Le Pelléas de Daniel Kawka, grand entretien



Nouveau Pelléas à Nantes et à Angers. Grand entretien avec Daniel Kawka. A Nantes puis Angers, à partir du 23 mars et jusqu'au 13 avril 2014, le chef d'orchestre **Daniel Kawka** dirige l'œuvre au noir française, éclat convaincant d'un « après Wagner » : Pelléas et Mélisande de Debussy (1902). *La nouvelle production portée par Angers Nantes Opéra, associe à une distribution superlative réunissant Stéphanie D'Oustrac, Armando Noguera et Jean-François Lapointe (Mélisande, Peléas, Golaud) – 3 prises de rôles pour chacun des chanteurs-, l'ardente sensibilité d'un maestro taillé pour les partition fleuve dont il dévoile en un scintillement nuancé, les facettes psychologiques et les enjeux dramatiques. Entretien avec un immense musicien dont l'humilité est proportionnelle à sa finesse désormais emblématique, qu'il s'agisse de Wagner dont il vient de diriger le Ring à l'Opéra de Dijon, de Wagner toujours, pour un Tristan légendaire, ou Bartok dont il a précédemment dirigé pour Angers Nantes Opéra, l'envoûtant Château de Barbe Bleue : Daniel Kawka nous rappelle très justement que peut-être, pour les mélomanes soucieux de cohérence et d'explication sensée, Mélisande resurgit au début de l'opéra de Debussy là où l'opéra de Dukas (Ariane et Barbe Bleue) l'avait fait disparaître : l'une des reines prisonnières du souverain avait profité de son arrestation par les paysans, pour s'échapper dans une forêt, celle là même peut-être où Golaud la découvre la toute première fois…*

En fin analyste, surtout en témoin éveillé, le chef nous dévoile ici plusieurs clés de lecture sur une partition trouble et lumineuse à la fois dont l'éloquence secrète

prépare à bien des « levers du jour » esthétiques.

Daniel Kawka dirige Pelléas et Mélisande de Debussy

les grands entretiens de classiquenews.com



Wagnérisme. Vous venez de diriger le Ring de Wagner à l'Opéra de Dijon. On parle souvent de l'ombre wagnérienne sur Debussy. Qu'en est-il dans Pelléas précisément ?

Daniel Kawka : L'ombre de Wagner y est indéniable bien sûr,

évidemment « assimilée ». On ne peut ignorer ce maillage si fin, si subtil et ouvragé de motifs conducteurs qui posent le décor, teintent les lignes vocales, irradient de leur présence et maintiennent dans un même espace dramaturgique, beauté plastique, sens et mystère, ainsi qu'un principe de cohérence mélodique et polyphonique, de fluidité formelle et expressive, structurateurs entre les actes.
Néanmoins ces motifs ne sont pas des références thématiques immédiates attachées à un personnage, à un lieu, une situation etc…. (on sait combien Debussy en critiquait le principe). Elles opèrent sur un plan plus subtilement symbolique, s'immiscent dans des espaces poétiques permettant le prolongement de la pensée, de l'action… Ainsi le motif de « l'incommunicabilité » constitue-t-il l'armature mélodique du dialogue entre Mélisande et Golaud (acte II scène 2), alors que semblent régner entre eux dans cet instant marital intime, tendresse et compassion.
Comment ne pas penser à l'introduction du 3ème acte de Tristan par ailleurs après la premier choc tensionnel opposant Golaud et Mélisande à la fin de la même scène 2 de l'acte II ? Expressivité intense, désolation, à travers la sonorité expressive et déchirante des cordes.

Le poème de Maeterlinck, la musique de Debussy. Diriez-vous comme le compositeur l'a laissé sous-entendre que la musique exprime ce que les mots ne peuvent plus dire? En l'occurrence dans Pelléas, pouvons-nous constater que le chant de l'orchestre se montre plus explicite que la portée des dialogues ? Avez-vous un exemple précis ?

Daniel Kawka : Oui assurément. Les exemples abondent. Nous avons évoqué ce maillage subtil d'une quarantaine de motifs, cellules « idées symboles » qui parcourent l'oeuvre entière et constituent ainsi un infra texte musical qui porte le sens au-delà du sens, prolongent et magnifient les situations poétiques, renforcent le mystère, peignent le décor, nouent les situations.

Tous les commentateurs et analystes ont loué la prosodie debussyste si naturelle, si proche de la parole. C'est cette ductilité même qui rend le dialogue si éminemment vivant et porteur de vraies émotions. Mais il est intéressant de constater combien Debussy est allé plus loin encore, à travers une distribution rythme/mesure puissamment élaborée, fluide, structurant les scènes à distance, créant à elle seule le mouvement de la parole et les soubresauts des affects tout à la fois, enchâssant par exemple les grands dialogues de Pelléas et Mélisande dans des mesures à 6/4 dans lesquels peuvent s'exprimer librement de scène en scène et dans une lente gradation le dialogue juvénile, l'émoi irrépressible, l'accomplissement de l'amour.
Ainsi le chant de l'orchestre constitue-t-il à lui seul l'ensemble de ces composantes, car dans une structure rythmique globale se développe une infinité de petits motifs spécifiques, symboliques ou imagés, aux couleurs/timbres distincts pouvant signifier une myriade de sens, la « présence du destin », signifiant aussi le bruissement nocturne ou diurne de la nature, etc…
L'omniprésence de l'eau à travers fontaines, grotte battue par la mer, lacs glauques, etc…, le parcours de la lumière temporel (de midi à minuit) ou spatial (sortie des souterrains), trouvent une pleine dimension, magnifiée par les textures de l'orchestre, le jeu assombrissant ou éclairant des modulations, du plus infime bruissement (le battement d'aile des colombes dans la scène de la tour) à la tonitruance souffrante et vengeresse de la passion (et de la jalousie), comme en témoigne la scène Golaud/Yniold.

Dans le cas de Mélisande, qu'est-ce qui fonde son mystère et ce caractère évanescent du personnage selon vous?

Daniel Kawka : Le mystère de sa présence : jeune femme seule, découverte en pleurs, en peur, au bord d'une fontaine dans une sombre et inquiétante forêt. Son intuition à « fleur » qui la lie à la fois au monde qu'elle a « épousé » et l'en distingue

fondamentalement, depuis cet énigmatique « il fera peut être naufrage… » (évoquant le bateau qui l'a conduite à Allemonde et en quitte le port, comme une prémonition d'un naufrage à venir, celui de Pelléas, le sien, pressenti), jusqu'à cet énigmatique « je vois une rose dans les ténèbres », « révélation absolue », la rose comme symbole de l'amour pur, du don de soi » (Terrasson).
Sa beauté innocente, incarnée par sa chevelure, louée tour à tour par Golaud, Pelléas et Arkel ; sa fragilité enfin qui en fait un être de chair et un « éternel féminin » à la fois dont le destin est de s'éteindre avant même de se consumer dans la passion charnelle. Un être idéal, insondable, fragile et profond à la fois.
Si l'on pousse quelque peu l'investigation, revenant à Maeterlinck et à son Ariane et barbe bleue, Mélisande, une des femmes captives se serait échappée, au moment de l'agression de Barbe Bleue par les paysans, la couronne étant un des bijoux dont les femmes se seraient parés en captivité, et avec lequel elle se serait enfui. D'où son effroi, son « amnésie », et une relative absence de la parole. Il est aussi intéressant de noter que Mélisande s'exprime peu dans la durée de l'ouvrage, dans cet univers quasiment exclusivement masculin.. . : « Je ne t'ai presque pas entendue » dit Pelléas au cours de l'ultime scène amoureuse.

