Publications, mensuels. Opéra magazine n°101. Décembre 2014 : Nathalie Stutzmann

Opéra magazine n°101. Décembre 2014. En couverture : Nathalie Stutzmann. En couverture, grand entretien : Nathalie Stutzmann… « Toujours oser », telle est sa devise. Son nouveau disque, *Heroes from the Shadows*, où elle chante et dirige à la fois, vient de sortir chez Erato. Se partageant désormais entre ses activités de cantatrice et de chef, la contralto française sera, à partir du 12 décembre, au pupitre de son ensemble Orfeo 55 pour *Le Messie* de Haendel, à Metz, Paris et Toulouse. L'occasion de faire le point sur bientôt trente années d'une carrière aussi trépidante qu'atypique, en levant le voile sur de passionnants projets. Rencontres : **Karina Gauvin** : À partir du 10 décembre, la soprano canadienne est en vedette d'une nouvelle production de *La clemenza di Tito* au TCE, où elle reviendra, le 24 janvier, pour *Niobe, regina di Tebe* de Steffani, en version de concert. Événement : Un *Don Giovanni* très attendu à Bruxelles. Jusqu'au 30 décembre (et le 18 en direct sur Mezzo et Mezzo Live HD), la Monnaie accueille une nouvelle production du chef-d'œuvre de Mozart, signée Krzysztof Warlikowski. Le metteur en scène polonais, qui a déjà proposé à Bruxelles d'inoubliables lectures de *Médée*, *Macbeth, Lulu*, peut à nouveau compter sur une exceptionnelle équipe de chanteurs-acteurs, emmenée par le Don Giovanni de Jean-Sébastien Bou et la Donna Anna de Barbara Hannigan, sous la direction musicale de Ludovic Morlot. Opéra Magazine a eu l'opportunité de suivre plusieurs répétitions… Reportage en forme de « making of ». Anniversaire : Cornélie Falcon… Le bicentenaire de sa naissance, le 28 janvier 1814, est passé un peu inaperçu. La créatrice de Rachel dans La Juive, puis de Valentine dans Les Huguenots, disparue en 1897, a pourtant

joué un rôle déterminant dans l’histoire de l’opéra, au point de donner son nom à une catégorie vocale encore usitée aujourd’hui, à mi-chemin entre soprano et mezzo.

Cadeaux

Noël, réveillon, jour de l’An : autant de dates synonymes de fêtes… et de cadeaux ! Opéra Magazine a choisi pour vous les plus beaux.

Comptes rendus

Les scènes, concerts, récitals et concours.

Guide pratique

La sélection CD, DVD, livres et l’agenda international des spectacles.

Opéra magazine n°101. Décembre 2014 : Nathalie Stutzmann.
Sortie : mercredi 3 décembre 2014. 100 Pages. 7,50 euros.

Compte rendu, concert. Paris. Invalides, salle Turenne, le 23 novembre 2014. Haydn : Symphonie L'Horloge n°101. Beethoven : Romance pour violon et orchestre. Symphonie n°8. Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames (Saintes). Alessandro Moccia, premier violon et direction.

Au sein du fonctionnement pédagogique du **JOA Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames**, le premier violon dirigeant cette nouvelle session, est un musicien accompli : il sait aussi être, le temps de cette expérience orchestrale qui réalise l'interprétation du redoutable programme Haydn / Beethoven, un

maestro convaincant : tout en jouant son rôle de supersoliste, **Alessandro Moccia** (par ailleurs, premier violon de l'Orchestre des Champs Elysées) a à cœur de transmettre sa furie intérieure, une maîtrise du jeu collectif qui s'appuie sur une très solide sûreté de l'archet. Classique et romantique, l'esthétique des oeuvres, dont le spectre étend une ligne cohérente de 1793 à 1811 (si l'on considère les dates de composition des deux oeuvres principales), permet à nouveau une immersion complète dans la lecture de deux Viennois déconcertants d'idées, de construction, de génie dans l'orchestration.

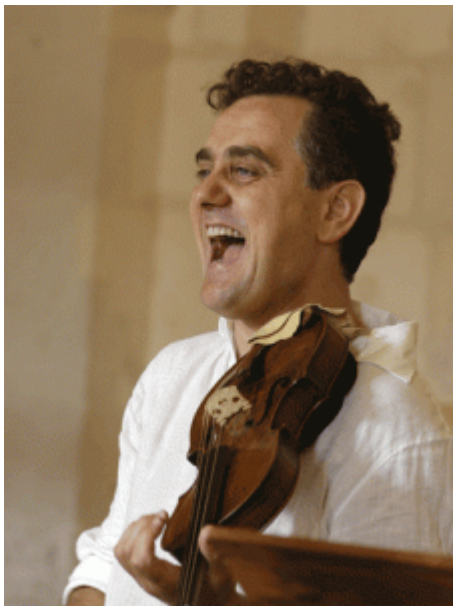


Initiée en Autriche en 1793, **la Symphonie « L'Horloge » n°101**, appartient au cycle des Londoniennes : Haydn la termine à

Londres en 1794 pour la 4è saison des concerts Salomon : écrite pour flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors et trompettes par deux, son luxe instrumental fait merveille dans l'effectif réuni par Alessandro Moccia : les vents et les bois à la fête portent très haut cet esprit facétieux et aussi très énergique qui traverse tout le cycle symphonique. La Symphonie L'Horloge relève d'une maturité rayonnante, riche en humour : si l'entrée frappe par son mystère diffus et comme suspendu aux cordes seules, une entrée en matière à laquelle les jeunes instrumentistes du Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames offre une épaisseur immédiate et une franchise de ton propres aux instruments d'époque, la suite est pleine de rebondissements, d'idées, de contrastes desquels surgit surtout l'*Andante* : avec son mouvement de balancier (tout en finesse rythmique) l'oeuvre gagne un titre non usurpé. Le sol majeur accentue le caractère pittoresque du mouvement dont l'énergie annonce l'*Héroïque* de Beethoven : une filiation naturelle que renforce encore la perspective du concert qui comprend en fin de programme, la sublime et incandescente *8ème* de Beethoven.
Tout est dit dans le final piano et comme murmuré du mouvement : les musiciens savent exprimer le souffle d'une mécanique filigranée dans son énoncé primordial, puis machinerie rugissante dans son développement, enfin horlogerie fine en sa résolution finale. Il faut infiniment de sûreté rythmique, de richesse dynamique, une cohésion collective pour réussir ce morceau d'humour et de partage instrumental. Le menuet est l'un des mieux conçus par Haydn et des plus développés, annonçant là encore l'ambitieuse *Héroïque* de Beethoven. Rien ne semble arrêter la prodigieuse énergie ni la plénitude sonore des jeunes musiciens dans le final Vivace avec entre autres son fugato piano (pour les cordes seules) si subtilement écrit : une prouesse d'inspiration qui montre à nouveau le génie de Haydn dans l'écriture symphonique à l'extrémité du XVIIIème.



