le quatuor des ruines de Pompei (digne de Donizetti), la rondes colporteurs, le final des armures...



Roi de la finesse et de la subtilité (ce qu'on oublie souvent dans les productions actuelles), Offenbach mêle mélancolie ou légèreté (comme Mozart : et d'ailleurs ne l'appelait-on pas le petit Mozart des boulevards): chansons populaire à succès, duos enivrés, ensembles fiévreux, grand opéra et comédie, Offenbach réussit tout en mélangeant ses composantes avec une habileté stupéfiante. C'est le vrai pari des

spectacles modernes que d'exprimer cette caractéristique importante de son style : variété, raffinement, profondeur. Car il n'est pas facile à travers cette féerie qui ne cesse de multiplier effets et tableaux oniriques de maintenir la malice, la facétie, la vraisemblance sans tomber dans la caricature. Tous ses personnages même esquissés rapidement dans une succession d'épisodes féeriques réclame de la finesse

et de la profondeur : comment exprimer le profil loyal de la princesse Rosée du soir, celui de Robin-Luron, le génie protecteur de Fridolin, etc... Un défi pour les interprètes et les metteurs en scène. Jusqu'à l'acte II, l'action se passe autour ou dans la cour d'un château ; puis à partir de l'intervention du mage Quiribibi, les épisodes se diversifient de façon spectaculaire : les deux tableaux de Pompei (surtout la reconstitution de la cité romaine florissante, véritable point d'orgue de l'acte II), puis la forêt sombre, le défilé des insectes, l'île des singes, le désert, enfin la révolte finale et le triomphe de Fridolin, héros éprouvé mais récompensé.

Le Roi Carotte, synopsis

Acte Ier

La brasserie, premier tableau. Accompagné de ses ministres incompetents, le prince Fridolin visite incognito son royaume. Le prince frivole s'apprête à épouser la princesse Cunégonde, à qui est promise une belle dot d'autant bienvenue qu'il est ruiné. Dans une brasserie où des étudiants fêtent leurs péculs, Robin-Luron, un génie, paraît sous l'aspect d'un étudiant. Il offre à Fridolin une somme importante d'argent pour les vieilles armures conservées au château. Fridolin accepte. Robin-Luron annonce l'arrivée de sa promise déguisée incognito, sous les traits d'une bonne amie. Devant la description que Fridolin fait de lui-même, la princesse Cunégonde accepte de l'épouser. Pour enterrer sa vie de garçon, Fridolin invite les étudiants à une petite sauterie dans la salle des armures du vieux-palais royal.

Rosée-du-Soir. Deuxième tableau. Dans le grenier d'une tour du vieux palais, la princesse Rosée-du-Soir rêve de Fridolin. La sorcière Coloquinte la retient prisonnière. grâce à un petit peloton de soie, le génie Robin-Luron lui permet d'échapper à sa captivité. Mais la sorcière Coloquinte les surprend : le

geôlière pactise avec le génie : elle détrônera Fridolin, prince « paresseux, léger, libertin ».

Les étudiants accompagnés de Fridolin, Robin-Luron, Truck et Pipertrunck entrent dans la salle des armures et, alors qu'ils boivent moquant les armures, celles-ci s'animent par magie et insultent Fridolin qui s'enfuit immédiatement avec ses invités.

Les conjurations de Coloquinte. Pendant ce temps, Coloquinte qui a retrouvé sa baguette de magicienne entend se venger de Fridolin (le fils de celui qui l'avait vaincue) : elle enchante le jardin potager royal et donne vie aux carottes, radis, betteraves, navets... C'est l'armée des légumes.

Devant la Cour réunie en grande pompe, Cunégonde attend son prince ; lequel paraît non sans retard : il s'apprête à lui proposer une valse quand des invités surprise se font entendre : c'est le Roi Carotte et sa suite dont la sorcière Coloquinte. Envoûtés par Coloquinte, les courtisans acclament le Roi carotte qui est reconnu comme leur nouveau souverain : Fridolin dont la tête est mise à prix, doit fuir, accompagné par les armures vivantes, Robin-Luron et de Truck.

Acte II

La Farandole, premier tableau. Dans la cour d'une hôtellerie, Fridolin, Robin-Luron et Truck se cachent, aidés de la princesse Rosée-du-Soir (déguisée en page) : par amour, elle vient se mettre aux ordres de Fridolin. Tous fuient lorsque paraissent les ministres Koffre, Pipertrunck, Trac et des soldats qui viennent arrêter Fridolin. Robin-Luron les attaquent en suscitant une farandole enragée : soldats et ministres s'échappent vaincus, mais Pipertrunck se rallie à Fridolin.

Quiribibi, second tableau.