Que représente pour vous la figure de Pelléas, sa trajectoire tragique ?

Daniel Kawka : L'être en devenir qui découvre le monde, se révélant à lui même dans une trajectoire fulgurante et tragique. Celui qui « doit s'en aller », depuis la première scène, leitmotiv verbal, mais ne part pas pour consumer son destin à travers la révélation de l'amour à travers un ultime baiser.

Sur le plan strictement dramaturgie, quels seraient pour vous les temps forts de Pelléas, comme on distingue en général l'acte II de Tristan ?

La scène 4 de l'acte IV bien sûr. Le climax et le dénouement en somme. De scène en scène, de rebonds en éclats, ce sont bien sûr trois moments de Golaud qui portent la tension et la conduisent à ce paroxysme ultime que sera le crime, en dehors de l'espace du château (éclairés eux-mêmes par trois moments « ascensionnels » en écho et croisés des intimes rencontres de Pelléas et Mélisande) : scène du retour de la chasse blessé, premier choc « frontal » et violent entre lui et Mélisande, l'hallucinante scène 4 de l'acte III avec Yniold, et enfin la terrifiante scène d'Absalon, acte IV scène 2.

Parlez-nous de l'orchestre de Debussy dans Pelléas ? En quoi la texture et les alliages de timbres se montrent-ils debussystes ?

Daniel Kawka : Tout Debussy est contenu dans Pelléas. Ce serait un lieu commun d'en évoquer la transparence, l'infinitude du jeu des timbres, la palette des couleurs doublée d'une science et d'une intuition spatio temporelle phénoménale. Evidemment le timbre orchestral est indissociable du flux dramaturgique et des situations poétiques qu'il peint, engendre et exprime. Densité, intensité, épaisseur, allègement chambriste, dépendent aussi, et sans dissociation de ces variations infinies de changement de tempi, animé, plus animé en pleine clarté, modéré, très modéré, sans lenteur, retenu, très retenu, serrez etc… qui influent directement sur le grain orchestral et cette science des motifs qui diffracte l'espace, allège ou densifie la poyphonie. On a évidemment parlé d'impressionnisme sonore à propos de l'orchestre debussyste car il propose un infini détail d »articulations, de motifs ciselés, giratoires, bref, de jeux d'échos, de dynamiques très subtiles, de mélodies de timbres qui ne peuvent être dissociées par ailleurs de sa science harmonique. L'expressivité est confiée aux cordes certes mais aux mixtures bois aussi, aux cors qui dépeignent la profondeur insondable de l'âme tout comme le décor de la nature. Les cuivres avec leur jeux souvent en sourdines ne pèsent jamais

et sont autant de variations de couleurs, mystérieuses et expressives.
La sonorité de trompette doublant par instant les phrases d'Arkel à l'acte V ou renforçant de son timbre voilé l'ultime comptine enfantine, 6 mesures avant la fin de l'oeuvre est une trouvaille absolue.
Il y a là une adéquation totale entre lumière des modulations (qui répondent encore à une tradition romantique et postromantique du pouvoir éclairant et assombrissant des tonalités, bien que Debussy pratique l'ellipse par des jeux de modulations parallèles, de glissement, de suspension, de mixages entre écriture tonale et modale d'une incroyable modernité) et sa relation pensée et structurée aux timbres de l'orchestre. Les nocturnes, La mer, Jeux, y sont déjà pressentis, Dukas, Ravel, Roussel et bien d'autres encore sont certainement redevables à l'orchestre de Debussy, à celui de Pelléas en particulier, et la lumineuse et incandescente sortie des souterrains vers la plein lumière fût probablement un modèle à bien « des levers du jour ».

Propos recueillis par Alexandre Pham, mars 2014.

Le nouveau Pelléas d'Angers Nantes Opéra



Angers Nantes Opéra. Debussy: Pelléas et Mélisande. 23 mars > 13 avril 2014. A l'affiche d'Angers Nantes Opéra, Pelléas et Mélisande de Debussy est l'objet d'une nouvelle production très attendue, du 23 mars au 13 avril 2014. A la fois réaliste et onirique, **la mise en scène d'Emmanuelle Bastet**devrait exprimer les facettes multiples d'un ouvrage essentiellement poétique… Elle a rencontré pour la première fois Pelléas au moment de la mise en scène de l'opéra par Yannis Kokkos (avec lequel elle travaillait) à Bordeaux et Montpellier en 2002. Depuis Emmanuelle Bastet rêvait de nourrir sa propre conception de l'ouvrage.

Pour ce nouveau Pelléas, la metteure en scène retrouve son complice**Tim Northam**, qui signe les costumes et la scénographie, et avait déjà été à ses côtés pour les productions précédemment réalisées pour Angers Nantes Opéra : Lucio Silla de Mozart et Orphée et Eurydice de Gluck. Ni abstraite ni trop symboliste/lique, le Pelléas de Bastet rentre dans le concret. **Rendre explicite l'onirisme et la part du rêve amoureux.** Esthétiquement, le spectacle relève le défi : les références à Hitchcock, aux espaces énigmatiques et ouverts du peintre américain Edouard Hopper nourrissent ici une nouvelle lecture du chef d'oeuvre lyrique de Debussy. Tensions présentes mais silencieuses, violence aussi à peine cachée, omniprésence nouvelle d'un personnage jusque là tenu dans l'ombre… la nouvelle production de Pelléas présentée par Angers Nantes Opéra permet au théâtre de réinvestir la scène, aux chanteurs, d'y paraître tels les fabuleux acteurs d'un film à suspens de plus en plus prenant, au fil tragique aussi captivant qu'irrésolu.

Au centre du travail, l'amour des jeunes adolescents qui se rencontrent et s'évadent dans un monde suspendu destiné à la mort : Pelléas et Mélisande dans Allemonde. Au réalisme du décor

(immense bibliothèque qui rappellent par les volumes des rayonnages, autant d'histoires d'une saga familiale très présente encore avec ses mystères et ses filiations, ses intrigues oubliées et tues) s'oppose le rêve des deux amants… A chaque retrouvaille correspond un épanchement onirique et symboliste qui contraste avec le contexte réaliste. Cette présence du rêve et de l'harmonie avait déjà suscité dans la mise en scène d'Orphée et Eurydice des épisodes réussis dont pour le tableau des Champs Élysées, l'évocation de l'enfance des époux, brève et saisissante échappée dans l'innocence… Ici, la présence d'un corps étranger (Mélisande) dans une famille « bourgeoise « au passé mémoriel précipite le drame et rend visible ce qui était tenu caché ou silencieux.

