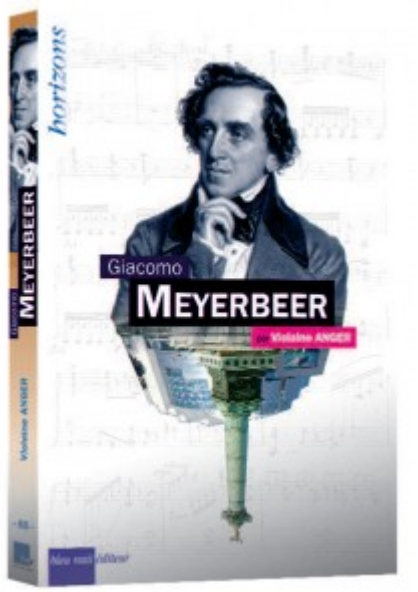
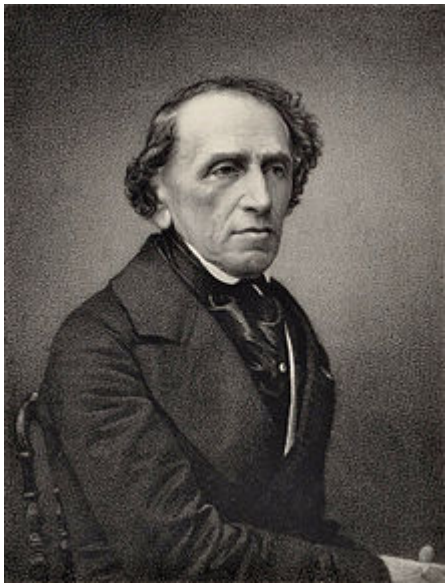
LIVRES, compte-rendu critique. Giacomo Meyerbeer par Violaine ANGER (Bleu Nuit éditeur)



LIVRES, compte-rendu critique. Giacomo Meyerbeer par Violaine ANGER (Bleu Nuit éditeur) – Né à Berlin au sein d'une riche famille Juive (comme l'autre génie romantique qui l'a précédé : Mendelsohn), **Giacomo Meyerbeer (1791-1864)** affirme en France un puissant génie lyrique qui livre ses éblouissants accomplissements avant le Second Empire principalement dans le genre du grand Opéra français où la couleur de l'orchestre, la richesse et l'impact visuel des décors, l'éclat du ballet et de ses danseuses principalement, la force des portraits individuels comme le mouvement crédible des fresques collectives comptent à égalité. L'opéra selon Meyerbeer est autant musical que visuel et s'il était né au XXeme siècle, le compositeur aurait été au cinéma l'équivalent d'un Orson Wells… c'est dire.

Condisciple apprenti de Weber dans la classe de leur professeur l'abbé Vogler, le Meyerbeer trentenaire se forge une première réputation en Italie sur le scène de La Fenice de Venise (triomphale partition et déjà aboutissement d'une série de premiers opéras italiens très convaincants : ***Il Crociato in Egitto*** de 1824) ; puis dans les années 1830 période dorée du romantisme français, le quadra suit Rossini (son contemporain ; seuls 6 mois les séparent) à Paris, et rivalisant avec son « modèle », Meyerbeer s'impose par une

série de chefs-d'œuvres d'une modernité dramatique absolue, nouvel aboutissement de l'art total dans le sillon parallèle de Wagner : ***Robert le diable*** (concluant en 1831, une manière de trilogie composée avec *La Muette* de Portici d'Auber de 1828 et *Guillaume Tell* de Rossini de 1829, – soit une trilogie confirmant Paris, telle la capitale mondiale de l'innovation lyrique) ; puis ***Les Huguenots*** (1836), surtout œuvre clé de la maturité ***Le Prophète*** (1849).

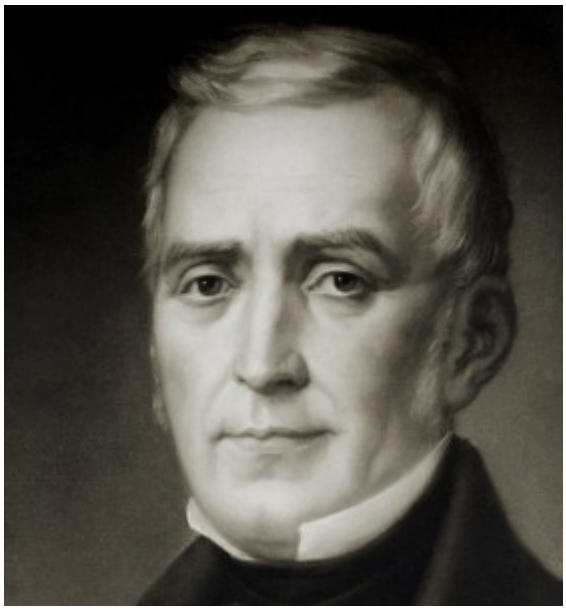


Avec son librettiste familier **Scribe** (auquel tout un chapitre est dédié : il était temps de réévaluer le poète dramaturge le plus passionnant du temps ; aussi prolixe à l'opéra que Hugo, son contemporain, aussi argenté grâce à sa plume)**,** Meyerbeer fixe un nouveau modèle lyrique au moment où Verdi façonne son propre théâtre et avant que Wagner ne réalise son idéal théâtral et musical à Bayreuth, une éthique artistique et un idéal esthétique encore magnifiquement illustrés dans son ultime ouvrage ***L'Africaine*** **(1865)**, lequel pose les jalons de ce que devrait être depuis le *Guillaume Tell* de Rossini de 1829, un certain art de la déclamation française depuis la tragédie lyrique transmise au xviie et xviiieme par Lully et Rameau. Enfin on ne saurait compléter le tableau des oeuvres majeures de Meyerbeer sans citer **Le Pardon de Ploërmel** dit aussi ***Dinora*** **(1859)** dont l'invention mélodique, les effets dramatiques, l'intelligence des possibilités scéniques renouvellent alors le genre de l'opéra comique.