Robin-Luron emmène Fridolin et ses alliés chez l'enchanteur Quiribibi. Ce dernier les invite à recourir au « talisman des talismans » : « l'Anneau de Salomon » qui se trouve à Pompéi,

chez un soldat romain, « qui s'en était emparé à la prise de Jérusalem » et qui eut « la fatale idée de s'arrêter à Pompéi, le jour même de l'éruption ». Pour rejoindre Pompéi quelques heures avant l'irruption du Vésuve, Quiribibi utilise une petite lampe antique et magique.

Les ruines de Pompeï, troisième tableau.

A Pompei, les ruines leur inspirent le respect ; puis Robin-Luron sollicite le génie de la lampe antique pour faire apparaître Pompei à l'époque de sa splendeur romaine. Immédiatement, par un effet spectaculaire, la scène ressuscite le bouillonnement urbain de la cité antique romaine. Les visiteurs « modernes » s'emparent de l'anneau de fer, Fridolin invoque le « Djinn de Salomon » pour échapper à la colère des pompéiens, laquelle s'estompe bientôt à mesure que gronde le Vésuve...

Acte III

L'anneau de Salomon, premier tableau. Le Roi Carotte fait régner la terreur dans son château : Robin-Luron, Rosée-du-Soir, Truck et Pipertrunck déguisés en colporteurs, lui présentent une étoffe qui n'est « visible que pour les honnêtes gens ». Cunégonde avertit le Roi Carotte du retour dans la place de Fridolin qui grâce à son anneau magique est prêt à reprendre la couronne : le Roi Carotte paniqué s'enfuit avec sa suite. Déguisé en oiseau, Fridolin peut admirer Cunégonde qui s'empare de l'anneau, le donne à Coloquinte. La sorcière aurait envoûté le prince trop naïf s'il n'était son bon génie Robin-Luron pour le défendre.

Le trèfle à quatre feuilles, deuxième tableau.

Dans une forêt sombre, Rosée-du-Soir grâce à Robin-Luron peut formuler 4 vœux : elle rejoint ainsi Fridolin chez les fourmis (troisième tableau dit des insectes) : dans la fourmilière où ils étaient maintenus captifs, Fridolin et Truck sont délivrés grâce à l'intervention de Robin-Luron et de Rosée-du-Soir. Pour la fête du printemps, tous les insectes défilent. Le défilé s'achève, les abeilles capturent Coloquinte. Nos héros

accompagnant Fridolin le vainqueur s'échappent alors, grâce au char de la reine des abeilles qui les emmène jusqu'à l'île des Singes.

Acte IV

Les Singes, premier tableau. Ayant utilisé l'une des feuilles de son trèfle magique, Rosée-du-Soir sauve Fridolin qui lui déclare sa flamme alors que Truck au milieu des singes tente de s'en préserver. Mais Fridolin doit capturer le roi des singes pour l'utiliser contre le Roi Carotte. Le Roi des singes est capturé dans une malle.

Le Désert, deuxième tableau. Mais la sorcière Coloquinte transforme le paysage en désert. Fridolin et Rosée-du-Soir, assoiffés, sont pétrifiés par la sorcière; heureusement pas rancunier, le Roi des singes les rend à la vie. Ils partent pour Krokodyne.

Une salle du Palais de Carotte, troisième tableau. Dans le palais du Roi Carotte, c'est la débandade. Les ministres dénoncent le Roi au peuple de plus en plus mécontent.

La révolte, quatrième tableau. Fridolin, Robin-Luron, Rosée-du-Soir et Truck déguisés en musiciens ambulants, observent la révolte du peuple, écrasé par les impôts dans un pays en déroute. Police, ministres et armée se joignent au peuple qui acclame à présent Fridolin, accueilli comme un sauveur. Le Roi Carotte est vaincu : il est terrassé par Robin-Luron et reprend sa forme de légume carotte. Dernier tableau : le triomphe de Fridolin. Sous les acclamations du peuple, Fridolin demande la main de Rosée-du-Soir et renvoie la princesse Cunégonde chez son père.

Compositeurs dégénérés à Montpellier

Montpellier, Opéra. Musiques dégénérées, Kawka, 13,14 novembre 2015 à l'Opéra Berlioz / Le Corum. 2015 : 70ème anniversaire de la libération



des camps nazis. Méticuleux et oragnisés, les nazis interdisent les compositeurs juifs dégénérés : évidemment Mendelsshon, Schoenberg, Weill, Zemlinsky, Korngold, ... et leurs collègues jugés trop modernes : Stravinsky ou Hindemith. Déporté en 1942, le compositeur polonais Simon Laks, a été chef de l'orchestre du camp d'Auschwitz. D'autres musiciens, comme Bloch ou Rathaus (connu entre autres pour son opéra sur un thème d'actualité : Fremde Erde, 1929), durent s'exiler aux États-Unis.