Excellent pont entre classicisme et romantisme, l'ancrage esthétique de la session de travail dont le concert découle, prolonge les fruits classiques de Haydn par l'énergie conquérante du Beethoven le mieux inspiré… On ne saurait concevoir de succession plus cohérente : un apprentissage magnifiquement élaboré et l'expérience d'un passage particulièrement formateur pour les jeunes instrumentistes.
La Huitième Symphonie de Beethoven opus 93 en fa majeur est un sommet de trépidation rythmique (superbe carrure de l'*Allegretto scherzando* ou second mouvement dont le sautillant mécanique n'est pas sans rappeler, clin d'oeil délectable, l'allure de balancier distingué de L'Horloge qui a précédé) ; c'est un massif irrésistible de concision, d'énergie lui aussi, calibrée dans un cadre *chorégraphique* qui affirme le tempérament impétueux de Ludwig. Ecrite à l'été 1811, la partition est créée en 1814 : son caractère souriant, lumineux, d'une respiration positive doit beaucoup à la rencontre entre Beethoven et la cantatrice berlinoise Amélie Sebald dont le charme et la présence profitent manifestement à l'inspiration du compositeur. Les jeunes instrumentistes portés par la conviction continue et la détermination de plus en plus explicite de leur chef et premier violon, emportent la vivacité et le charme de la « petite » symphonie de Beethoven, en particulier dans le dernier mouvement dont la durée égale la somme des trois précédents.



L’intensité électrisante et immédiate des tutti, si finement projetée par le collectif des instruments anciens, la verve sans limite, le feu d’un ensemble très engagé, les couleurs des timbres particulièrement maîtrisés (flûtes, hautbois, bassons), la fine arête des cuivres (cors et trompettes) accomplissent ici l’élan facétieux d’un Haydn déjà ambitieux et imprévisible. L’arc tendu et viril d’un Beethoven conquérant et amoureux n’en gagne que plus de tonicité communicative. Superbe programme défendu par un collectif enthousiasmant. Le JOA Jeune Orchestre de l’Abbaye aux dames (ex Jeune Orchestre Atlantique) poursuit à travers ses sessions d’orchestre, son cycle d’accomplissements exemplaires. Le concert apporte davantage qu’une formation déjà gratifiante, c’est aussi une passerelle habilement conçue et partagée pour le dépassement de chacun au sein du groupe.

Compte rendu, concert. Paris. Invalides, salle Turenne, le 23 novembre 2014. Haydn : Symphonie L’Horloge n°101. Beethoven : Romance pour violon et orchestre. Symphonie n°8. Jeune Orchestre de l’Abbaye aux Dames (Saintes). Alessandro Moccia, premier violon et direction.

Compte rendu, opéra. Théâtre des Bouffes du nord, le 21

novembre 2014. Puccini : Mimi, scènes de la vie de Bohème. Frédéric Verrières, Bastien Gallet. Guilaume Vincent



Le soir tombe bien plus tôt dans les brumes de novembre. Paris s'enguirlande peu à peu des phares et klaxons, mais au dessus de tout ce bouillonnement luisent les mansardes couronnées de zinc. Ces témoins des heures faméliques et inspirées des bohèmes d'hier, demeurent studieuses et souvent tout aussi précaires. C'est au cœur des spectres de Murger, entre le métro aérien et les voies du Nord que le Théâtre des Bouffes du Nord a ouvert ses portes ce soir. A l'affiche : « MIMI ». Une réverbération vers ces Scènes de la Vie de Bohème qui semblent demeurer encore et toujours dans l'âme de Paris. Résolument moderne, la fantaisie lyrique de cette production fait intervenir à la fois la musique contemporaine, la pop, le théâtre. L'univers riche de la création au sens brut du terme.

Nouvelle « MIMI », une révolution lyrique et scénique



MIMI c'est d'abord l'articulation d'un mythe opératique. Loin de l'hommage, du clin d'œil simpliste, de la parodie superficielle, de la réécriture sacrilège, c'est une pièce à l'état pur, une expérience forte d'une nouvelle énergie. Création totale d'une équipe engagée et talentueuse, MIMI jaillit sur scène comme un oriflamme d'une génération qu'on entend peu sur les scènes conventionnelles. La partition de Frédéric Verrières est d'une grande inspiration. Même si ça et là des longueurs sont sensibles, le tout est d'une grande cohérence. Nous sommes face à une superposition d'ombres, de dentelles à la fois délicieuses, mystérieuses, passionnées. Les retours à Puccini sont comme une ligne de crêtes qui ponctuent le cours de l'intrigue sans se dénaturer. Un très beau travail de dialogue et de renouveau. Le livret de Bastien Gallet demeure assez intense, malgré des petits écueils de modernisme à outrance qui n'apportent que du gag. La cohérence est maintenue malgré tout.

La mise en scène de Guillaume Vincent retrace une intrigue qui met l'accent sur l'humanité des personnages. Le public s'identifie immédiatement avec les uns ou les autres, et surtout quand on a vécu en papillon de nuit, ce parcours initiatique de la vie parisienne étudiante. La jeunesse finalement se manifeste par un sol jonché de matelas qui représenteraient le manque de repères concrets, l'instabilité de la situation des apprentis artistes. Ces mêmes matelas sont la pyramide funéraire qui avale Mimi à la fin de la pièce, comme une victime inerte de la précarité et de la passion.