Edité par Bleu Nuit, le texte de l'auteure a le mérite de la subjectivité et osant certaines assertions polémiques, suscite

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

Génie de l'opéra romantique français



Nonobstant cette question, et la citation de ce paragraphe qui suscite des interrogations (il aurait fallu nous expliquer le « mauvais goût » de Strauss et Puccini), saluons la vision large qui restitue Meyerbeer dans son siècle, la révolution lyrique qu'il apporte, de complicité avec son fidèle librettiste, **Eugène Scribe**, lui aussi, précisément réhabilité, et loin de l'image d'un auteur décoratif et creux (c'est lui l'inventeur des ateliers d'écriture, préfiguration des bureaux de réalisateurs et scénaristes pour l'industrie actuelle du cinéma et des séries en plein essor…) – Scribe gagne une stature réévaluée dans un texte qui recherche à souligner le génie de l'écrivain, véritable architecte du drame moderne, capable de concilier spectaculaire et sens (n'en déplaise à Wagner), temps musical et temps dramatique, situations et cohérence de l'action… ; bien au contraire, les deux hommes, poète et compositeur, Scribe et Meyerbeer prolongent les avancées d'Auber dans le genre du grand opéra ; ils prennent le temps de concevoir des drames qui précisent la conception du fatum, l'illustration d'une impuissance certaine qui musèle l'homme, le héros à un destin contraire qui le dépasse ; comme chez Verdi, Meyerbeer façonne un modèle lyrique dans le genre grand opéra qui propose une vision finalement pessimiste de l'humanité, ce avec d'autant plus d'acuité et de pertinence qu'il intègre les dernières possibilités techniques mises à disposition pour la scène lyrique et aussi usant d'un nouveau *réalisme*, qui de fait, n'a rien à voir avec cette réputation abusive d'un opéra décoratif et pompeux. Dans le théâtre de Meyerbeer, aucun héros ne trouve le bonheur sur cette terre ; il est même écrasé par le mouvement collectif. Ainsi meurent à la fin des *Huguenots*, les protestants massacrés, Raoul et Valentine ; ainsi meurent dans un incendie salvateur, le fils

et sa mère dans *Le Prophète*… et dans la dernière scène de *L'Africaine*, l'héroïne Sélika pourtant amoureuse de Vasco, se sacrifie pour lui, afin qu'il puisse fuir avec celle qu'il aime depuis toujours, Inès… Dans chaque drame, la grandeur d'un personnage fait la valeur déchirante de l'action, mais aussi la violence terrifiante de la vision : que vaut l'héroïsme d'un seul coeur, face au grand souffle cynique de l'histoire ? On croirait de fait assister à un opéra verdien. Mais verdi comme Moussorgski ne connaissaient-ils pas chaque drame de Meyerbeer ? Il n'y a peut-être que ***Dinora*** de 1859 qui sur un registre apparemment plus léger compense ce fatalisme répétitif. Mais l'auteur jamais creux y glisse et réalise avec ses librettistes Carré et Barbier, un troublant jeu sur l'illusion et les tromperies de l'image… A chaque drame, une réflexion très pertinente sur le genre concerné.