Pour honorer la mémoire de ces Justes ayant défendus l'art et l'humanisme jusqu'aux portes de l'enfer et de la barbarie, l'Orchestre de Montpellier joue leurs partitions, dont certaines demeurent méconnues. Grand spécialiste de Boulez et de tous les classiques du XXè siècle, sublime interprète d'un [récent cd Ravel avec son orchestre nouvellement créé \(OSE : Concertos pour piano de Ravel et Florent Schmitt\)](#), l'excellent chef **Daniel Kawka** s'engage les 13 et 14 novembre dans un programme symphonique rare, d'œuvres inédites.

[Compositeurs dégénérés, musiques interdites](#)
[Compositeurs interdits sous le IIIè reich](#)
[Vendredi 13 novembre 2015 à 20h](#)

Informations
Réservations

Samedi 14 novembre 2015 à 17h

Berthold Goldschmidt (1903–1996) : □Passacaglia pour orchestre opus 4

Simon Laks (1901–1983) : □Poème pour violon et orchestre

Ernest Bloch (1880-1959)□ : Suite Baal Shem pour violon et orchestre

Karol Rathaus□ : Symphonie n° 3 opus 50

Dorota Anderszewka, violon

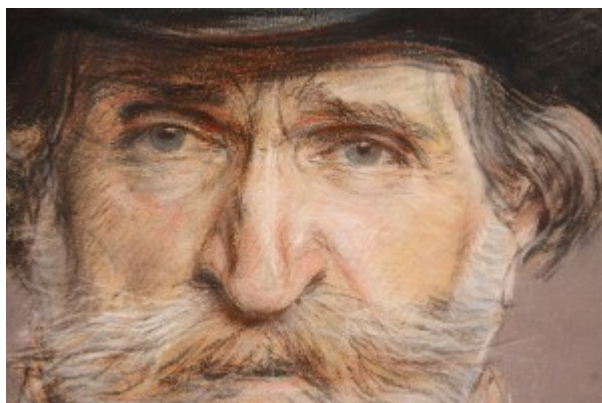
Orch national Montpellier Languedoc-Roussillon

Salon-prélude le vendredi 13 novembre 2015 à 19 h – conférence rencontre à propos des oeuvres jouées, par les étudiants du Département de musicologie de l'Université Paul-Valéry de Montpellier

**Compte-rendu critique, opéra.
Toulon, le 9 octobre 2015 .
Verdi : Il Trovatore. Stefano**

Vizioli, Giuliano Carella

L'œuvre. Si personne ne conteste la veine, la verve mélodique sans cesse jaillissante de l'opéra de Verdi, d'une confondante beauté de bout en bout, même dans les chœurs, on croit toujours bon de sourire à l'évocation du livret tiré de la pièce d'Antonio García Gutiérrez, *El trovador* (1836), d'autant plus facilement critiquée que méconnue en France. Or, c'est loin d'être une mauvaise pièce si l'on veut bien la situer dans l'esthétique romantique du temps, en tous les cas, pas plus invraisemblable qu'*Hernani* de Victor Hugo où l'on voit Charles Quint rival en amour d'un hors-la-loi, ou *Ruy Blas*, le valet devenu ministre tout-puissant et amant de la reine d'Espagne... Mais la vraisemblance des situations n'est pas ce qui règle ce théâtre et, encore moins, les opéras de la même époque. Dans ce *Trovatore*, mal traduit par « Trouvère » (pendant tardif et en langue d'oïl de nos aristocratiques troubadours en langue d'oc du sud), le problème de compréhension, qui n'existe pas dans l'original, c'est que l'intrigue, le nœud, est exposée en lever de rideau et non dans un récitatif compréhensible comme dans les opéras baroques, mais dans un grand air magnifique, confié à une basse, hérissé de vocalises haletantes qui défie l'écoute du texte si elles conviennent à en savourer la musique. Pour ajouter au problème, des événements capitaux se passent en coulisses, relatés trop succinctement pour bien suivre l'action.