L'ensemble Court-circuit précis et multicolore, étonnant de nuances dans les pages pucciniennes, est mené par un **Jean Deroyer** plutôt engagé. Une phalange musicale qui offre la part

belle aux cuivres et aux bois pour offrir une ambiance lisse et racée, entre le brass band et l'harmonie. Parfois d'une inquiétante sobriété, Court-circuit nous porte vers une musique aux contours saillants, à la brutalité subtile qui ponctue notre temps.

Le cast est dominé par la figure enflammée de **Camélia Jordana**. Transfigurée d'idole pop à « cousette » tendance, Camélia Jordana nous révèle la fragilité, l'insouciance insolente de cette Mimi à double tranchant. Elle est tour à tour une silhouette et une flamme, une idée et une sensation. Habitués à des Mimi martyrs, Camélia Jordana nous secoue avec efficacité et passion dans une Mimi terriblement féminine, belle à s'y brûler. Véritable égérie de la révolution lyrique, que la musique contemporaine ne la quitte plus, nous en redemandons. D'ailleurs elle nous a propulsés vers le paroxysme de l'émotion avec sa dernière scène, dans une subtilité d'approche, une mort symbolique et bouleversante, un souffle coupé et la force du silence qu'elle a réussi à cueillir en un soupir.

Face à elle une équipe lyrique de grande qualité avec une Mimi 2 lyrique, incarnée avec émotion et un panache absolu par **Judith Fa.** Une Musette espiègle et truculente campée par la libertine **Pauline Courtin**. Le Marcel enthousiasmant de jeunesse et d'élégance de **Christophe Gay**, courtise en permanence les difficultés de la double partition sans y succomber. **Christian Helmer** demeure trop juste néanmoins, il se révèle un Rodolphe un brin terne, la voix est belle mais pas de flamme.

Personnage ajouté par le livret, mais d'une richesse extraordinaire c'est la Comtesse Geschwitz de **Caroline Rose**. Spectaculaire dans ses scènes de débauche et débordant de comique décadent. A la lisière des héroïnes d'Otto Dix, Caroline Rose aurait pu réveiller les parfums subtils de Marlene Dietrich au milieu des océans passionnants de Puccini et de Verrières. Caroline Rose nous révèle une actrice et une

chanteuse enthousiasmante.

Comment décrire une révolution ? Si la comparaison est hors sujet, le sort voulut que MIMI cohabite à Paris avec une reprise sempiternelle de la très sage Bohème de Puccini. Mais l'avenir est en marche, MIMI sonne le glas du spectacle lyrique des tenants de la convention. Que le public de Paris prenne position, après MIMI rien ne sera comme avant.

Compte rendu rédigé par notre envoyé spécial **Pedro-Octavio Diaz**

Compte rendu, opéra. Théâtre des Bouffes du nord, le 21 novembre 2014. Puccini : Mimi, scènes de la vie de Bohème. Spectacle librement inspiré de La Bohème de Giacomo Puccini Frédéric Verrières (partition), Bastien Gallet (livret). Guillaume Vincent. Avec :

Camélia Jordana (Mimi 1)

Judith Fa (Mimi 2)

Pauline Courtin (Musette)

Christophe Gay (Marcel)

Christian Helmer (Rodolphe)

Caroline Rose (La comtesse Geschwitz)

Ensemble Court-circuit. Jean Deroyer, direction

Mise en scène : Guillaume Vincent

Compte rendu, récital. Paris, Théâtre des Abbesses, le 22 novembre 2014. Johann Sebastian Bach (1685-1750) : Suites pour violoncelle BWV 1007, 1008 1009. Hopkinson Smith, théorbe allemand.

Nous étions nombreux en ce doux après-midi de novembre à nous presser à la rencontre, d'Hopkinson Smith dans le si joli petit Théâtre des Abbesses sur la Butte Montmartre. Son acoustique idéale pour des concerts de musique de chambre, a permis au « divin » Hopkinson de disposer d'un écrin enchanteur pour nous offrir de merveilleux instants de musique, hors du temps. Sa lecture des Suites pour violoncelle de Bach d'une sensible mélancolie nous transporte dans un monde où la musique fait surgir de l'ombre, la flamme vibrante et les reflets chatoyants de la musique du Cantor.



Les six Suites pour violoncelle de Bach figurent parmi ses œuvres majeures. Elles n'ont jamais cessé de fasciner les musiciens les plus talentueux. Passant du violoncelle au piano, de la flûte à la viole de gambe, les transcriptions en sont nombreuses. Bach lui-même dédia au luth la Suite n° 5. Après les avoir enregistrées pour Naïve, **c'est une « version »**, et non une « transcription », pour un théorbe allemand que nous donne Hopkinson Smith. Cet instrument qu'il doit à un facteur américain est inspiré d'un modèle inventé par un contemporain de Bach fort connu en son temps, le luthiste, Sylvius Leopold Weiss. Avec son sourire si malicieux, Hopkinson Smith a d'ailleurs pris la parole en milieu de concert pour décrire cet instrument avec clarté et tendresse.

Ce théorbe allemand lui permet de nous donner sa lecture, si personnelle des trois premières Suites. Et passé un premier instant de surprise, où nous cherchons tous à entendre ces œuvres que nous croyons si bien connaître, c'est un univers profondément contemplatif qui s'ouvre devant nous. Et si ce n'était les sonneries intempestives des téléphones portables, l'univers contemporain s'évanouirait dans l'envoûtant murmure du théorbe qui sous les doigts si raffinés du poète qu'est Hopkinson Smith, nous dit l'indicible.