Thriller hitchcockien

Pour les lieux divers et précisément décrits par Maeterlinck, – la fontaine, la tour, la grotte, les sous-terrains -, une décor unique pour exprimer le monde clos et asphyxiant d'Allemonde. Geneviève et même Pelléas qui en part sans être capable de le quitter, restent à demeure dans un château pourtant étouffant comme … un cercueil. Comme exténués avant d'avoir agi, chacun reste dans un aveuglement tragique et silencieux. **En lire +**



Claude Debussy (1862-1918)
Pelléas et Mélisande

Drame lyrique en cinq actes.
Livret de Maurice Maeterlinck, d’après sa pièce éponyme.
Créé à l’Opéra-Comique de Paris, le 30 avril 1902.
nouvelle production

Direction musicale : Daniel Kawka
Mise en scène : Emmanuelle Bastet
Scénographie et costumes : Tim Northam
Lumière : François Thouret

avec
Armando Noguera, Pelléas
Stéphanie d'Oustrac, Mélisande
Jean-François Lapointe, Golaud
Wolfgang Schöne, Arkel
Cornelia Oncioiu, Geneviève
Chloé Briot, Yniold
Frédéric Caton, Le Docteur

Chœur d'Angers Nantes Opéra – Direction Xavier Ribes
Orchestre National des Pays de la Loire

[Opéra en français avec surtitres]

7 REPRESENTATIONS en semaine à 20h, le dimanche à 14h30

5 à NANTES Théâtre Graslin
dimanche 23, mardi 25, jeudi 27, dimanche 30 mars, mardi 1er avril 2014

2 à ANGERS Le Quai
vendredi 11, dimanche 13 avril 2014

Billetteries : Angers 02 41 22 20 20 / Nantes 02 40 69 77 18 – www.angers-nantes-opera.com
Tarifs : Plein : de 60 € à 30 € / Réduit : de 50€ à 20 € / Très réduit : de 30 € à 10 €. Places Premières : 160 €

Informations Réservations

Illustrations : © Jef Rabillon 2014

Nouveau Pelléas et Mélisande par Emmanuelle Bastet à Angers Nantes Opéra



Angers Nantes Opéra. Debussy: Pelléas et Mélisande. 23 mars > 13 avril 2014. A l'affiche d'Angers Nantes Opéra, Pelléas et Mélisande de Debussy est l'objet d'une nouvelle production très attendue, du 23 mars au 13 avril 2014. A la fois réaliste et onirique, **la mise en scène d'Emmanuelle Bastet** devrait exprimer les facettes multiples d'un ouvrage essentiellement poétique… Elle a rencontré pour la première fois Pelléas au moment de la mise en scène de l'opéra par Yannis Kokkos (avec lequel elle travaillait) à Bordeaux et Montpellier en 2002. Depuis Emmanuelle Bastet rêvait de nourrir sa propre conception de l'ouvrage.

Pour ce nouveau Pelléas, la metteure en scène retrouve son complice **Tim Northam**, qui signe les costumes et la scénographie, et avait déjà été à ses côtés pour les productions précédemment réalisées pour Angers Nantes Opéra : Lucio Silla de Mozart et Orphée et Eurydice de Gluck. Ni abstraite ni trop symboliste/lique, le Pelléas de Bastet rentre dans le concret. **Rendre explicite l'onirisme et la part du rêve amoureux.** Esthétiquement, le spectacle relève le défi : les références à Hitchcock, aux espaces énigmatiques et ouverts du peintre américain Edouard Hopper nourrissent ici une nouvelle lecture du chef d'oeuvre lyrique de Debussy. Tensions présentes mais silencieuses, violence aussi à peine cachée, omniprésence nouvelle d'un personnage jusque là tenu

dans l’ombre… la nouvelle production de Pelléas présentée par Angers Nantes Opéra permet au théâtre de réinvestir la scène, aux chanteurs, d’y paraître tels les fabuleux acteurs d’un film à suspens de plus en plus prenant, au fil tragique aussi captivant qu’irrésolu.

Au centre du travail, l’amour des jeunes adolescents qui se rencontrent et s’évadent dans un monde suspendu destiné à la mort : Pelléas et Mélisande dans Allemonde. Au réalisme du décor (immense bibliothèque qui rappellent par les volumes des rayonnages, autant d’histoires d’une saga familiale très présente encore avec ses mystères et ses filiations, ses intrigues oubliées et tues) s’oppose le rêve des deux amants… A chaque retrouvaille correspond un épanchement onirique et symboliste qui contraste avec le contexte réaliste. Cette présence du rêve et de l’harmonie avait déjà suscité dans la mise en scène d’Orphée et Eurydice des épisodes réussis dont pour le tableau des Champs Élysées, l’évocation de l’enfance des époux, brève et saisissante échappée dans l’innocence… Ici, la présence d’un corps étranger (Mélisande) dans une famille « bourgeoise « au passé mémoriel précipite le drame et rend visible ce qui était tenu caché ou silencieux.

Thriller hitchcockien

Pour les lieux divers et précisément décrits par Maeterlinck, – la fontaine, la tour, la grotte, les sous-terrains -, une décor unique pour exprimer le monde clos et asphyxiant d’Allemonde. Geneviève et même Pelléas qui en part sans être

capable de le quitter, restent à demeure dans un château pourtant étouffant comme … un cercueil. Comme exténués avant d'avoir agi, chacun reste dans un aveuglement tragique et silencieux.



Pour Emmanuelle Bastet, Mélisande reste une énigme, un être insaisissable qui renvoie comme un miroir fascinant l'image fantasmatique que les autres veulent voir d'elle. Fragile mais fatale, elle fait naître la curiosité, surtout le désir : le mariage pour Golaud, l'interdit pour Pelléas, avec la fameuse scène de la chevelure (emblème qui fixe l'attraction de Pelléas sur le corps de Mélisande). Ce pourrait être une préfiguration de Lulu, victime et bourreau, ingénue innocente mais aussi provocatrice sans être cependant manipulatrice… Le

mystère qui enveloppe Mélisande comme Pelléas, c'est la présence implicite d'un traumatisme ancien qui au moment de l'action, laisse envisager toujours l'ombre et la menace de la catastrophe. Chacun d'eux a cette blessure présente où l'écoute et l'attention du spectateur tendent à s'enfoncer : la musique est là aussi pour les y encourager.

A travers les yeux d'Yniold … Rêve ou réalité ?