Dans le contexte des guerres civiles de l'Aragon du XVe siècle se greffe une sombre histoire passée : une Bohémienne (les gitans arrivent dans le nord de l'Espagne à cette époque après avoir traversé séculairement toute l'Europe depuis leur Inde originaire), surprise auprès du berceau du fils du comte de

Luna, chef d'une faction, est condamnée au bûcher. Sa fille, Azucena, névrosée par le drame, n'aura de cesse de la venger : enlevant l'autre fils du comte, croyant le jeter dans le feu, elle y jette le sien mais élève le jeune noble rescapé de son crime comme son fils, sous le nom de Manrico, qui ignore le secret de sa naissance. Freud aurait bien analysé ce nœud psychique : une mère rendue folle par le bûcher de la sienne et meurtrière involontaire de son propre fils, obsédée de vindicte, élevant comme sien le fils du comte honni pour en faire l'instrument de sa vengeance ; et ce fils, ennemi politique de son frère sans le savoir, en devient aussi rival, amoureux de la même femme, Leonora, sans doute image de leur mère, absente du drame, en bon œdipe.

Si, psychologiquement, les héros restent immuables d'un bout à l'autre, s'ils ne sont que leur passion, quand celle-ci est traduite par la musique de Verdi, on ne peut qu'être saisi par la profondeur humaine de cette expression de personnages pourtant superficiels : désir, haine, amour charnel, amour maternel et filial, sentiments simples dans une épure essentielle, qui nous atteignent directement dans la sublimation d'une beauté mélodique à couper le souffle, sauf aux chanteurs.

La réalisation. À quelque chose malheur est bon ? Pas de création maison à Toulon cette année comme les magnifiques productions auxquelles nous sommes habitués sous le règne de Claude-Henri Bonnet. Cependant, l'on doit reconnaître que coproduction du Teatro Giuseppe Verdi de Trieste et de l'Opéra Royal de Wallonie invitée à Toulon est loin d'être un malheur : elle est même fort bonne.

On est d'abord heureux que la mise en scène de Stefano Vizioli, que certains diraient sottement traditionnelle, le soit justement et s'ajuste avec sagesse et culture au sujet, sans le tirer abusivement vers des modernités artificielles qui, à vouloir rapprocher l'œuvre de notre temps, ne font que la rendre, pour le coup, vraiment invraisemblable : même si

notre époque a hélas tout vu en matière d'horreur, comment y justifier cette histoire de soi-disant mauvais œil pour lequel une pauvre femme est brûlée comme sorcière, puis sa fille, aussi promise au bûcher, qui aura jeté par erreur son propre fils au feu pour la venger ? À trop tirer vers nous, on tire par les cheveux de l'invraisemblance, que nous sommes prêts à accepter par convention dans des époques lointaines et obscures mais pas dans la nôtre, ou trop proche.

Donc, le drame est bien situé dans son contexte historique de l'Espagne, de l'Aragon du XVe siècle par des costumes beaux et intelligents d'Alessandro Ciammarughi qui ne s'est pas contenté d'habiller les personnages dans des atours et armures d'un vague Moyen-Âge, mais qui, à l'évidence, a pris la peine d'en étudier historiquement la mode. Ainsi, l'on apprécie, dans le camp des rebelles, des bohémiens, un mélange de vraisemblables costumes de bohémiens vaguement indiens par les étoffes et l'allure, soieries, rayures, châles, mais, juste historiquement, des habits et turbans mauresques puisque, si à cette époque, il ne reste dans la Péninsule ibérique que le petit royaume de Grenade comme enclave musulmane, les arabes des territoires reconquis n'en avaient pas été pour autant chassés et coexistaient pacifiquement, avec leurs coutumes et costumes, avec les chrétiens vainqueurs, ainsi que les Juifs, dont, certains bonnets, ici, rappellent sans doute la présence dans un reste encore harmonieux de cette Espagne médiévale des trois religions qui en fit la grandeur et aurait pu être un modèle d'avenir, plus tard mis à mal par l'Inquisition et les expulsions successives des Juifs juste après la prise de Grenade et, pratiquement, celle des musulmans et de leurs descendants, les Morisques, presque un siècle plus tard. Pour l'heure, sur cette scène, ce sont bien des costumes mudéjares (l'habit de Ruiz en est un magnifique exemple), ces musulmans vivant en territoire chrétien, avec, fondus dans les efficaces lumières ombreuses de Franco Marri, leurs brocards somptueux, leurs couleurs sourdes, rouille, vert sombre, bleu foncé, avec des touches dorées et pourpres. Il est dramatiquement

pertinent, porteur de sens, que tous ces futurs persécutés, Bohémiens, Juifs et Mudéjares, soient du camp des rebelles au pouvoir unificateur et oppresseur du clan des Luna.