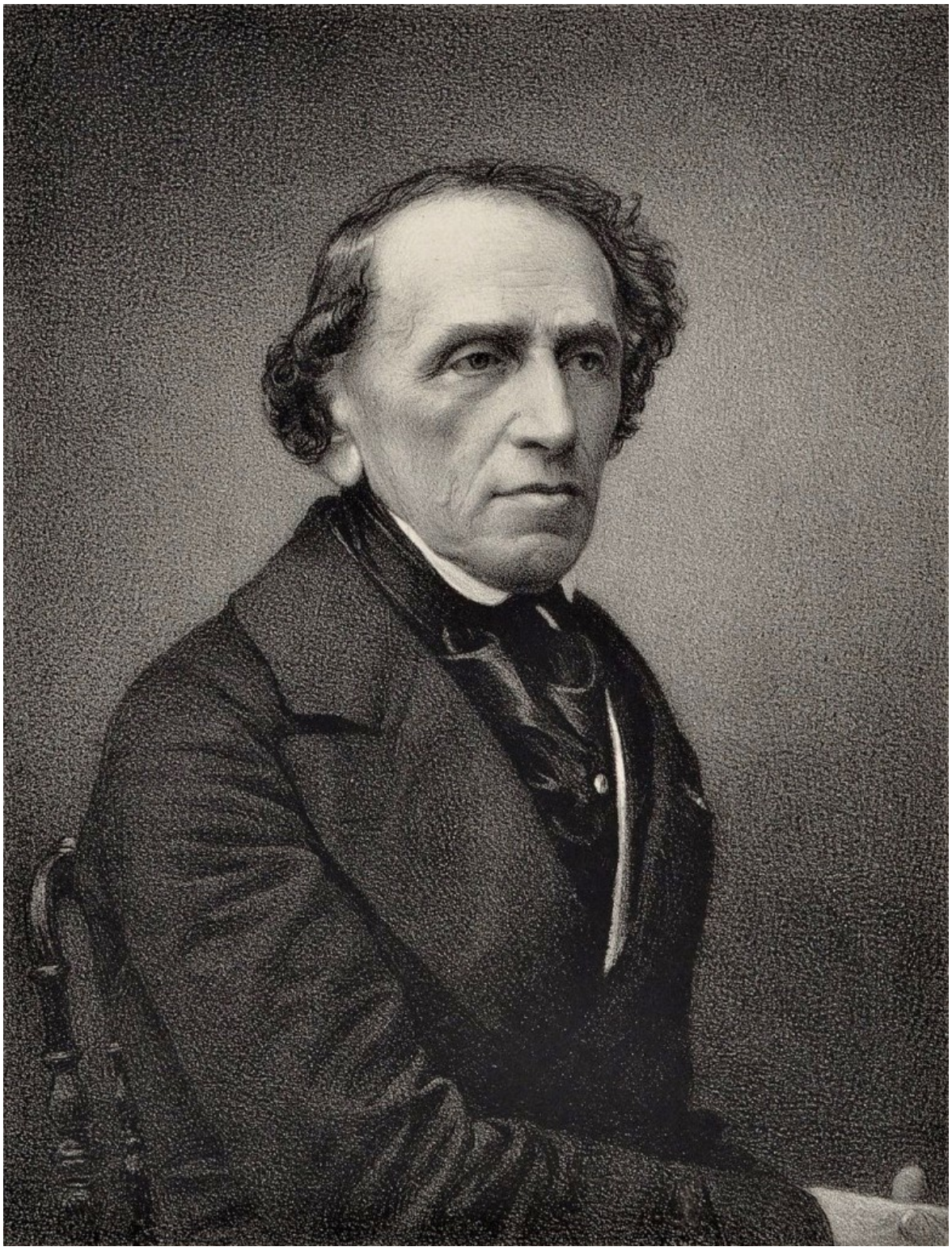
L'intérêt de l'auteure se concentre sur le sens et les enjeux esthétiques des 6 premiers opéras italiens (soit les origines du compositeur (de *Romilda* de 1817… à *Il Crociato in Egitto* de 1824), puis l'auteure analyse chaque drame nouveau de la maturité, soulignant combien Meyerbeer a su avec génie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

Il était temps de dédier une biographie complète, argumentée, illustrée comme celle publiée par **Bleu Nuit éditeur**, au génie de l'Opéra français, un pilier dont la compréhension est préalable et nécessaire dans le champs florissant des résurrections actuelles, dédiées au romantisme français. Fort heureusement, parfois polémique, mais juste quant à la révélation du génie de Meyerbeer, le texte édité par **Bleu Nuit**

rétablit la mesure d'un immense créateur pour l'opéra : le maillon essentiel entre Rossini et Verdi, créateur de l'opéra romantique le plus captivant. A quand une renaissance et une véritable réhabilitation de Giacomo Meyerbeer, outrageusement et honteusement oublié ? Cet essai biographique tend à souligner l'urgence d'un regain d'intérêt pour l'auteur de Dinora et de L'Africaine, nos deux ouvrages préférés du grand Giacomo. **CLIC DE CLASSIQUENEWS DE MARS ET AVRIL 2017.**

_____

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



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



PARIS, 1801. A l'heure du retour de la campagne d'Egypte, grâce à laquelle le général Bonaparte se taille une solide réputation de génie militaire, civilisateur et triomphateur, soit un Alexandre moderne, Paris cultive un nouveau goût qui met en avant l'Egypte et ses mystères raffinés. L'orient s'invite ainsi dans l'Hexagone, à l'heure du néoclassicisme romantique… En musique, l'Egypte croise le destin de deux compositeurs qui nous paraissent emblématiques. **Henri Joseph Rigel** est bien connu des lecteurs de classiquenews : c'est lui qui entre le baroque tardif et le pré classicisme à l'époque des lumières ose des alliances de timbres audacieux comme **composer pour la première fois pour le clavecin et le pianoforte,** nouvelle équation sonore et miracle esthétique révélés récemment (octobre 2016 à Rio de Janeiro, Brésil) par le duo Bruno Procopio et Natalia Valentin… **VOIR NOTRE VIDEO EXCLUSIVE RIGEL : SONATE POUR CLAVECIN ET PIANOFORTE**

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

Paris et mort le 16 décembre 1852 à Abbeville, est lui aussi compositeur.Musicien d'origine Souabe, pianiste et compositeur actif, Henri Jean . Il rejoint d'abord l'école royale de chant, puis enseigne ensuite au Conservatoire, dès sa création, en 1795.
Il fait partie de l'expédition d'Égypte, et donnera deux opéras comiques au Caire en 1801. En 1805, Napoléon le nomme pianiste de la musique particulière de l'Empereur, et Louis XVIII le confirma dans cette fonction.Pédagogue célèbre et recherché, Henri Jean Rigel compte dans sa classe César Franck parmi ses élèves.