Visuellement, Emmanuelle Bastet cite les tableaux de Hopper, les films de Hitchcok (*En attendant Marnie* particulièrement) dans une réalisation qui devrait évoquer le climat tendu et vénéneux des films du cinéaste britannique. **Le seul être qui souffre vraiment ici serait le petit garçon Yniold** (rôle travesti) qui assiste impuissant mais fortement impressionné au lent délitement de la famille, à la folie de son père Golaud, à la déroute des amants dévoilés… Le drame familial est ainsi représenté à travers ses yeux, ce qui est explicitement indiqué quand Golaud utilise l'enfant pour espionner Pelléas et Mélisande dans l'une des scènes les plus violentes de l'opéra … L'enfance contrepoint et révélateur de la sauvagerie et de la barbarie des adultes, est un élément moteur dans les mises en scène d'Emmanuelle Bastet. En réalité, la relation de Pelléas et de Mélisande ne serait-elle pas aussi le fruit de l'imagination du garçon troublé par les membres d'une famille qui l'interroge et déconcerte sa petite âme en mal d'évasion ?

Dans ce bouillonnement émotionnel qui fait naître la confusion et le trouble, l'essentiel n'est peut-être pas de rétablir la cohérence d'une œuvre dans son déroulement explicite, mais de suivre les images de la musique qui souvent exprime plus clairement ce que les mots du livret tentent toujours à cacher ou sans les dire précisément.

C'est donc un opéra d'atmosphère où la mémoire et le rêve submergent le réel, où l'inconscient surgit là où on ne l'attend pas, où les actes de la psyché se manifestent différemment et de façon imprévisible, dont les enjeux et l'activité souterraine pourront nous être enfin révélés **à**

Nantes et à Angers à partir du 23 mars 2014.

Claude Debussy (1862-1918)
Pelléas et Mélisande

Drame lyrique en cinq actes.
Livret de Maurice Maeterlinck, d'après sa pièce éponyme.
Créé à l'Opéra-Comique de Paris, le 30 avril 1902.
nouvelle production

Direction musicale : Daniel Kawka
Mise en scène : Emmanuelle Bastet
Scénographie et costumes : Tim Northam
Lumière : François Thouret

avec
Armando Noguera, Pelléas
Stéphanie d'Oustrac, Mélisande
Jean-François Lapointe, Golaud
Wolfgang Schöne, Arkel
Cornelia Oncioiu, Geneviève
Chloé Briot, Yniold
Frédéric Caton, Le Docteur

Chœur d'Angers Nantes Opéra – Direction Xavier Ribes
Orchestre National des Pays de la Loire

[Opéra en français avec surtitres]

7 REPRESENTATIONS en semaine à 20h, le dimanche à 14h30

5 à NANTES Théâtre Graslin
dimanche 23, mardi 25, jeudi 27, dimanche 30 mars, mardi 1er avril 2014

2 à ANGERS Le Quai
vendredi 11, dimanche 13 avril 2014

Billetteries : Angers 02 41 22 20 20 / Nantes 02 40 69 77 18 – www.angers-nantes-opera.com
Tarifs : Plein : de 60 € à 30 € / Réduit : de 50€ à 20 € / Très réduit : de 30 € à 10 €. Places Premières : 160 €



Illustrations : © Jef Rabillon 2014

CD.Gioseffo Zamponi : Ulisse all'isola di Circe (Clematis, Alarcon, livre 2 cd Ricercar).

CD.Gioseffo Zamponi: Ulisse all'isola di Circe (Clematis, Alarcon, livre 2 cd Ricercar).



Février est un mois propice aux *premières* dans l'histoire de l'opéra baroque. En février 1607 à Mantoue, Monteverdi fait représenter le premier opéra moderne, premier emblème véritablement baroque : *Orfeo*. En février 1650, **Gioseffo Zamponi** (1600/10-1662) créée de même l'événement en offrant à la Belgique (Pays Bas du sud), à Bruxelles, sa première représentation d'un opéra italien : **Ulisse**. L'ouvrage marque également un événement politique et dynastique : les noces de Philippe IV d'Espagne avec Marie-Anne d'Autriche, selon la commande passée par l'Archiduc Leopold Guillaume de Habsbourg. Au moment du Carnaval de 1650, toute la cour Habsbourg se met donc au diapason des fastes d'un opéra italien plutôt ambitieux car il comprend machineries, ballets, décors…
Fils de l'Empereur Ferdinand II, l'Archiduc Leopold est un lettré épris de lyrique, qui gouverneur des Pays-Bas, favorise le temps de son gouvernement (1647-1656) une politique nettement *culturelle*. L'opéra vénitien dans son déploiement esthétique (duos, accents plébéiens, ivresse sensuelle) est repris en février 1655 (encore un mois de février…), lors des cérémonies fastueuses romaines quand la Reine Christine se convertit au catholicisme. La souveraine éprise de luxe comme de vertiges sensuels aima à retrouver toutes les facettes d'un spectacle complet qui aux côtés de la trame narrative principale, mythologique donc, développe aussi personnages et tableaux annexes propices à divertissements et ballets (demoiselles et suivantes de Circé, satires, marins, tritons, ballets multiformes).

Dans les faits la partition recèle d'innombrables trésors dramatiques où tous les accents expressifs se déversent sans compter en vertiges et spasmes vocaux des plus …. *dansants* dont aussitôt après le Prologue où Neptune paraît lui-même en démiurge et souverain de la destinée, Ulisse exprime sa pleine dépendance aux humeurs divines… en une danse extatique qui cite évidemment la sensualité vénitienne. Tout concourt à une féerie spectaculaire où la musique d'une langueur souveraine comme c'est le cas des opéras contemporains de Cavalli ou Cesti, assure un flux continu d'une indiscutable opulence plastique. C'est en définitive, une forme fastueuse qui réussit, à la fois solennelle et humaine : le chœur final qui réunit toutes les divinités de l'Olympe autour d'un Jupiter déclaratif, affirme la gloire éternelle des jeunes mariés Habsbourg promis à un destin aussi glorieux que celui des Macédoniens Philippe et Alexandre. Il était inévitable que comme les Habsbourg, les Bourbons s'entichent également de la recette lyrique vénitienne, décidément irrésistible.

l'opéra envoûtant de Zampoli

Mercure contre Vénus, Ulysse contre Circé

L'opéra lève le voile sur les véritables protagonistes de l'errance d'Ulysse et de ses compagnons de route, après la chute de Troie : sur le retour vers Ithaque où il doit

rejoindre fils et épouse (Télémaque et Pénélope), le grec croise le chemin de l'enchanteresse Circé en débarquant malgré lui sur son île : heureusement averti et immunisé contre les sortilèges de la sorcière, par l'opportun Mercure (vraie force active), Ulysse parvient à se soustraire au désir de l'inévitable séductrice : il parvient à quitter l'île malgré les tentatives multiples de Circé, inconsolable et avide. Contrairement à Monteverdi sur le même thème et antérieur à son œuvre, Zamponi s'intéresse aux divinités qui hors de l'action ulyssienne proprement dite, tire les ficelles : Vénus l'impérieuse déité sensuelle contre le futé et facétieux … Mercure : eux d'eux mènent la danse et infléchissent selon chacune de leur confrontation, le destin du héros impatient de retrouver Ithaque.