Un clan d'acier bien exprimé par le décor, l'habile scénographie, également signée d'Alessandro Ciammarughi, ces deux angles affrontés à cour et à jardin de froide forteresse qu'on dirait de fer avec ses gros boulons, ses escaliers dont les marches semblent des dents de sombre machine à broyer. Modulables, ils figurent d'abord la rude et raide forteresse de la tour du château de l'Aljafería, puis, désossés ou désarmés de leurs blindages métalliques, ils deviendront, poutrelles apparentes, le camp plus léger, à claire-voie, des gitans et, à la fin, mais avec une bien inutile et ultime transformation trop longue à mettre en place, la prison finale. Des panneaux, ou immenses rideaux qu'on diraient moirés, délimitent, à l'avant-scène, tout aussi intelligemment, des espaces pour duo ou solo des chanteurs tandis que, derrière, on restructure les éléments mobiles du décor.

Dans ces divers lieux, nocturne jardin des sérénades du troubadour et des quiproquos d'une obscurité qui n'existe plus à notre époque, les acteurs du drame se meuvent avec aisance, fluidité des dames en robe aussi aériennes que leurs vocalises, agitation joyeuse des gitans avec leurs danses, leurs acrobaties, mais exhibant aussi des prisonniers, mimant des exécutions trop connues de nos jours, duels bien réglés, lame courbe sarrasine contre droite épée chrétienne, qui ajoutent à l'action palpitante sans les simulacres parfois ridicules. Autre belle et cruelles trouvailles : Azucena, en attente de son supplice et de celui de son fils, toujours hallucinée par le passé, fait de sa couverture un enfant qu'elle berce tendrement ; comme celui que, dans son égarement, elle jeta au feu...

Il y a un rythme très prenant dans la mise en scène, sans temps morts.

Interprétation. D'autant que **Giuliano Carella**, qui dirige l'Orchestre et le chœur de l'Opéra de Toulon, à leur mieux, dès le roulement de tambour et le fracas des cuivres initiaux, insuffle à l'œuvre une respiration, une pulsation puissante, vive, rageuse, qui fait vivre cette musique avec une vérité dramatique rarement entendue. Sous sa baguette, les chœurs se plient au souffle confidentiel, au murmure parfois : frisson, effroi, dans leurs ombreux apartés, éclats lumineux dans la célébration gitane de l'air libre. C'est tenu implacablement du début à la fin, sans rien nuire aux larges expansions aériennes des parenthèses lyriques ; notamment le second air de Leonora.

Les chanteurs, galvanisés sans doute par la précision de la mise en scène et par cette direction minutieuse mais attentive à leur chant, grands acteurs également, semblent donner le meilleur d'eux-mêmes. Les apparitions du messager (Didier Siccardi), du vieux gitan (Antoine Abello), sont justes ; Jérémy Duffau (Ruiz) porte le costume mudéjare avec une vraie élégance et noblesse gitane, et une claire franchise de voix. Annoncée victime d'un refroidissement, Marie Karall incarne cependant une Inés à la voix généreuse et chaude de mezzo, amicalement tendre.

Mais d'entrée, dans le redoutable récit essentiel de Ferrando, hérissé d'appoggiatures et de brefs soupirs de tous les dangers, la basse Polonaise **Adam Palka**, déploie un large timbre âpre de soldat et, soumis au rythme sans répit de Carella, en donne une interprétation fiévreuse, haletante, hachée d'angoisse, d'une grande vérité dramatique. Pivot du drame, affrontée puis confrontée à ce témoin et gardien de la mémoire, Azucena, fille et mère, c'est l'Albanaise **Enkelejda Shkosa** : voix sombre et ample de mezzo avec des graves puissants de contralto, elle déroule les méandres de la lente séguedille hallucinée de « Stride la vampa... » avec une sobriété intérieure qui s'exalte dans le long trille frissonnant de la phrase finale, à faire trembler d'effroi,

tendre et fragile dans le duo final avec le fils en prison, qui évoque celui de la proche Violetta mourante et d'Alfredo de la même année, et anticipe les adieux à la vie d'Aïda et Radamès dans leur tombeau.

Au Comte de Luna, le baryton **Giovanni Meoni** prête sa prestance, son allure, son élégance physique et vocale : son grand air d'amour à Leonora, si déclamatoire et rhétorique, sans grande surprise, devient réellement un aveu intime à lui-même, une sorte de berceuse douce, dont même les aigus, insensibles d'aisance, ont une noblesse qui ne rend, par contraste, que plus terribles ses fureurs passionnelles et meurtrières.