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

Les Mystères d’Isis, 1801
D’’après La Flûte enchantée et d’autres opéras de Wolfgang Amadeus Mozart – Arrangé par Ludwig Wenzel Lachnith
Livret d’Étienne Morel de Chédeville



BIOGRAPHIE de l’arrangeur. Ludwig Wenzel Lachnith. Né à Prague en 1746 (soit dix ans avant Mozart), ce corniste de formation et compositeur influencé par Haydn et Pleyel s’installe en 1773 à Paris, où sa musique est jouée aux concerts de Marie-Antoinette. Après avoir traversé quelques difficultés au cours de la Terreur, il vivote dans la capitale de menus travaux pédagogiques et d’arrangements musicaux réalisés pour les théâtres parisiens. Non sans opportunisme et pour s’assurer une rentrée d’argent, il accepte d’être embauché par l’Opéra en 1801, pour adapter l’ouvrage de Mozart, La Flûte enchantée afin d’en déduire une nouvelle oeuvre dans le goût égyptien, propre aux années du retour d’Egypte. Le succès est certain puisque ses Mystères d’Isis tiennent l’affiche pendant près de trente ans : soit plus de 130 représentations jusqu’en 1827. Portrait évocatoire : Jeune homme par Danloux (vers 1800 / DR).

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

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

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

Rôle emblématique pour la

soprano Edita Gruberova
Elisabetta Gruberova



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

Peut-on réellement parler d'un soir « sans » ? Certes, le suraigu n'a pas la facilité du concert praguois de novembre dernier : le contre-ré cadentiel qui achève sa première cabalette est un peu arraché et celui qui referme l'œuvre, pourtant vaillamment tenu, semble conquis de haute lutte. La tessiture globale exigée par la partition paraît en outre la gêner aux entournures par les fréquents sauts de registres qu'elle occasionne, et si le grave sonne étonnamment bien, c'est le bas-médium qui se projette avec difficulté. Quant aux ornements, si les trilles épatent toujours par leur finesse, on aimerait souhaiter que les reprises puissent être désormais allégées en variations, l'instrument peinant parfois un peu à répondre aux cascades de notes que lui demande l'interprète. L'aigu, en revanche, demeure toujours aussi extraordinaire de jeunesse et d'impact : un exemple parmi cent, le contre-ut attaqué piano et lentement enflé durant sa première cavatine, qui coupe littéralement le souffle du public.
En outre, le jeu théâtral de la diva franchit allègrement les limites du bon goût, mais avec une telle force, une telle vérité que les larmes nous montent plusieurs fois aux yeux, et on demeure fascinés, sinon hypnotisés, par une pareille alliance du sublime et du grotesque. Ainsi, on reste pantois devant l'autorité, tant physique que vocale, déployée par la chanteuse durant le final du deuxième acte, passant visiblement par toutes les émotions, de l'incrédulité au désespoir, et prononçant son inflexible sentence précisément au moment où c'est la colère qui s'empare d'elle. **Et on rend définitivement les armes dès le début du dernier tableau, alors qu'Edita Gruberova, vêtue d'une sobre et longue robe noire**, n'a pas encore chanté une note mais occupe tout le plateau par sa seule présence et emplit toute la salle de son intense regard. Une scène finale immense qui résume à elle seule toute une carrière. Un moment d'anthologie qui restera longtemps dans toutes les mémoires, salué par une ovation spectaculaire de la part d'un public en liesse, hurlant et tapant des pieds.



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

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

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

Habitué de cette production et surtout de la voix de la diva, **Friedrich Haider** sait suivre la scénographie de la première et mettre en valeur les couleurs de la seconde, parfois un rien brutal dans ses brusques changements de tempo mais très attentif au plateau et galvanisant un très beau Bayerisches Staatsorchester à la couleur toujours très personnelle.
Désormais bien connue par le DVD, la mise en scène de Christoph Loy ferait presque figure de classique au sein de la maison munichoise et, si elle se tient loin de toute évocation de la cour élisabéthaine, la transposition faisant de la Reine un sosie de Margaret Thatcher n'est heureusement que façade et ne raconte pas autre chose que ce que le livret réclame, laissant ainsi toute sa force à la seule musique.
Enfin, nous ne pouvons clore ce compte-rendu enthousiaste sans évoquer les quinze minutes d'applaudissements qui ont fait vibrer le théâtre une fois le rideau tombé, les spectateurs rappelant inlassablement Edita Gruberova. Un véritable culte, celui d'une légende vivante, et auquel nous sommes heureux d'avoir pris part.

_____



Munich. Bayerische Staatsoper, 16 avril 2017. Gaetano Donizetti : Roberto Devereux. Livret de Salvatore Cammarano. Avec Elisabetta : Edita Gruberova ; Roberto Devereux : Charles Castronovo ; Sara : Silvia Tro Santafé ; Nottingham : Simone Piazzola ; Lord Cecil : Francesco Petrozzi ; Gualtiero Raleigh : Kristof Klorek ; Giacomo : Philipp Moschitz ; Le page de Roberto : Sean Michael Plumb. Chor der Bayerischen Staatsoper : Chef de chœur : Stellario Fagone. Bayerisches Staatsorchester. Direction musicale : Friedrich Haider. Mise en scène : Christoph Loy ; Décors et costumes : Herbert Murauer ; Lumières : Reinhard Taub ; Dramaturgie : Peter Heilker