Parmi les solistes, se distinguent le volubile et bien timbré **Zachary Wilder**, lauréat du Jardin des voix de William Christie, promotion 2013 ; malgré son italien fortement américanisé, le jeune ténor exprime l'ivresse d'une âme enivrée d'une absolue sensualité. Il offre à Mercure cette force facétieuse et ingénieuse, rebelle à l'empire de l'amour que tente d'imposer la délicieuse Vénus.

Temps fort du drame, l'entrée d'un sensualisme ardent lui aussi (cd1,plage 7); c'est un prélude à l'apparition de la Vénus solaire de **Marianna Flores,** vénusienne jusqu'au bout des ongles et d'une plasticité fervente, chant désormais emblématique de l'ensemble Clematis. Sa vocalità hyperféminine entend en imposer à l'empire de Neptune, et particulièrment à son fils fût-il méritant, cet Ulysse désormais pris dans le filets de l'enchanteresse Circé. Palpitante et articulée, la diva nous subjugue littéralement. Suave et nuancée, l'interprète ajoute dans le portrait de Vénus, cette fébrilité décisive : la subtilité de Mariana Flores lui permet d'ajouter dans son incarnation de la divinité suprême et irrésistible, une fragilité humaine très délectable.

De son côté, l'excellent acteur **Domnique Visse** (Argesta)

toujours aussi époustouflant par son mordant dramatique et lui aussi sa plasticité assumée dans un rôle travesti (à la fois bouffe et plébéien, miaulements et rugosités vocales à l'envi) est l'autre surprise de cette production vocalement très juste. Il incarne une mégère en mal d'époux, toujours prête à sermoner sur l'indignité du monde ; sur la lâcheté méprisable des hommes. Voyez, ouvrant le II non sans verve, sa chanson populaire (plage 16 cd1), très facilement mémorisable, où la voix du contre-ténor est percutante d'une facétie persistante et souveraine, contrastant avec les langueurs du couple des amants.

Et justement, de belles langueurs cavaliennes se détachent dans le premier duo (des plus langoureux du 12, cd1) du **couple vedette Ulisse et Circé** : voix mêlées et chargées érotiquement de **Céline Scheen** (véritable puissance érotique et sensuellement alanguie pourtant impuissante) et de **Furio Zanassi**, dont les spasmes réguliers répètent l'essor extatique du dernier duo amoureux de la Poppée montéverdienne. Là encore, l'assimilation par Zamponi de l'esthétique vénitienne transparaît explicitement, entre érotisme furieux, cynisme plébéien, héroïsme et truculence. Ce mélange des genres reste emblématique de l'opéra lagunaire magnifié alors par Monteverdi au début des années 1640 : Zamponi en recueille et prolonge de 10 années, les fruits… à l'égal de Cavalli, le meilleur disciple du maître.
Ce premier duo amoureux est un autre sommet vénitien, de l'opéra baroque. Et son enchaînement avec l'air d'Argesta (délectable Visse) est des plus géniaux : l'air est d'essence païenne, il recueille et tempère les relans encore vivaces de la nuit amoureuse et torride qui vient de se réaliser.

Artisan d'un continuum finement caractérisé lui aussi selon le climat et les enjeux dramatiques des épisodes, **Leonardo G. Alarcon** sait colorer et ciseler à force d'un dosage très minutieux appliqué sur l'instrumentarium (où rayonnent les cordes pincées ou frottées). La sanguinité, la félinité que

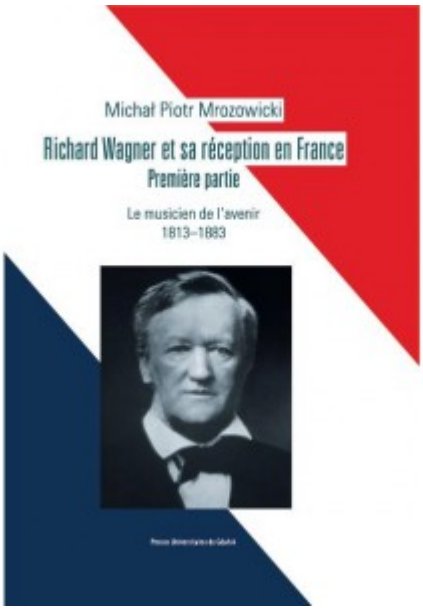
d’aucun jugera latine et aussi viscéralement argentine, prolongent évidemment tout le travail de son prédécesseur et mentor, Gabriel Garrido.

Ecoutez la plage 14 du cd1, cette manière de tarentelle sur une basse obstinée en rythme binaire : tout l’esprit du Carnaval écho de la période de création de l’ouvrage, assure cette mise en abîme savoureuse, élément d’un nouveau ressort dramatique (désespérons cependant du chant de Fabian Schofrin … décidément soliste habitué des restitutions de Clematis mais … sans voix, au timbre usé, voilé et sans mordant (aux côtés de Dominique Visse, quel contraste navrant).

L’intelligence du geste, la sensualité ciselée de la sonorité, la plasticité de la vocalità défendue majoritairement par un plateau irréprochable (à quelques exceptions près) fondent la réussite de cette résurrection réalisée par Clematis. Cet Ulisse de 1650 et 1654, mérite de figurer telle une somme désormais incontournable aux côtés des piliers lyriques du premier baroque, déjà connus et justement estimés : L’Incoronazione di Poppea et Il ritorno d’Ulisse in patria de Monteverdi, Ercole Amante de Cavalli, L’Argia de Cesti… L’apport de Leonardo Garcia Alarcon précise cet esthétique à la fois sensuelle et dramatique léguée par l’opéra vénitien au milieu du XVIIème : un genre lyrique dont Mazarin puis Louis XIV seront particulièrement gourmets dans l’élaboration de l’opéra français lullyste à venir au début des années 1670. Soit 20 ans plus tard. Magistrale réhabilitation. Et donc logiquement coup de coeur (» clic «) de classiquenews.com.

Gioseffo Zamponi : Ulisse all’isola di Circe, 1650. Première mondiale. Premier opéra joué à Bruxelles (1650). Furio Zanasi, Céline Scheen, Dominique Visse, Mariana Flores, Fernando Guimarães, Sergio Foresti, Fabian Schofrin , Zachary Wilder, Matteo Bellotto, … Clematis. Capella mediterranea, chœur de chambre de Namur. Léonardo Garcia Alarcon, direction. Livre 2 cd Ricercar. Enregistré à Liège, salle Philharmonque, en février 2012.