Il est vrai que la Leonora de la soprano espagnole de **Yolanda Auyanet** est un objet hautement digne de ses amours autant que de celles de Manrico, d'autant qu'ils sont frères sans le savoir. La voix est d'un tissu soyeux, égale sur toute la tessiture, sans lourdeur, d'une grande musicalité, d'une douceur pleine de grâce. Elle s'envole vers les aigus exaltés de passion avec une rêverie captivante dans son premier air, « Tacea la notte placida... », récit suivi d'une cascadiante cabalette aux notes jubilatoire impeccablement piquées d'admiration pour son chevalier inconnu du tournoi. Son second grand air, « D'amor su l'alle rose... », une stase qui arrête l'action, est un moment d'extase, de grâce, de poésie, grands arcs encore belliniens, enrubannés de trilles comme des battements d'ailes. Son grave est solide, jamais appuyé et se coule admirablement dans le « miserere » suivant. A ses côtés, le ténor argentin **Marcelo Puente** campe un Manrico de belle allure. D'un timbre très vibré il fait le vibrant organe d'un engagement passionnel très convainquant, donnant au héros une grande vérité humaine et lyrique sans faille qui emporte la salle par sa force et aurait sans doute séduit Verdi qui préférait toujours l'expressivité de ses interprètes à la beauté formelle de leur voix.

En somme, une production remarquable dont la fidélité

historique à l'œuvre redonne à ce drame vu, revu, trop vu, au point qu'on ne peut plus le voir parfois, une vérité paradoxale de réalisme, si l'on peut dire, romantique. Qui nous empoigne.

Finale,ment, signe des temps de pénurie, si ce *Trovatore*, importé d'ailleurs par économie n'est pas une création locale comme celles, superbes, dont nous a gratifiés jusqu'ici Claude-Henri Bonnet, la beauté des voix de cette nouvelle distribution et, surtout la direction enflammée et dramatique de bout en bout de Carella, en font, on peut le dire, sinon une vraie création, une convaincante et mémorable recreation.

Il Trovatore à l'Opéra de Toulon

Musique de Verdi, livret de Salvatore Cammarano

D'après le drame espagnol d'Antonio García Gutiérrez

Coproduction du Teatro Giuseppe Verdi de Trieste et de l'Opéra

Royal de Wallonie

Les 11, 9 et 13 octobre 2015

Orchestre et chœur de l'Opéra de Toulon.

Direction musicale : Giuliano Carella

Mise en scène : Stefano Vizioli.

Décors et costumes : Alessandro Ciammarughi.

Lumières : Franco Marri.

Distribution : Leonora : Yolanda Auyanet ; Azucena : Enkelejda Shkosa ; Inés : Marie Karall ; Manrico : Marcelo Puente ; Comte de Luna : Giovanni Meoni ; Ferrando : Adam Palka ; Ruiz Jérémy Duffau ; Vieux gitan : Antoine Abello ;
Messenger : Didier Siccardi.

Illustrations : © Frédéric Stéphan

Rennes. Oratorios de Carissimi et de Charpentier

Rennes, Cathédrale Saint-Pierre, Histoires sacrées, le 4 novembre 2015. Carissimi et Marc-Antoine Charpentier à Rennes. Au XVII^e, la ferveur religieuse s'éprouve dans le cadre théâtral de l'oratorio, nouveau genre né en Italie simultanément à l'opéra :



chanteurs et instrumentistes ressuscitent les grands actes héroïques des premiers martyrs chrétiens. A Rome, le génie de Carrissimi s'affirme (Jonas et Jephté), à tel point que les compositeurs français et européens se pressent pour recevoir la leçon du maître romain : Marc-Antoine Charpentier venu à Rome comme peintre, découvre la force de la musique et du chant le plus expressif et le plus sensuel (alliance réalisée quelques décennies précédentes en peinture par Caravage) : il sera compositeur et maître de l'oratorio, genre rebaptisé en France, après sa formation auprès de Carrissimi, « histoire sacrée ». En témoigne Le Reniement de Saint-Pierre, chef d'oeuvre de 1670, affirmant au moment où Lully crée l'opéra français pour Louis XIV à Versailles (tragédie en musique), le génie d'un Charpentier soucieux de sensualité italienne autant que de déclamation française, expressive et onirique. Pour autant Charpentier n'oublie le drame, et la structure de ses Histoires italiennes, exploitent toutes les possibilités expressives de la musique, en particulier quand l'enchaînement des épisodes favorise caractérisation, coup de théâtre, contrastes saisissants... [LIRE notre présentation complète du programme Carissimi / Charpentier par le Chœur d'Angers Nantes Opéra, Stradivaria et Christian Gangneron, à Rennes](#)



Angers Nantes Opéra présente Histoires Sacrées de Carissimi et Marc-Antoine Charpentier dans les églises des Pays de la Loire :

Informations
Réservations

[Rennes, Cathédrale Saint-Pierre,
Les 4 novembre 2015, 20h](#)

[Angers, Collégiale Saint-Martin,
les 15,16,18, 19 mars 2016, 20h](#)

Angers Nantes Opéra offre ainsi un florilège spectaculaire de l'art de l'oratorio romain aux histoires sacrées françaises, excellence d'une transmission étonnante entre France et Italie, Carissimi et Charpentier.