---

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



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

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

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



L'intérêt du Festival est son accord idéal entre les lieux investis (perles du patrimoine barrisien) et chaque programme qui y est donné : associant proximité, intimité, immersion au coeur du geste instrumental et vocal des artistes, le festival cultive l'accessibilité la plus large aux concerts, auprès d'un public désireux de vivre de façon proche et vivante chaque proposition artistique. Ainsi, grands concerts et récitals intimistes jalonnent un parcours choisi, chez l'habitant où le mélomanes peut découvrir « des oeuvres rares dans des écrins paysagers, architecturaux ou mobiliers d'exception dans des conditions proches de celles dans lesquelles elles ont été créées ». Les conditions des

concerts, le coût très bas des places font le mérite du nouveau Festival de musique à Bar-le-Duc, et lui confère son esprit populaire et particulièrement convivial.
Ligne de force cette année, l'écriture passionnelle et sensuelle de **Monteverdi**, l'inventeur de l'opéra baroque, génie poétique et dramatique. **Les 5 concerts** soulignent la force de son écriture profane et sacrée, en la mettant en perspective avec celle de ses contemporains. **A ne pas manquer entre autres** : Grands solos par Barbara Kusa et l'Ensemble Chronexos, madrigaux par l'ensemble de solistes Enthéos, motets sacrés par la Maîtrise de la cathédrale de Metz et l'Ensemble l'Achéron dirigé par François Joubert-Caillet ; récital de cornet à bouquin par la jeune Sarah Dubus…

Festival Musiques en nos murs à Bar-le-Duc

Vendredi 12, samedi 13 et dimanche 14 mai 2017

Programme 2017 – 3 journées de musique :

Vendredi 12 mai 2017

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

L’histoire du madrigal de sa naissance à Monteverdi

22h30 : Nocturne – Ensemble Ozio Regio, Théâtre des bleus de Bar

Récital découverte du cornet à bouquin, instrument phare du temps de Monteverdi

Samedi 13 mai 2017



14h30 à 17h30 : Concerts intimes

6 interventions musicales de 14h30 à 18h.

17h45 : Conférence – Monteverdi le passeur par Benoît Damant

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

Virtuosité vocale et instrumentale au temps de Monteverdi

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

Un compositeur juif au temps de Monteverdi

Dimanche 14 mai 2017

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

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

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

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



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

Toutes les infos et les modalités de réservations :

Tarifs des concerts et ateliers

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

Nocturnes : 9 euros par personne et par concert

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

10 euros Tarif famille à partir de 3 personnes

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

Pass 3 « Grands concerts » : 33 euros par personne

Les pass seront fournis par ordre d'arrivée des demandes. Le nombre de Pass est limité.

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

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

55000 Bar-le-Duc
Contact – Benoît Damant : 06 60 74 51 06 – benoitdamant@yahoo.fr

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

_____

ORGANISER VOTRE SEJOUR A BAR LE DUC avec l'Office de Tourisme de Bar-le-Duc

LIRE AUSSI notre entretien avec Benoît Damant, directeur du Festival Musiques en nos murs

Musiques en nos Murs

2eme édition

Patrimoines et musiques anciennes dans la cité des ducs de Bar

Du 12 au 14 mai 2017

CONCERTS, NOCTURNES, EXPOSITIONS, CONFÉRENCES...



Monteverdi en son jardin

Bar-le-Duc (55)

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

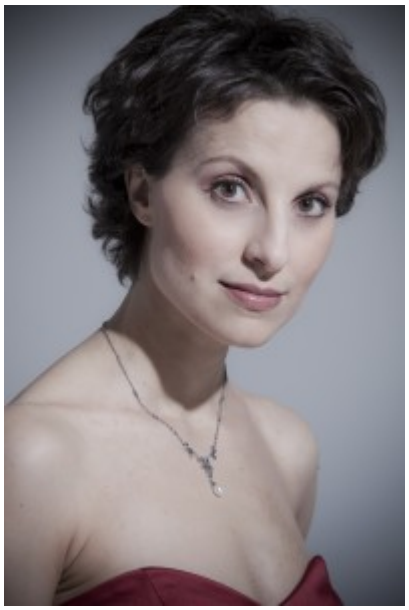
06 41 78 32 80

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



CD, compte rendu critique. PURCELL : Dido and Aeneas. Raffaella Milanesi (Bonizzoni, 2016 – 1 cd CHALLENGE classics). La version de La Risonanza et de son chef Fabio Bonizzoni s'impose comme passionnante sur le plan instrumental : ouvragée et réduite à l'essentiel (noyau instrumental plutôt que groupe de cordes étoffée comme c'est souvent le cas chez les Baroqueux antérieurs), laissant au chant intérieur tout l'espace pour s'épanouir. Dommage ici que la distribution se retrouve imparfaite à cause d'un Enée bien peu subtil… Mais l'intelligence vocale de Raffaella Milanesi et le geste très affirmée et d'une riche subjectivité du chef marquent la différence et font oublier les failles identifiées. Voilà une version chambriste, épurée, d'une finesse électrique par sa mesure rythmique et sa grande subtilité instrumentale qui renvoie à la tradition du continuo vénitien ; celle, côté instruments, d'un équilibre arachnéen, puissant dessin plutôt que cordes nourries, – option d'autant plus surprenante mais surexpressive et même incisive dans l'ouverture où après l'énoncé, le choeur des cordes agitées jouent ailleurs et le plus souvent sur l'épaisseur et la frénésie collective : **Fabio Bonizzoni** confirme sa préférence pour une atténuation