Livres. Wagner et sa réception en France (I) : le musicien de l’avenir



Livres. Wagner et sa réception en France (I) : le musicien de l’avenir. La démarche est scientifiquement pertinente et les résultats des plus éloquents : Wagner et la France marquent un mariage consommé et passionnant voire passionnel, comme les deux éléments d’une équation primordiale. Ce premier volume devrait être suivi d’un prochain : il évoque dans un premier temps, l’ensemble des articles et témoignages écrits rendant compte de la création en France des oeuvres de Wagner, et donc de leur réception (voire plus rarement de leur compréhension) du vivant de Wagner.

Les événements se précipitent d’autant plus facilement, comme les chapitres d’un roman imprévu, car l’homme, prêt à se passionner comme à détester, n’a jamais été facile ni étranger à une forme récurrente chez lui, d’ambivalence contradictoire. De quoi alimenter les critiques et violentes échappées à son encontre, outre les sentiments partagés que sa musique suscite dans les rangs des salles de théâtre et de concerts. **L’auteur suit la chronologie de la vie de Wagner, en 8 chapitres** qui chacun suivent les étapes importantes de la séquence. Parmi les épisodes les plus savoureux se détachent

les séjours de Wagner à Paris (1839-1842), puis à l'époque de la création de Tannhäuser (1860-1862) puis de 1862 à 1870)…

De chapitres en épisodes, le lecteur comprend combien malgré Baudelaire le premier à amorcer une riche littérature wagnériste dès la création de Tannhaüser en 1860, les opéras de Wagner sont peu à peu découverts et compris que très progressivement, selon leur caractère stylistique propre : Lohengrin et Tannhaüser seront les plus largement diffusés, comme Rienzi (représenté en 1869) avant les autres. Le Wagner plus moderne, celui de Tristan et du Ring que dans les années 1870 et surtout 1880 (avec la création à Bayreuth de Parsifal en 1882 dont beaucoup de Français reviennent transfigurés comme des apôtres au retour du pèlerinage saint…).
Evidemment les événements historiques et l'antagonisme France Allemagne, suractive en 1870, d'autant plus catastrophique pour Wagner auteur d'Une Capitulation, pèsent de tous leur poids. Mais la série des concerts parisiens, les derniers, à partir des années 1880, – les fameux Concerts Populaires de Jules Pasdeloup (ardent wagnériste) dévoilent la dernière manière du maître de Bayreuth, quand est créé son dernier ouvrage, Parsifal en 1882 : extraits de plus en plus diversifiés du Ring (La Walkyrie chez Pasdeloup comme chez Edouard Colonne en 1881-1882), mais aussi des fragments du 3ème acte des Maîtres Chanteurs de Nuremberg, de Rienzi (chez Pasdeloup et Charles Lamoureux à partir de 1881)…

De tous les textes et articles témoignant des opéras ou concerts Wagner à Paris, se dégagent une haine viscérale et quasiment culturelle de Wagner : Richard incarne l'étranger bruyant et énigmatique doué surtout pour la cacophonie (ce que l'on disait aussi du très français et très romantique Berlioz, autre conspué par ses messieurs de la critique musicale): la prose se confond à une galerie d'idées schématiques sur le fracas délirant germanique, définitivement antimusical. Seul évidemment Baudelaire, mais aussi le moins connu Gasperini (dès 1866), Reyer à l'endroit de Tannhäuser, et surtout Saint-

Saëns, Bayreuthien de 1876, inspiré, plus objectif… incarnent une approche plus saine et argumentée du théâtre wagnérien.

Retour heureux de l'Histoire, après la mort de Wagner, sa musique, pourtant orpheline de son géniteur voit le contexte de ses représentations enfin dépassionnée. Amer, plutôt chahuté voire blessé par le milieu parisien, Wagner n'a jamais connu la juste reconnaissance ou le respect qu'il souhaitait à Paris. Il n'a cessé après sa première visite parisienne où il tentait vainement de faire jouer Le Vaisseau Fantôme et Rienzi, de critiquer l'esprit des parisiens comme le goût français en général. Sans Wagner, un rien revanchard vis à vis du public parisien et des critiques souvent incisifs et dépréciateurs, ses opéras ont pu vivre un cours tout aussi normal que d'autres ouvrages étrangers. C'est le sujet du second volume de la vaste étude entreprise par Michal Piotr Mrozowicki : la réception des œuvres de Wagner après sa mort. Comment la critique systématiquement négative de Wagner a-t-elle perduré jusqu'à nos jours, en particulier durant le dernier Ring à l'Opéra Bastille sous la direction de Philippe Jordan et dans la mise en scène de Günter Krämer ? Le constat devrait là encore être mitigé : si la guerre n'est plus de mise, la filiation hitlérienne visible dans cette production, dévoilant tout ce qu'ont de pangermaniste l'oeuvre et l'écriture wagnérienne, a suscité des dérapages désolants là encore de la part d'une partie du public et de la critique parisienne. Wagner est loin d'avoir apaisé les débats qu'il produit depuis ses débuts à l'opéra. Nous sommes l'un des rares médias spécialisés à avoir défendu cette production parisienne pour le centenaire Wagner 2013.

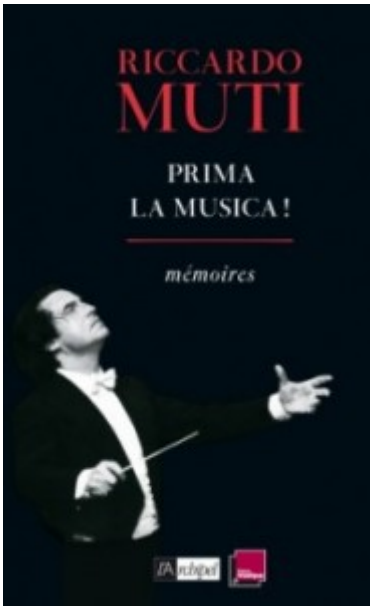
L'entreprise éditoriale réalisée ici par l'Université de Gdansk (avec donc un résumé conclusif en polonais, rigueur scientifique oblige) relève les défis de son sujet : la consultation est claire, les extraits des nombreux textes critiques d'époque bien choisis et parfaitement distincts du texte de présentation ajoutent à la valeur des sources ainsi

étudiées. Lecture incontournable pour les wagnériens comme les amateurs en quête de repères. On attend déjà le second ouvrage plus proche de notre sensibilité contemporaine avec impatience et excitation.

Michał Piotr Mrozowicki : Wagner et sa réception en France. Première partie. Le musicien de l'avenir 1813-1883. ISBN: 978-83-7865-049-2. Parution : décembre 2013. 448 pages.

achetez le livre : Michał Piotr Mrozowicki : Wagner et sa réception en France.