[COMPTE RENDU critique du spectacle Histoires sacrées : Carissimi et Charpentier par Angers Nantes Opéra, par Alexandre Pham \(représentation à Sablé sur Sarthe, le 16 septembre 2015\)](#)

Programme : *Histoires sacrées*

3 oratorios de Carissimi à Marc-Antoine Charpentier

Jonas de Giacomo Carissimi

Oratorio pour solistes, chœur, cordes et basse continue. Créé
à Rome.

Le Reniement de saint Pierre de Marc-Antoine Charpentier

Oratorio pour solistes, chœur et basse continue. Créé à Rome
ou Paris, vers 1670.

Jephté de Giacomo Carissimi

Oratorio pour solistes, chœur et basse continue. Créé à Rome,
vers 1645.

Mise en scène : Christian Gangneron

costumes : Claude Masson

avec

Hervé Lamy, *Jonas, Pierre, Jephté*

Hadhoum Tunc, *la fille de Jephté*

Chœur d'Angers Nantes Opéra, dirigé par Xavier Ribes

Ensemble Stradivaria, dirigé par Bertrand Cuiller

Reprise Angers Nantes Opéra, créée le mercredi 16 septembre
2015 à Nantes, d'après la production de l'Atelier de recherche
et de création pour l'art lyrique, créée à l'abbaye de
Pontlevoy le 6 septembre 1985.

Illustrations : Caravage : l'Incrédulité de Saint-Thomas (DR)

– Production oratorios de Carissimi, Histoires sacrées de
Charpentier par Angers Nantes Opéra 2015 © Jef Rabillon

Zamboni : 3 questions à Marco Horvat, Faenza

3 questions à MARCO HORVAT. En déplaçant le curseur chronologique, l'ensemble **Faenza** s'éloigne de son cher XVII^{ème} (Seicento) pour explorer au XVIII^{ème}, la volonté d'un auteur plus tardif, passionné par un genre plus ancien. Ce jeu des répertoires et des époques, historicisme avant la lettre, n'est pas sans rappeler le travail contemporain des interprètes soucieux de retrouver l'éclat des œuvres baroques. Quand Faenza aujourd'hui s'intéresse à **Giovanni Zamboni**, c'est un peu comme ce dernier lorsqu'il se penchait sur l'art démodé du madrigal. Jouer Zamboni en 2015 et bientôt lui consacrer un prochain disque, c'est rendre hommage à un pionnier, à la fois érudit affûté et relecteur audacieux qui verra enfin ses œuvres ainsi réinvesties et publiées, – finalités modernes auxquels il n'avait pas pensé et qui pourtant l'auraient assurément comblé. **Entretien avec Marco Horvat, directeur musical et fondateur de l'ensemble FAENZA**, à propos de son nouveau programme dédié au madrigaliste Giovanni Zamboni. Plus qu'un nostalgique remettant au goût du jour, la forme du madrigal pourtant passé de mode au XVIII^{ème} siècle, Zamboni surgit en moderniste, maître remarquable et digne successeur d'un Monteverdi. Lettré au goût sûr, Zamboni sait sélectionner



les poètes qu'il met en musique avec une exigence qui rappelle ses aînés, Monteverdi toujours mais aussi D'India. Il en saisit les enjeux expressifs, le raffinement et l'élégance littéraires comme la riche profondeur sémantique. Si le genre est déjà très ancien, la manière de le traiter mérite de ressusciter l'écriture de Zamboni et de lui consacrer un programme nouveau... Pour comprendre la modernité méconnue de Zamboni et l'engouement que Marco Horvat lui réserve aujourd'hui, CLASSIQUENEWS a posé 3 questions au musicien, créateur de son ensemble Faenza...

Pouvez vous en quelques mots singulariser l'écriture du Zamboni madrigaliste ? Nostalgique ou moderniste ?

Zamboni, comme Bach – osons le comparer au Maître de Leipzig ! – est les deux à la fois. La part de nostalgie est évidente : déjà, il joue du luth, cet instrument passé de mode depuis un bon siècle en Italie. Ensuite, son contrepoint peut sembler parfois académique : les voix entrent sagement les unes après les autres de façon régulière ; l'écriture est à quatre voix dans tous les madrigaux, même si certains passages sont monodiques et évoquent la cantate et l'opéra.

Mais « moderniste » très nettement aussi. Les modulations, les marches harmoniques, les éclats expressifs, l'inventivité le rapprochent de ses contemporains les plus inventifs : Vivaldi pour le charme, Marcello et Bach pour la profondeur de vue, et bien entendu Scarlatti, maître lui aussi du madrigal tardif, qui l'a très probablement directement influencé.