Dès les premières mesures du Prélude de la Suite BWV 1007, le discours est autre. Comme une onde qui s'écoule, il semble dessiner les contours d'un paysage, se faire tableau plus que phrase, échapper à la peur, à une réalité en quête de virtuosité et libérer l'âme de la souffrance. Puis progressivement, nous percevons, les mots que les doigts font chuchoter. Dans les BWV 1008 et BWV 1009, dans les Courantes et Sarabandes, les cordes chantent en une polyphonie enivrante, un instant au goût d'éternité. Si les tempi plus lents qu'impose le théorbe, obligent Hopkinson Smith à user comme le souligne Philippe Venturini dans le programme de présentation « de toutes les possibilités de son instrument pour faire entendre des figures de basses qui n'étaient que suggérées dans la partition de Bach », le public le suit, l'écoute avec fascination et plaisir, y compris les quelques enfants présents dans la salle. Et ce murmure, ces voix graves et parfois si poignantes, dans les Menuets et Gigues invitent à laisser danser avec ivresse l'esprit qui ne demande qu'à s'élever, allégé à jamais d'un corps oublié.

Hopkinson Smith cisèle les Suites, en exprime les nuances d'une infinie et mystérieuse beauté. Il nous donne à entendre la musicalité incandescente du silence. Et c'est avec la Sarabande de la 5ème Suite en bis qu'il nous suggère en fin de concert, avec une sensuelle et onirique délicatesse, ce dernier trait d'un paysage universel et pourtant d'une diversité si foisonnante.

CRITIQUE, récital. Paris, Théâtre des Abbesses, le 22 nov 2014. Johann Sebastian Bach (1685-1750) : Suites pour violoncelle BWV 1007, 1008 1009. **Hopkinson Smith**, théorbe allemand.

Opéra, annonce. Siroe de Hasse à l'Opéra royal de Versailles



Versailles, les 26,28 30 novembre 2014. Max Emanuel Cencic chante Siroé de Hasse sur la scène et au disque (novembre 2014). Fervent interprète des passions baroques, le contre ténor Max emanuel Cencic offre en première française, la recréation de l'opéra seria Siroe d'un contemporain de Haendel et de Rameau, Hasse… Au moment où Rameau révolutionne de façon scandaleuse la tragédie lyrique française avec son premier opéra : Hippolyte et Aricie (1733), soulignant la spécificité gauloise quand toute l'Europe s'entiche pour l'opéra italien en particulier napolitain, le génial Saxon Hasse assure justement l'essor irrépressible du seria napolitain avec son Siroe que révèle aujourd'hui le contre ténor aux graves agiles, **Max Emanuel Cencic**. Le disque paraît début novembre chez Decca et le chanteur met en scène les représentations de novembre 2014 à l'opéra royal de Versailles. **En LIRE +**





L'histoire de Siroé associe un contexte historique et des intrigues amoureuses croisées: en 628, le belliqueux Roi des Perses Cosroé (Chosroès II), en guerre depuis des années, avec l'Empereur Chrétien Héraclius et lui ayant pris l'Egypte, la Syrie et la Palestine, décide de ne pas donner sa succession à son fils aîné Siroé. Celui-ci se révolte devant cette injustice et fait assassiner son père. Siroé devient Roi des Perses en 628. Il écrit aussitôt à Héraclius pour signer la paix, permettant à l'Asie Centrale de vivre une période de splendeur et de sérénité. Tout en brossant le portrait d'un prince éclairé et vrtueux, Hasse exploite l'opposition des chrétiens et des perses, exacerbe les rivalités et multiplie les situations conflictuelles, les confrontations tendues et passionnées qu'il traite toujours en privilégiant la virtuosité de ses solistes. C'est aussi une claire illustration selon les principes pronés par Métastase, de la figure du prince providentiel, tout d'abord victime puis peu à peu puissant mais lumineux, c'est à dire civilisateur et pacifique. L'incarnation renouvelée d'un nouvel Alexandre.

Agenda

Versailles, Opéra royal

Les 26, 28 novembre 2014, 20h

Le 30 novembre, 15h

avec

Max Emanuel Cencic, Siroé

Julia Lezhneva, Laodice

Mary-Ellen Nesi, Medarse

Juan Sancho, Cosroe

Laureen Snouffer, Arasse

Dilyara Idrisova, Emira

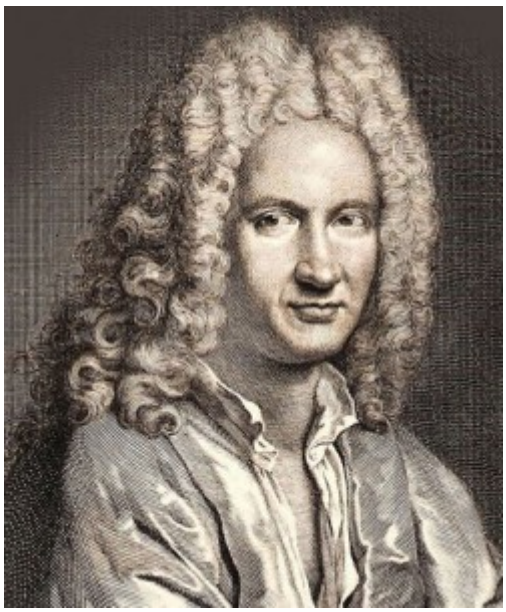
Armonia Atenea

George Petrou, direction

Max Emanuel Cencic, mise en scène
Durée : 3h30 entracte inclus Tarif : de 35 à 140 €

CD
Hasse : Siroe, Max Emanuel Cencic. Double cd Decca, réf. 478 6768 : parution le 3 novembre 2014