Livres. Riccardo Muti : Prima la musica (L'Archipel)



Livres. Riccardo Muti : Prima la musica (L'Archipel). On se souvient qu'en mars 2011, à Rome, alors qu'il dirige Nabucco de Verdi et son choeur des esclaves, le chef septuagénaire **Riccardo Muti (né en 1941)** jamais en reste d'une action fracassante propre à défendre l'art et la musique, regrettant l'Italie perdue, bissait le choeur fameux avec la complicité du public debout, explicitement hostile à Berlusconi, à l'instar des révoltés républicains de 1840. La musique était devenu hymne politique contre un pouvoir étranger à tout essor culturel. L'anecdote souligne les positions d'un chef déterminé voire sec et despotique qui incarne après Toscanini et Nino Votto (son maître direct, avant que Karajan ne l'appelle à Salzbourg pour y diriger Mozart au début des années 1980 (Cosi…), le

mythe du chef charismatique, guide et visionnaire pour tous. De fait, sa plume, à l'honneur dans ce carnet de commentaires, pensées, suggestions sur sa carrière ne manque pas de phrases pénétrantes, souvent superfétatoires voire autosatisfaites lorsqu'il s'agit d'évoquer telle ou telle production, tel ou tel concert. Félin mordant et jaloux de sa gloire, Muti semble souvent dresser la liste de ses réalisations comme s'il s'agissait de démontrer tous ses mérites dans un procès imaginaire.

Le titre « Prima la musical! » donne l'indice d'un musicien qui laisse toute la place à l'orchestre et au chant ; face aux mises en scène dont Muti dénonce souvent les décalages, les glissements dangereux, l'incompréhension, le chef défend ses chanteurs et ses instrumentistes. Il n'est guère que quelques scénographes dignes de son engagement et de son exigence : Ronconi ou Strehler.

Passion Verdi. C'est essentiellement au chapitre verdien que la plume se révèle la plus passionnante : Muti l'inflexible se montre très inspiré dans le travail sur les opéras de Verdi : rajeunir La Traviata (avec Alagna), dépoussiérer Le Trouvère, retrouver les silences de Macbeth (et ses pianissimos souhaités par Verdi), opter pour le diapason 432 pour Otello… Autant d'options bien argumentées et expliquées qui fondent ici une connaissance profonde et intime d'une écriture si proche de sa sanguinité artistique.

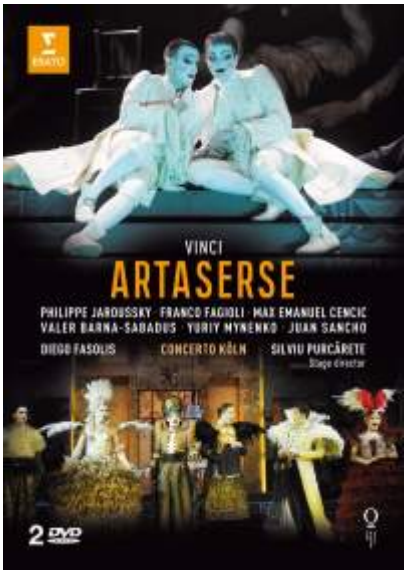
L'affaire de sa démission obligée de La Scala (dont il est directeur de 1986 à 2005) après la résistance d'un personnel de plus en plus réticent face à la droiture fière et souvent supérieure d'un maestro drapé comme un dieu grec est évidemment évoquée… à la faveur du démissionnaire.

Outre les évocations positives des épisodes de la vie musicale, plusieurs figures paraissent ici : Karajan (le père spirituel), Pavarotti (et ses aigus satinés dans un Don Carlos mémorable), Strehler, Jessye Norman, Fellini, Toscanini, mais aussi Callas (pressentie espérée mais finalement inaccessible) ou Nino Rota et Sviatoslav Richter, duo de solistes pour ses

noces… A l'heure des révolutions stylistiques permises par le jeu sur instruments d'époque, Muti fait cependant figure de chef d'un monde révolu. Quel grand metteur en scène voudrait d'ailleurs travailler avec lui ? L'Italien magnifique, comme un lion aguerri, ne semble plus être aussi convaincant à l'opéra et demeure surtout invité pour quelques cycles symphoniques et des messes exigeant souffle fervent, solennité d'un autre âge.

Livres. Riccardo Muti : Prima la musica (L'Archipel). 19,95 €. ISBN : 9782809805390. 236 pages. Parution : 12 mars 2014.

DVD. Artaserse de Vinci par Fagioli et Cencic



DVD. Leonardo Vinci : Artaserse (Fagioli, Cencic, Fasolis, 2012). Rome, 1730. Leonardo Vinci (1690-1730) fait créer son dernier opéra seria Artaserse, livret de Métastase (plutôt conventionnel et… prévisible dans ses successions de récitatifs, aria da capo, sorties traditionnelles…), dans une distribution exclusivement masculine car les femmes étaient interdites de scène lyrique selon les lois papales. Place donc aux scènes héroïques, aux effusions sensuelles avec un nombre impressionnant d'emplois travestis.
Honneurs aux contres ténors (5 au total aux côtés du seul ténor Juan Sancho) à défaut de castrats dans cette récréation moderne (costumes à l'appui, style extravangaza ou Cage aux folles mais avec un accent « baroque » contemporain : la

fashion week n’a qu’à se rhabiller!). Sans réelle direction d’acteurs, cette succession de costumes à paillettes et plumes colorées aurait fini par singer un mauvais carnaval carioca (c’est de saison), sauf que la tenue des chanteurs force, elle, l’admiration. La caractérisation de chaque personnalité montre l’essor du chant masculin travesti : jamais les théâtres n’ont pu disposer d’autant de contre ténors aux timbres et techniques aussi diverses que finement trempées. Du pain béni pour les recréations baroques de ce type. Confusion des sexes, vertiges baroques, labyrinthes des identités troubles et fascinantes, l’opéra recréé est autant un festival de voix sublimes que de personnages délirants, déjantés, cocasses. Même s’il paraît peu probable qu’à l’origine, l’ouvrage de Vinci partage cette couleur Drag Queen résolument moderne, la réussite du spectacle ainsi produit s’appuie aussi sur elle : on ne peut en masquer l’impact. L’opéra devenant alors une implosion en kaléidoscope où dans les décors et références scénographiques, l’apparition de perspectives et architectures à l’infini soulignent un spectacle où règne le dérèglement, le mouvement, la transformation continue ; image vivante d’une machinerie qui se dévoile à vue et exprime l’essence du théâtre baroque : la métamorphose. Au centre, tourne la scène de l’action, cependant que les loges dans les côtés restent visibles, dévoilant aux spectateurs, les mutations qui s’opèrent. Hommes devenues femmes, jeu amoureux où le désir est seul moteur, tout est renforcé évidemment par la séduction des voix réunies.
Serviteurs d’une partition virtuose qui redouble et surenchérit les performances vocalisantes, les acteurs du plateau relèvent le défi.

L’opéra des 5 contre-ténors :

les « super five »

En Perse antique, dans un déballage de costumes et maquillage qui emprunte au film culte « 300 » (d'ailleurs l'action se passe aussi en Perse mais à l'époque du père d'Artaserse, Xersès, quand le grec Leonidas ose défier le souverain oriental…), les intrigues en tout genre vont bon train : trahisons et réconciliations, révélation et secrets, surtout apothéose finale de la vertu (dans un monde en dégénérescence… c'est toujours d'actualité). Ici les collants et les plumes remplacent les armures et les épées… Les « frères » éprouvés et éloignés Artaserse/Arbace que l'action à épisodes fait rivaux pour le pouvoir, se retrouvent enfin, après moult avatars : chacun épouse sa promise : Artaserse, Semira; Arbace, Mandane.