Quels sont les poètes mis en musique ?

Excellente question, car c'est du point de vue littéraire que Zamboni se montre surtout lié au passé. Dans les poètes que j'ai pu identifier, Giovanni Battista Guarini (1538-1612),

l'auteur du Pastor Fido – également mis en musique par Vivaldi – tient le haut du pavé, mais on trouve aussi par exemple Giovanni Battista Marino, qu'on appelait en France « Le Chevalier Marin ». Plusieurs des poèmes utilisés par Zamboni ont été mis en musique au début du XVII^e siècle par Monteverdi, Cifra, d'India, Bellanda. Il se pourrait même que, en effectuant une recherche plus poussée, on trouve des doublons pré-baroques à toutes les compositions de Zamboni. Passer des madrigaux de Monteverdi et d'India, à ceux de Zamboni écrits sur les mêmes textes donnerait lieu à un passionnant programme de concert : c'est d'ailleurs dans nos projets pour nos prochains programmes Zamboni en tournée même si, dans un premier temps, j'ai envie de faire connaître ce compositeur en priorité.

Dans quelle mesure ce nouveau programme met il en avant les qualités de votre ensemble Faenza et l'esprit des recherches que vous menez ?

Ce programme sort nettement Faenza de son répertoire de prédilection : celui du XVII^e siècle mais, pour différentes raisons – sans compter la beauté stupéfiante de ces musiques tirées de l'oubli – il est dans la ligne de ce que nous aimons et savons faire :

- faire découvrir des répertoires complètement oubliés : écoutez par exemple notre précédent CD ag0gique consacré à Giulio san Pietro de' Negri, compositeur majeur qui n'avait pratiquement jamais été enregistré.
- donner la parole à des luthistes écrivant pour le chant, espèce plutôt rare et particulièrement intéressante. Nous avons travaillé sur Bellerofonte Castaldi – que nous comptons bien enregistrer prochainement – nous pensons consacrer un programme à Charles Hurel, qui est largement et injustement

ignoré des programmations, etc...

– interroger les rapports entre texte et musique, hors du contexte de l'opéra

Par ailleurs, et c'est peut-être ce qui a été le principal moteur de ce projet, nous sommes en perpétuelle interrogation sur le sens que peut avoir l'interprétation de la « musique ancienne » aujourd'hui. Comment et surtout pourquoi la jouer pour un public contemporain alors que bien d'autres formes de musique existent sur le marché ? Le fait qu'un groupe de gens, au XVIIIe siècle déjà, se soit posé les mêmes questions que nous sur les musiques du passé est en quelque sorte rassurant et plein d'enseignements. Je suis par ailleurs très touché qu'un musicien comme Zamboni remue ciel et terre pour faire apprécier un art qui n'est plus à la mode à l'époque où il vit.



Ce ne sera d'ailleurs pas le seul programme de Faenza qui sort des limites de notre cher XVIIème siècle : un travail est en cours d'élaboration sur le répertoire de la Foire, à la charnière des XVIIe et XVIIIe siècles, et – qui sait ? –, peut-être reviendrons-nous un jour à nos premières amours : le répertoire médiéval. D'ici là, le milieu musical français aura certainement appris à déconstruire les grilles de lecture qui ont trop souvent tendance à enfermer les artistes dans des catégories étanches. J'ai toujours tenu à décroiser les disciplines et à prouver que l'on pouvait créer en marge des courants officiels. D'où notre travail sur le spectacle musical (Les Voyages de Bellerofonte), les formes croisées (Métamorphoses) ou interactives (Le Salon de Musique) et, bientôt, sur le Théâtre de Foire, prototype de la lutte des artistes contre la tyrannie des institutions.

Une autre raison m'a poussée à mener ce projet à bout, avec la complicité indispensable des interprètes et celle de notre

maison de disques : Zamboni (portrait ci dessus) n'a jamais réussi à faire publier ses madrigaux, malgré des tentatives répétées et probablement harassantes à l'âge qu'il avait atteint. C'est lui rendre justice que d'en proposer un enregistrement et, plus tard, une édition.

Je voudrais aussi signaler que ce travail a pu être mené à bien dans le cadre de notre résidence à l'Université de Reims Champagne-Ardenne : encore une expérience rare et interdisciplinaire comme nous aimons les imaginer!

Entretien avec Marco Horvat, propos recueillis par Classiquenews en octobre 2015



Prochain concert de Marco Horvat, Faenza :

Paris (11ème ardt), [Foyer de l'âme, le 11 novembre 2015, 20h : Madrigaux de Zamboni, le Monteverdi des Lumières](#)