Les Fêtes Vénitiennes de Campra à l'Opéra-Comique



Paris, Opéra-Comique. Campra : Les Fêtes Vénitiennes. 26 janvier > 2 février 2015. William Christie, Robert Carsen. Italien d'origine, résident à Aix, André Campra incarne la nouvelle inflexion artistique propre à la fin du règne de Louis XIV : fortement teintée d'italianisme, portée non plus dans la déclamation tragique mais vers la décontraction, la légèreté, le divertissement. Après la solennité majestueuse et noble du Grand Siècle, place aux plaisirs, ceux bientôt fastueux, anacréontiques de Louis XV. Mais André Campra et parallèlement à son contemporain lui aussi très itlaien, François Couperin, tisse une étoffe somptueuse et décorative, jamais creuse et subtilement amoureuse qui prépare au grand génie de l'époque Louis XV, Rameau. Venise incarne depuis la naissance de la République, l'esprit de la liberté et de la licence des moeurs. André Campra recrée sur la scène et par la seule

variété des danses, avant l'imaginaire fabuleux et exotique des Indes Galantes de Rameau (1735), un pays enchanté porté par le désir et l'abandon des amants langoureux, l'équivalent de la Cythère que peint Watteau pendant la Régence. Chorégraphe des cœurs, Campra est aussi un puissant coloriste porté sur le rêve, l'abandon. En choisissant la version des entrées de 1710, soit à l'époque des dernières années du règne de Louis XIV, William Christie et Les Arts Florissants réenchante un monde onirique où le français réactive avec nostalgie et infiniment de grâce comme d'élégance, l'esprit du plaisir et de la rêverie. Nouvelle production événement (Robert Carsen, mise en scène).

Paris, Opéra-Comique. Campra : Les Fêtes Vénitiennes. 26 janvier > 2 février 2015. Les Arts Florissants, William Christie (direction). Robert Carsen (mise en scène). Nouvelle production.

Cléopâtre de Massenet sur France Musique



France Musique. Massenet : Cléopâtre. Samedi 29 novembre 2014, 19h. Un an après la création de Pénélope de Fauré sur la scène de l'Opéra de Monte Carlo, a lieu le 23 février 1914, celle de Cléopâtre de Massenet. Le compositeur était mort depuis quelques mois. L'œuvre qui met en avant les qualités de tragédienne lyrique de la cantatrice exposée dans le rôle-titre, triomphe à l'international : Chicago avec Maria Kouznetsova (1916), puis grâce à Marie garden à New York

(1919). Massenet élabore un rôle tendu, déclamé, particulièrement noble et émotionnel, dessinant autant le profil de la figure politique que le portrait de la femme amoureuse…



Pourtant en France, il faut attendre… 1990, la recréation de l'œuvre grâce à Kathryn Harries à Saint-Etienne. Depuis, Montserrat Caballe au Liceu de Barcelone en 2004, Uria Monzon à Marseille au printemps 2013 ont suivi, révélant le sens de la déclamation juste, resserrée, tragique et sombre du dernier Massenet : Cléopâtre est l'ultime portrait féminin d'une série qui en a compté de nombreux, de Thérèse à Esclarmonde, sans omettre Manon, Thaïs, ou les protagonistes altières et dignes de Roma… L'ultime scène funèbre qui comme dans la fresque spectaculaire hollywoodienne signée de Joseph L. Mankiewicz (1963) où triomphe l'éblouissante Elizabeth Taylor, s'impose ici, offre une scène lyrique particulièrement bien écrite : détruite après son amour malheureux mais passionnel avec Marc-Antoine, la reine d'Egypte s'éteint après plusieurs spasmes que l'orchestre exprime très explicitement, vértiable cœur musical de l'héroïne. Cléopâtre, beauté avec tous les ornements, telle qu'elle paraît dans les tableaux d'histoire signés par le contemporain Gérôme, peintre passionné de reconstitution archéologique emprunté à l'Antiquité (surtout romaine, l'Egypte y paraît surtout sous le filtre napoléonien pendant la Campagne d'Egypte…), inspire à Massenet un formidable opéra, riche, parfois grandiloquent, mais psychologiquement troublant voire bouleversant. Tout dépend des interprètes : que donnera Sophie Koch (voix ample et ourlée mais inintelligible) et surtout Ludovic Tézier dans le rôle de l'amant romain (le baryton français forcera-t-il sa nature pudique et intérieure pour offrir un Marc-Antoine noble,

princier mais humain voire palpitant ?).

Réponse sur France Musique, le 29 novembre 2014, 19h. Opéra en version de concnert enregistré au TCE, Paris, le 18 novembre 2014. Michel Plasson dirige l'Orchestre Symphonique de Mulhouse.

Entretien avec Philippe André, à propos de Robert Schumann (Folies et musiques)



Schumann : folie et musique. Damné, condamné à une (double) et lente destruction psychique, Schumann renaît pourtant chaque jour que l'une de ses Symphonies miraculeuses ou son opéra Genovea ou l'une de ses nombreuses partitions chambristes est jouée. Difficile de concilier la chute personnelle et physique d'un homme et l'édifice musical de son œuvre de compositeur. Folie et création sont-ils conciliables ? Comment percer le mystère Schumann ? Entretien avec **Philippe André**, *auteur remarquablement inspiré : « Robert Schumann, folies et musiques » (éditions Le Passeur).*

Comment expliquer que Schumann ait pu à la fois développer sa maladie et pourtant composer avec cette diversité et cette intensité ?

Pour répondre à cette question, il faut tenir compte du fait que la « folie » de Robert Schumann fut double. Le compositeur était doté depuis son enfance d'une personnalité névrotique d'où naquirent très tôt des crises dépressives et anxieuses. Il s'agit là d'une folie privée, royaume d'illusion inhérent à chacun, mais qui est aussi à l'origine de la Phantasie, et donc de l'œuvre musicale dans son ensemble. En quelque sorte, états d'âme et élan musical procèdent d'un fond commun. Mais à partir de l'âge de 34 ans, Robert Schumann fut touché par une autre folie, celle-ci venue de l'extérieur : une paralysie générale d'origine syphilitique contractée douze ans auparavant mais qui ne s'était pas manifestée jusqu'alors. Cette paralysie générale est une démence accompagnée d'un délire. De toute l'efflorescence constitutive de sa Phantasie, Schumann luttera à partir de là contre la détérioration de son esprit. Et cette désertification ne s'opérant que progressivement, le compositeur, véritable héros tragique combattant de toute son énergie contre la fatalité, parviendra encore à poursuivre son œuvre durant une dizaine d'années. Il ira ainsi jusqu'au bout de ses forces et de ses capacités qui s'amenuisent de jour en jour. Et quand composer ne sera plus possible, il tentera de se noyer dans le Rhin. Alors viendra le silence musical des deux années passées avant sa mort dans la clinique d'Endenich.