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



Le dessin incandescent de **Raffaella Milanesi,** à la fois reine altière et femme démunie-, fait toute la saveur de cette lecture instrumentalement très aboutie. La soprano romaine sait nuancer et habiter jusqu'à la mort,- dernière expiration maîtrisée, incarnée, le personnage sombre, embrasé, et comme traversé par une ivresse radicale et fatale de Didon, la reine qui décide de tout sacrifier à cet amour impossible, vénéneux qui la dévore de l'intéreiur. Voilà qui jalonne une période faste marquée par de superbes prises de rôles : avant cette Dido – louve amoureuse, âme détruite-, Raffaella Milanesi incarnait sur un registre plus ample et maîtrisé encore, l'impossible et déchirant rôle d'**Alcina de Haendel** – la magicienne elle aussi éprise, détruite, impuissante, au **Festival Baroque de Shanghai, sous la conduite du chef David Stern, créateur et directeur musical de la compagnie lyrique Opera Fuoco (décembre 2015 : voir notre extrait, filmé par le studio CLASSIQUENEWS alors / air « Ah mio cor »**). Dido & Aeneas de Johan Eccles (avec arrangements nécessaires par le chef lui-même) est couplé avec quelques extraits de la musique de scène de The Love of Mars and Venus (1680), qui partition contemporaine de la Dido de Purcell, confirme l'étonnante habileté en caractérisation des musiciens de La Risonanza, sous la direction très souple et mordante à la fois de leur chef et fondateur Fabio Bonizzoni – d'autant que la prise de son réussit beaucoup mieux ici, l'équilibre entre le choeur, la même soliste féminine, les instrumentistes (définition plus précise des voix du collectif). Eccles aux côtés de Purcell, génie dramatique inatteignable, est loin de déméríter. Mémorable malgré les petites réserves énoncées.

_____

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



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



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

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

ELOGE DE LA FINESSE ET DU DÉTAIL INSTRUMENTAL

Evidemment cette retenue en tout, et cette mesure esthétique continument défendue ont leur désavantage dont une certaine cérébralité abstraite qui porte et développe une sonorité parfois froide, d'une absolue précision, mais dont la richesse des couleurs et la perfection des accents comme de la dynamique laissent admiratifs.
Qu'en est-il précisément dans les Tableaux (rétrospectifs) de l'Exposition narrée par épisodes par Modeste Moussorgski – ici dans la transposition orchestrale de Maurice Ravel ? le plus occidental et typiquement russe des Romantiques russes, – et on l'oublie souvent, contemporain de Tchaikovski demeure un génie des contrastes dramatiques, alternant l'infini mystérieux au majestueux grandiloquent… Dans les séquences retenues, planantes tel « Il vecchio castello », la charge intérieure, résolument majestueuse et mélancolique convient idéalement à la pudeur de Philippe Jordan.
Et la précision riche en couleurs calibrées et d'une finesse pointilliste resplendit dans le tableaux des Tuileries (Dispute d'enfants après un jeux). Le bouillonnement

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



La confrontation plus expressionniste et dramatique de Samuel Goldenberg et Schmuyle saisit par sa coupe mordante voire grimaçante. Idem pour le marché de Limoges (léger, facétieux) dont l'énergie est soudainement rompue par la majesté solennelle et grandiose (fracassante) de la fanfare (réellement impressionnante) des Catacombes, aux visions d'outre-tombe… La pudeur et l'élégance intérieure font les délices de la plage 13, l'une des mieux calibrées selon cette apologie de la suggestion poétique propre au chef (Con Mortuis in lingua mortua).
Evidemment cette retenue y compris dans un tempo large, « épique » peut parfois écraser et diluer la masse orchestrale, mais l'attention aux détails et aux nuances de couleurs compensent ici et là la perte de tension (surtout dans le dernier épisode, au son du glas). L'intérêt se portant surtout sur cette brillante alchimie d'une orchestration à la subtilité saisissante malgré la pesanteur majestueuse du dernier portique (la porte de Bogatyr) sur lequel se referme le sublime livre pictural.

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

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

_____

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

CONCOURS BELLINI : Académie lyrique à Vendôme, du 1er au 9 août 2017



CONCOURS BELLINI : Académie lyrique à Vendôme, du 1er au 9 août 2017. Le prochain Atelier lyrique d'été de la Vincenzo Bellini belcanto académie, émanation du Concours international de belcanto du même nom, aura lieu du 1er au 9 août 2017. L'Académie lyrique se déroule à 40 mn de Paris (en TGV direct depuis la gare Montparnasse), à VENDÔME où le Concours Bellini est en résidence sur le Campus de Monceau

Assurances mécénat, dans la Région des Châteaux de la Loire.

A Vendôme, une formation au bel Canto unique au monde 1er – 9 août 2017

Depuis 3 ans, après GSTAAD cette année en janvier 2017, l'Académie lyrique du Concours Bellini offre une formation unique au monde spécilaisée dans l'art du bel canto romantique, c'est à dire, pour la période pré verdienne, concernant le style vocal de Rossini, Bellini, Donizetti.

C'est pour les jeunes chanteurs académiciens l'occasion de bénéficier de conseils de deux très grands artistes internationaux : le chef (et président cofondateur du Concours Bellini), **Marco Guidarini** et la soprano légendaire **Viorica Cortez** : technique, interprétation, connaissance du répertoire sont abordés par les élèves sous la tutelle de leur maître de chant, en immersion complète et dans un cadre propice au repos et à la réflexion. Coaching pour le concert de clôture, à la fin du stage. Hébergement et demi-pension sont inclus dans le stage.
Thème de cet Atelier : » **Le belcanto de Bellini à Verdi …** »

Attention : les places sont limitées et traitées par ordre

d’arrivée.
Inscriptions et informations : **musicarte-org@live.fr**

Plus d’informations sur le site du Concours Bellini / l’Académie :
https://www.bellinibelcanto-internationalcompetition.com/l-academie

Concours International de Belcanto Vincenzo Bellini

Présente :

Vincenzo Bellini Belcanto Académie

Atelier lyrique technique et interprétation

Masterclasses ouvertes aux chanteurs professionnels et Chefs de Chant

du 1er au 9 août 2017

Campus Monceau -VENDOME (à 40 min de Paris - trajet direct par train)
Hébergement et demi-pension sur place

Concert de clôture en fin de Stage

Inscriptions ouvertes jusqu'au 10 juin
(Attention places limitées - Inscription par odre d'arrivée)

Informations : musicarte-org@live.fr
www.concoursinternationaldebelcantovincenzobellini.com

Tél : 06 09 58 85 97 ou English language : 06 08 47 87 63

Maitres de Stage



Marco GUIDARINI
Chef d'Orchestre

Viorica CORTEZ
Mezzo Soprano



Monceau Assurances

MusicArte

CONCOURS INTERNATIONAL BELLINI : auditions à Paris, le 10 juin 2017

CONCOURS DE CHANT. BELLINI COMPETITION 2017. Le 7è Concours International de belcanto Vincenzo Bellini 2017 aura lieu en France à nouveau cette année, **les 3 et 4 novembre prochains**. Le lieu sera divulgué d'ici septembre 2017. L'inscription pour les auditions françaises est ouverte. Elles se dérouleront à Paris **le 10 juin 2017**.



Une compétition unique au monde, à l'ancrage international. La compétition belcantiste qui d'année en année accroit son rayonnement et sa dimension internationale, a reconduit son partenariat avec les autorités argentines. C'est avec Buenos Aires « l'autre patrie du bel canto » (après l'Italie et la France) qui possède, l'un des plus beaux théâtre d'opéra du monde, le célèbre Teatro Colon, que la compétition franco / italienne renforce sa coopération transatlantique.
Les dernières auditions pour la 7ème édition du concours auront lieu cet été à Buenos-Aires en partenariat avec l'ISATC (équivalent argentin de l'Accademia della Scala de Milan).

AUDITIONS françaises à Paris, le 10 juin 2017

Entre temps, le chef **Marco Guidarini**, Président fondateur du Concours Bellini, pilotera la sélection française des candidats **le samedi 10 juin 2017 à Paris.**
Informations et inscriptions par mail à : **musicarte-org@live.fr**
Attention, les places sont limitées.

Toutes les infos sur le site officiel du Concours Bellini :
https://www.bellinibelcanto-internationalcompetition.com/

Concours International de Belcanto Vincenzo Bellini

7ème édition

Auditions de sélection des candidats / France

Samedi 10 juin 2017

Inscriptions ouvertes jusqu'au 20 mai



Président-fondateur: Marco GUIDARINI

Conditions:
- Réservé aux chanteurs professionnels
- Répertoire belcantiste uniquement (période pré-Verdienne)
- 1 Air de Mozart accepté pour la sélection
- Toutes tessitures acceptées
- Limites d'âge: 35 ans pour les femmes / 38 ans pour les hommes

Pour plus d'informations:
Site du concours: www.bellinibelcanto-internationalcompetition.com
Nous contacter: musicarte-org@live.fr / Tel: +33 (0) 6 09 58 85 97

LILLE PIANO(S) FESTIVAL 2017



LILLE PIANO(S) FESTIVAL : 9,10,11 juin 2017. Mozart est comme le parrain du 14è Festival de piano à Lille : le LILLE PIANO(S) FESTIVAL, les 9, 10 et 11 juin 2017. A nouveau c'est un condensé d'expériences musicales destinées au plus grand nombre, (dont les enfants particulièrement gâtés), soit plus de 30 concerts dans plusieurs lieux de Lille et du territoire, en 1 seul Week end vendredi 9, samedi 10 et dimanche 11 juin 2017. La diversité, les rencontres, la transversalité sont à l'affiche d'un bain unique de musique, dans le nord de la France. Tous les genres sont concernés : concertos, récitals, spectacles jeune public, piano bar, improvisations, musique classique, jazz et tango ; les dispositifs sont aussi innovants, audacieux, promesses de métissages sonores décoiffants : ainsi, Thomas Enco croise et dialogue avec les univers de Ismaël Margain et de la percussionniste Vasselina Serafimova ; au registre du jazz aussi, le trompettiste David Enco retrouve l'Amazing Keystone Big Band dans Le Carnaval des animaux de Saint-Saëns…, c'est également l'accordéoniste Vincent Lhermet qui chante avec la viole de gambe…). Les festivaliers et spectateurs participent à un véritable kaléïdoscope musical. Orchestré en complémentarité avec la phalange lilloise, le festival permet pendant 3 jours à

l'ORCHESTRE NATIONAL DE LILLE de vivre au rythme du piano. La forme concertante est donc aussi fêtée, abordée, sublimée (Concertos pour piano de Mozart, Prokofiev, Poulenc… , Rhapsodie sur un thème de Paganini de Rachmaninov, .