Pensez-vous que Schumann aurait pu écrire différemment s'il n'avait pas été psychiquement diminué ?

Tant que nous demeurons sous l'égide de la Phantasie névrotique, la réponse est non, puisqu'à proprement parler Schumann n'était pas diminué, bien au contraire ! Par contre à partir de ses 34 ans, la détérioration et le délire s'insinuant au fil des dix années qui suivent, Schumann voit peu à peu se réduire son efflorescence musicale, ses capacités à écrire une musique en prise directe avec la pulsion dionysiaque qui anime l'appareil psychique. La différence avec l'œuvre qu'il aurait composée s'il n'avait pas été amoindri

psychiquement ira donc en augmentant durant cette dernière décennie. Schumann avance de plus en plus au dessus d'un gouffre et il doit se garder en permanence de perdre l'équilibre, ce qui se ressent forcément dans ses formes musicales, sans doute moins audacieuses. Ecrits durant l'année ultime où il put encore composer (1853), les Chants de l'aube sont le témoignage bouleversant d'une inspiration poussée le plus loin qu'il est possible, mais tout de même très attaquée à ses racines mêmes. Et pour finir, il va sans dire que sans la paralysie générale, le silence d'Endenich n'aurait pas eu lieu d'être.

De quelle façon en quelque sorte, sa folie a-t-elle pu inspirer ses pages les plus sublimes ?

S'il s'agit de la première période, celle de la Phantasie, le vertige existentiel, les angoisses, la mélancolie (Eusebius) succédant à l'excitation (Florestan), toutes ces composantes ne peuvent que colorer, ouvrir sur des abîmes, provoquer les mouvements effrénés et surtout favoriser, dans une sorte d'urgence vitale, la transfusion directe des couches les plus profondes du psychisme (Kreisleriana !). Se défendre contre l'angoisse ou la mélancolie et s'exprimer par la musique procèdent de la même source. Schumann est le compositeur de la transfusion de soi. Toutes les composantes du romantisme, si superbement exprimées dans les lieder (mais aussi dans la musique pour piano, la musique de chambre, les oratorios…), affleurent d'autant plus qu'une pulsion originaire des plus éruptive fait advenir dans l'espace de la pensée, les contenus mêmes de l'inconscient.
Pour la seconde période, la réponse est en grande partie la même (la Phantasie perdure) si ce n'est que l'insécurité (Schumann ignore totalement de quoi il est atteint) ainsi que la détérioration engendrées par la paralysie générale poussent de plus en plus le compositeur à réduire l'amplitude de son geste créateur. Ici la folie n'est plus directement inspiratrice, mais elle engendre une lutte poignante et des

projections douloureuses d'autant plus sublimes qu'elles sont arrachées à la désertification. Le périple de la Péri, la mort de Faust ou l'agonie théâtrale de Manfred en sont parmi les plus beaux exemples.

LIRE notre critique complète du livre de Philippe André, auteur remarquablement inspiré : « Robert Schumann, folies et musiques » (éditions Le Passeur).

Propos recueillis par Alexandre Pham en novembre 2014

Compte rendu, opéra. Toulouse. Théâtre du Capitole, le 21 novembre

2014. Benjamin Britten (1913-1976) : Owen Windgave, Le Tour d’écrou. David Syrus, Walter Sutcliffe.

Quelle intelligence de proposer à Walter Sutcliffe une telle gageure ! Frédéric Chambert a en effet osé demander au metteur en scène britannique d’utiliser le même décor pour deux opéras de Britten créant ainsi une perspective vertigineuse sur la maltraitance infantile dans les familles. Nous garderons en effet de cette aventure un enrichissement inattendu des œuvres de Britten. Si chaque opéra seul, de part sa puissance théâtrale, vaut habituellement une soirée d’opéra, ce qui sera réalisé plus tard à Toulouse qui propose chaque opéra séparément, nous pouvons écrire que la puissance de ces deux œuvres dans leur suite, donne à penser comme rarement à l’opéra. La mise en scène de Walter Sutcliffe est digne du théâtre : chaque acteur-chanteur fait bien plus que d’habitude à l’opéra. Physiques parfaitement liés aux rôles, voix belles et diction parfaite permettent au spectateur de suivre avidement deux actions théâtrales fulgurantes, grâce à des artistes très engagés.

Choc salutaire

Owen Wingrave défend avec audace un pacifisme pensé, argumenté, courageux dans une famille où plus personne ne

pense plus depuis longtemps, chacun répétant sans en rien comprendre, tels des perroquets décérébrés, une ode à la mort des mâles et agissant en serviteurs zélés de Thanatos. Le pauvre Owen, de retour dans sa famille après sa formation, abasourdi par tant de bêtise et de méchanceté entremêlées perdra la vie, volontairement … ou tué par un membre de la famille, la question reste ouvert. Chacun dans cette pièce oppressante joue et chante à merveille : Dawid Kimberg avec une voix lumineuse en Owen, une dignité et une noblesse perceptible touche le cœur dans son monologue pacifiste. Voilà des mots puissants à se répéter sans cesse :

La paix n'est pas oisive mais vigilante. La paix n'est pas consentement mais quête. La paix n'est pas muette, elle est la voix de l'amour.

Toutefois face à tant de vide de pensée et tant de haines, rien de cette intelligence et de cette force d' âme n'a pu tenir… Le décor est réduit en hauteur afin de permettre aux acteurs de gagner en présence pour le spectateur. Le jeu est habile et naturel. Vocalement chaque voix est parfaitement choisie et l'équilibre général est remarquable.

Le manoir de Paramore est sinistre à souhait. Les éclairages de Wolfgang Goebbel accentuent le malaise et rendent perceptible l'oppression d' Owen.

L'orchestre est magnifique, les choeurs surnaturels glacent le sang. Et la ballade macabre de la famille Wingrave est chantée de manière inoubliable par Thomas Randle. Les costumes parfaitement assortis aux décors dans des tons subtilement associés sont du meilleur goût. Kaspar Glarner a fait un travail d'orfèvre.