Tous les claviers sont invités : donc déjà cité, l'accordéon magicien. Les amateurs de pianos enchanteurs, narrateurs, oniriques retrouvent cette année : Stephen Hough, Elena Bashkirova, Nicholas Angelich, sans omettre Nelson Goerner, Philippe Bianconi, le suédois adepte de Philip Glass Vikingur Olafsson, entre autres ; et de nouveaux tempéraments à suivre, Teo Gheorghiu, Takuya Otaki… certains déjà identifiés tel Lucas Debargue (récital Schubert, Szymanowski). En 2017, LILLE PIANO(S) Festival innove, surprend, expérimente. A LILLE, pendant 3 jours du vendredi 9 juin au dimanche 11 juin 2017. Festival « CLIC de CLASSIQUENEWS », cycle événement.

Toutes les infos et les modalités de réservation sur le site
LILLE PIANO(S) FESTIVAL
http://lillepianosfestival.fr/2017/

LILLE, nouveau ciné-concert spécial Charlie CHAPLIN



LILLE, ce soir, 20h ciné-concert CHAPLIN : Orchestre national de Lille, Nouveau Siècle. Le National de Lille retrouve le chef **Frank Strobel** pour illuminer par le chant de l'orchestre, deux films parmi les plus aboutis de Charlie CHAPLIN : Charlot

fait du ciné (1916) et surtout **Le Cirque de 1928**, la réalisation cinématographique la plus aboutie de l'acteur producteur. Le vagabond poursuivi par un policier trouve refuge dans un cirque, prétexte d'une collection de séquences inventives, surréalistes et toujours poétiques (les miroirs, la cage aux singes sapajou, le numéro d'acrobate équilibriste…) : à chaque situation, le comique de Chaplin dresse le portrait d'une humanité très typée et tendrement analysée. La version musicale du Cirque est d'autant plus captivante que c'est Chaplin lui-même en 1968 qui décidé d'enregistrer une nouvelle version symphonique pour son film muet n'hésitant pas à chanter lui-même certains lyricals. La partition jouée par l'Orchestre National de Lille est celle révisée par Timothy Brock en 2003.

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

MER 12 AVRIL 2017, 18h30
JEU 13 AVRIL, 20h
Lille Auditorium du Nouveau Siècle

———

CHARLOT FAIT DU CINÉ (1916)
Court-métrage muet
Musique originale de Carl Davis
Durée : 23 min.

LE CIRQUE (1928)
Film muet de Charlie Chaplin

Musique originale de Charlie Chaplin (adaptation de Timothy Brock)
Durée : 1h10

Orchestre National de Lille
Direction : **Frank Strobel**
Violon solo: Ayako Tanaka

Le Cirque

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

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

Charlot fait du ciné

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

La musique

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

de son dernier film La comtesse de Hong Kong. Parallèlement, il vient d'entamer un processus de restauration de ses premiers longs-métrages. Après Le Dictateur, Chaplin se penche donc sur la ressortie du film qui lui a coûté le plus d'efforts : Le Cirque. Fait unique dans sa filmographie, il décide de réenregistrer une nouvelle bande sonore pour orchestre symphonique.
Les clins d'oeil à l'univers du cirque abondent : roulements de caisse claire pour la scène de funambule, appel de cuivres etc. Pourtant, le cinéaste ajoute une chanson dès le générique. On aperçoit l'actrice Merna Kennedy sur des anneaux, lorsque soudain une voix (c'est celle d'un Charlie Chaplin de 79 ans) chante : Swing, little girl / Swing high at the sky / And don't ever look at the ground (Balance- toi, petite fille / Balance-toi haut dans le ciel / Et ne regarde jamais vers le sol), plaçant le film dans une bouleversante tonalité rétrospective.
La musique du Cirque n'est pourtant pas la plus chargée émotionnellement. On y repère des hommages à la Danse macabre de Saint-Saëns et une étude approfondie montrerait d'ailleurs toute
la culture musicale de Chaplin, comme en témoigne les allusions à Shéhérazade de Rimski-Korsakov lorsque Charlot est enfermé dans la cage aux lions ou cette curieuse référence à l'ouverture de Tannhäuser de Wagner pour la scène du mariage. L'orchestre mène le rythme lors des scènes de poursuite, et fait entendre de superbes épisodes solistes pour les scènes plus tendres, tel le hautbois pour l'apparition de l'écuyère. Chaplin structure tantôt une scène autour d'un thème récurrent, tantôt autour d'un détail d'orchestration. Mais c'est dans la variété des numéros de cirque que la musique impressionne le plus : tantôt enlevée lors des numéros de Merna, plus massive devant les pitreries des clowns, elle devient d'une légèreté de plume lorsque Charlot se trouve sur le fil.

Reconstitué en 2002-2003 à partir des archives Chaplin,

l’arrangement a été réalisé par le chef d’orchestre et compositeur Timothy Brock.

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