Retrouver des éléments de décors détournés avec esprit dans L**e Tour d'écrou** accentue le malaise face à l'enfance maltraitée. Là-bas, les ancêtre en portrait avaient menés Orwen à la mort autant que les vivants. Ici, La présence du

tuteur si coupablement absent de la vie des enfants, en des portraits géants prend un sens nouveau. C'est par son abandon que les enfants ont été manipulés par des pervers, devenus fantômes présents pour jamais dans l'âme, l'esprit et le corps des enfants. La pédophilie ne pouvant jamais être exclue, on devine que les mauvaises rencontres les ont détruit. Les deux rôles d'enfants chantés ont été remarquables et la puissance des voix parfaitement équilibrés avec celle des adultes. Plus lyrique que Owen Wingrave le Tour d'écrou offre un rôle émouvant à la gouvernante. Anita Watson est un beau soprano lyrique qui joue ce personnage sensible et bon avec force et émotion. Le Quint de Jonathan Boyd est aussi séduisant vocalement que le jeu de son personnage est répugnant par sa lascivité, créant une tension entre la vue et l'ouïe qui déstabilise. Du grand art !

Avec concentration et une main de fer David Syrus obtient de l'Orchestre du Capitole une tension dramatique quasi insoutenable, dans une splendeur sonore de chaque instant. Bravo à tous les musiciens de l'orchestre !

La mise en scène de Walter Sutcliffe trouve tout au long de la soirée une théâtralité naturelle, comme la musique coule et le texte se déploie, en un spectacle total.

Cette association généreuse offre un spectacle de près de quatre heures dont le spectateur ressort plus lucide, loin du conformisme ambiant. Un moment trop rare dans une salle d'opéra. Merci à Frédéric Chambert qui signe ici l'une de ses plus audacieuses productions au Capitole de Toulouse.

Compte rendu, opéra. Toulouse. Théâtre du Capitole, le 21 novembre 2014. Benjamin Britten (1913-1976) : Owen Windgave, Le Tour d'écrou.

Owen Wingrave, Opéra en deux actes sur un livret de Myfanwy Piper d'après la nouvelle de Henry James créé le 16 mai 1971 à la télévision, BBC 2, création scénique le 10 mai 1973 au

Royal Opera House, Covent Garden, Londres. Walter Sutcliffe, mise en scène ; Kaspar Glarner, décors et costumes ; Wolfgang Goebbel, lumières. Avec : Dawid Kimberg, Owen Wingrave ; Steven Page, Spencer Coyle ; Steven Ebel, Lechmere ; Elisabeth Meister, Miss Wingrave ; Janis Kelly, Mrs Coyle ; Elizabeth Cragg, Mrs Julian ; Kai Rüütel, Kate Julian ; Richard Berkeley-Steele, Général Sir Philip Wingrave ; Thomas Randle, Le Narrateur / Le Chanteur de ballades. Production Opéra de Francfort (2010).

Et

Le Tour d'écrou, Opéra en deux actes et un prologue sur un livret de Myfanwy Piper d'après la nouvelle de Henry James créé le 14 septembre 1954 au Teatro la Fenice, Venise ; Nouvelle production ; Walter Sutcliffe, mise en scène ; Kaspar Glarner, décors et costumes; Wolfgang Goebbel, lumières. Avec: Jonathan Boyd, Le Narrateur / Peter Quint ; Anita Watson, La Gouvernante ; Francis Bamford / Matthew Price, Miles ; Lydia Stables / Eleanor Maloney, Flora ; Anne-Marie Owens, Mrs Grose ; Janis Kelly, Miss Jessel.

Maîtrise du Capitole, Alfonso Caiani direction ; Orchestre national du Capitole ; Direction musicale, David Syrus.

Illustrations : F. Nin © Capitole 2014.

Compte rendu, opéra. Paris. Opéra de Paris, le 20 novembre 2014. Engelbert Humperdinck : Hansel et Gretel. Andrea Hill, Bernarda Bobro, Imgard Vilsmaier, Doris Lamprecht, Jochen Schmeckenbecher… Orchestre et choeur d'enfants de l'Opéra de Paris. Yves Abel, direction. Mariame Clément, mise en scène



Opéra incontournable du Noël outre-Rhin, l'opéra féerique **Hansel et Gretel** *d'Engelbert Humperdinck, sur le livret d'Adelheid Wette d'après le célèbre conte des frères Grimm, revient à l'Opéra National de Paris un an après son entrée au répertoire de l'illustre maison. En 2013, soit 120 ans après la création de l'œuvre, Mariame Clément signe la mise en scène qui est reprise cette saison. Le chef Yves Abel assure la direction*

musicale de l'orchestre et d'une distribution des chanteurs-acteurs d'une qualité remarquable.

délectable et joyeux mélange de lourdeur et de légèreté



Engelbert Humperdinck (1854 – 1921) a composé plusieurs œuvres lyriques, la première et la plus célèbre aujourd'hui est Hänsel und Gretel, « festival sacré pour les enfants ». Sa composition est plutôt accidentelle au début. En fait, Humperdinck commence des études d'architecture à l'université de Cologne quand le compositeur Ferdinand Hiller le convainc de se consacrer à la composition. En 1879, il gagne le Prix Mendelssohn qui lui permet de séjourner en Italie où il rencontre Richard Wagner ; ce dernier, par la suite l'invite à Bayreuth pour l'assister à la préparation de Parsifal (NDLR: créé en 1882). Humperdinck avait composé des œuvres chorales et orchestrales, mais tient en fait un poste de professeur de musique quand sa sœur Adelheid Wette lui demande d'écrire 4 chansons pour la pièce pour enfants qu'elle a écrit d'après le conte de Hansel et Gretel des frères Grimm. Au début réticent, le compositeur finit par être si fasciné par l'histoire qu'il crée une partition lyrique intégrale qu'il envoie à Richard

Strauss pour recueillir son avis. Strauss répond à Humperdinck : « Ton opéra m'a enchanté. C'est véritablement un chef d'oeuvre ; il y a longtemps que je n'avais pas vu un ouvrage d'une telle importance. J'admire la profusion mélodique, la finesse, la richesse polyphonique de l'orchestration (…) tout cela est neuf, original, vraiment allemand. ».

En effet, Humperdinck se sert de l'orchestre romantique wagnérien et des procédés musicaux que Wagner a popularisé, pour mettre en musique le conte fantastique du frère et de la soeur perdus dans la forêt et séquestrés par une sorcière qui veux les manger. Pour se faire, il se sert des sources folkloriques, des rythmes dansants et des thèmes de contines. Le succès incontestable repose sur l'écriture savante, complexe, sans aucune concession, mais qui demeure accessible par la riche inspiration mélodique issue des musiques populaires. Une façon d'équilibrer les extrêmes, d'un côté l'aspect sombre et psychologique du conte, qui gagne en puissance dramatique grâce à l'orchestre ; de l'autre, la naïveté, la magie, les jeux de l'enfance imaginée, évoqués continûment par le chant.



Impossible qu'une telle œuvre laisse le public parisien indifférent, si attiré par la psychanalyse et si wagnérien, mais aussi tellement amateur de clarté et de légèreté. Dans ce sens, l'œuvre de Mariame Clément s'accorde savamment à l'opus, ma non troppo. Avec sa scénographe fétiche Julia Hansen, elle présente l'action du point de vue des enfants. Le décors unique de la maison scindée représente très directement l'idée omniprésente du dédoublement. Nous avons droit alors à la « réalité » et à la vérité des enfants, au même plan, mais en parallèle, séparé par les arbres anonymes de la forêt légèrement évoquée. Une idée qui a le bizarre potentiel de faire couler des litres

d’ancre ou absolument rien du tout, puisque qui pourra faire un jugement de valeur de l’enfance, d’une enfance, de la période la plus fantasmée et idéalisée de l’imaginaire collectif ? Comme souvent chez la jeune metteure en scène, le travail d’acteur est remarquable, et le parti pris esthétique, souvent très intellectuel, est tout à fait réussi.

La chevauchée humoristique de la Sorcière au 3ème acte, avec ces clones dansant le cabaret, est d’une justesse non négligeable, en ce qui concerne la musique et le texte, et surtout très divertissant. Les jeux des perspectives est parfois utilisé de façon humoristique également, comme lorsque la Sorcière nourrit le petit Hansel prisonnier dans une chambre à faire friser les arachnophobes (clin d’œil aux araignées de l’artiste Louise Bourgeois). Si le propos si sympathique de Clément se distingue par son inscription évidente dans l’époque actuelle (grâce à l’approche cinématographique et à la différence des mises en scènes passéistes et néo-avant-gardistes si courantes), sa réalisation laisse parfois perplexe.

Au point qu’il existe presque parfois un décalage trop flagrant entre les deux réalités présentées … C’est comme si un effet miroir (et donc d’imitation précise) était recherché, et pourtant jamais réussi ; ailleurs les différences sont si clairement explicitées, souvent par le décor seul, que cela doit être fait exprès. Par moment, il se passe beaucoup de choses sur le plateau, ceci n’enlève rien à la musique ni au texte, bien heureusement… mais qu’apporte concrètement cette agitation ?

Néanmoins, globalement, il s’agit d’une production de grande valeur, dont l’appréciation peu être mitigée, mais ne justifiant absolument pas les quelques huées vers l’équipe artistique pendant les saluts, des cris vulgaires qui ne font qu’enlaidir un palais de beauté.

La musique, véritable protagoniste de l’œuvre, a sans doute eu

l’effet à la fois apaisant et enchanteur qu’on attendait. Hansel et Gretel sont interprétés par les jeunes Andrea Hill et Bernarda Bobro respectivement. Leur prestation est remarquable tous points de vue confondus. Leurs voix s’accordent d’une très belle façon, avec une facilité et un naturel qui rehaussent la fraîcheur de l’œuvre.

Leurs nombreux duos repartis tout au long des trois actes sont un mélange de douceur champêtre, de vivacité, d’humour, de tendresse, mais pas que. Les parents, quoi que moins présents, sont tout aussi investis. **Jochen Schmeckenbecher et Irmgard Vilsmaier** sont très crédibles, le premier a un timbre presque solaire qui sied parfaitement à l’image d’un père aimant ; la seconde, une allure et une couleur imposante d’humanité. La Sorcière de Doris Lamprecht a un je ne sais quoi typique des vilaines charmantes, un parti-pris qui ne plaît pas à tout le monde, mais que nous trouvons tout à fait délicieux ! Dans ce sens sa performance est plus magnétique qu’électrisante, et tant mieux, puisque sa musique, en dépit de la pesanteur wagnérienne, est de nature folklorique et populaire.

Remarquons également le Petit Bonhomme Rosée d’Olga Seliverstova, pour ses débuts à l’Opéra de Paris, pétillant, ou encore les petits chanteurs de la Maîtrise des Hauts-de-Seine et du Choeur d’enfants de l’Opéra National de Paris qui réalisent un sommet de tendresse à la fin du troisième et dernier acte. Le chef Yves Abel, quant à lui, trouve un équilibre idéal entre le plateau et l’orchestre. Un fait pas du tout anodin tenant en compte les spécificités de la partition. Dès l’ouverture, la beauté somptueuse et mystérieuse des cuivres et des bois, sous le fond des cordes modulantes très wagnérien, captive. S’enchaîne ensuite une série des chansons populaires allemandes plus ou moins transfigurées par Humperdinck. L’orchestre arrive à établir l’atmosphère du conte, sombre et pesante, sans pour autant perdre en brio et en vivacité ! Les instrumentistes font preuve d’une complicité superbe qui se traduit par une

performance pleine d’éclat et des nuances.



Un spectacle formidable, souvent savoureux, toujours tendre ; un plat de Noël gourmand et raffiné, à consommer sans modération **au Palais Garnier, encore les 25 et 28 novembre ainsi que les 1er, 4, 9, 11, 14, 16, 18 décembre 2014**.