Cencic/Fagioli en vedette… **Max Emanuel Cencic**, l'un des contre ténors vedette du plateau et instigateur de la production incarne justement une femme trouble et coquette, idéalement féminine et avisée : Mandane, soeur d'Artaserse, et amante de son ennemi politique, Arbace. Ce dernier, magistralement défendu par celui que l'on nomme à présent « il Bartolo », en référence à la diva romaine vivaldienne, devenue tragédienne chez Rossini ou Bellini, – Cecilia Bartoli-, s'impose au sommet de l'affiche : trempé certes, acidulé aussi et magnifiquement virtuose là encore, doué d'une facilité expressive d'une musicalité toujours préservée : **Franco Fagioli** est notre modèle actuel. Sur les traces des castrats qui l'ont précédé dans le rôle (Carestini et Farinelli), le divino argentin excelle dans une vocalità flexible et acrobatique, d'une sincérité souvent inouïe (magnifique air à la fin du I : Vo solcando un mar cruel).



Aux côtés de Cencic et Fagioli, saluons aussi le piquant (bien que plus neutre) de **Philippe Jaroussky** (Artaserse) qui étrangement paraît nettement moins abouti et surtout moins nuancé que ses partenaires (à part l'élégie langoureuse en pâmoison : que lui reste-t-il?), le tranchant **Yuriy Mynenko** (Mégabise) s'illustre remarquablement, et surtout **Valer Barna Sabadus** (Semira) -à la féminité avouons-le envoûtante, enrichissent une galerie de hautes personnalités vocalement totalement fascinante.
Dans la fosse, **Diego Fasolis** et les instrumentistes du Concerto Köln redoublent eux aussi d'élégance nerveuse, de mille séductions de timbres et d'accents : un défilé acrobatiques et chamarré qui s'inscrit durablement dans notre imaginaire. L'esthétique vocale et instrumentale de cette production plus que cohérente parvient à sublimer l'écriture rien que démonstrative de Leonardo Vinci, champion de l'opéra napolitain. Superbe production dont le DVD restitue la réussite, l'éclat, la tension.

Leonardo Vinci : Artaserse, 1730. Philippe Jaroussky (Artaserse), Max Emanuel Cencic (Mandane), Franco Fagioli

(Arbace), Valer Barna-Sabadus (Semira), Yuriy Mynenko (Megabise), Juan Sancho (Artabano). Concerto Köln, Coro della Radiotelevisione Svizzera. Diego Fasolis, direction. Silviu Purcarete, mise en scène. Filmé en novembre 2012 à Nancy. 1 dvd Erato. Réf.: 0825646323234. 3h10mn.

agenda

La production d'Artaserse de Leonardo Vinci est à l'affiche de l'Opéra royal de Versailles, les 19, 21, 23 mars 2014, 20h. La distribution est identique à celle du dvd sauf Philippe Jaroussky absent, remplacé dans le rôle d'Artaserse par Vince Yi.

Käfig, Boxe-Boxe, chorégraphie avec le Quatuor Debussy



Caluire (69), Le Radiant, 19,20,21 mars 2014. Käfig, Boxe-Boxe, chorégraphie, Quatuor Debussy. Boxe + Hip-Hop + un Quatuor classique, qui plus est nommé Debussy : on ne s'attend pas à ces éléments réunis dans un spectacle de type pluri-média… Dans l'agglomération lyonnaise – qui est aussi « le camp de base » du chorégraphe Mourad Merzouki et du Quatuor Debussy -, il s'agit pourtant d'une nouvelle représentation de ce Boxe-Boxe inventé par le chorégraphe et co-piloté par les Debussy, qui en ont choisi les musiques, de Schubert et Verdi à Phil Glass.

Boxe-Boxe, donc…

La Forlane par Mistinguett

On sait qu'un des grands quatuors français a pris le nom de Debussy, qu'il siège (et agit avant tout)en Rhône-Alpes, qu'il aime depuis sa fondation (en 1991) les expérimentations-frontières, et qu'il est fidèle en cela au message de son Saint Patron. Jusqu'à s'agréger chorégraphiquement à un groupe de hip-hop ? Alors, là….Claude de France eût-il été transporté d'aise en voyant son nom accolé à un « tortillage moderne », qui plus est venu non d'est russe mais d'ouest américain ? Et Ravel convoqué sur le ring d'un spectacle appelé Boxe Boxe ? Peut-être davantage, lui qui rêvait de faire « danser la Forlane au Vatican par Mistinguett et Colette Willy en travesti »… Et les autres, inclus en citations-patchwork pour Boxe-Boxe, tels le doux Franz –tolérant, mais pas son genre, le pugilat !-, le (trop ?) distingué Mendelssohn, ou l'ardent Verdi – encore que pour l'Unité Italienne et contre l'occupant autrichien… – ?

Arts martiaux, hip-hop et cirque

D'autant que la « banlieue » (?) nord de Lyon où est situé le Radiant-Bellevue ne paraît pas terre d'élection du « hip-hop »et genre Bronx de la Capitale des Gaules… Mais il faut bien une fusion des cultures, ou selon Montaigne, qui fut maire de Bordeaux, « frotter et limer notre cervelle contre celle d'autrui ». Mais écoutons le chorégraphe de Boxe-Boxe, qui lui, est plutôt venu de la banlieue sud-est : « La boxe, c'est déjà de la danse. Ici je joue sur les contrastes , à chaque élément de la boxe correspond une dimension de l'art chorégraphique

Créations multiples

Récital est « dialogue insolite entre six danseurs, un musicien et l'image du concert de musique classique : une grappe de violons est suspendue au dessus du plateau et fait danser un orchestre inédit d'instrumentistes. » Puis Pas à Pas mélange avec le chorégraphe sud-africain Jay Pather danses

traditionnelles zoulous et hip-hop. Dix Versions se tourne vers l'univers New-Yorkais : « objets géométriques déplacés dans l'espace par les danseurs qui activent un jeu vivant de formes et d'énergies ».En 2004, retour aux origines algériennes avec Mekech-Mouchkin et Corps est Graphique, humour en hip-hop. En 2006, plongée dans l'enfance en un no man's land fantasmé, Tricôté, et en 2008, à la Biennale de Lyon, création d' Agwa, « sous le signe de l'eau ».

La Légion d'Honneur, ça ne se refuse pas

Et en 2010, voici Boxe-Boxe, qui lie les arts martiaux et la musique classique avec les Debussy, et qui devient vite … classique du mélange des genres. Entre temps, Mourad Merzouki a été nommé Directeur du Centre Chorégraphique National de Créteil, puis a créé le Festival Kalypso en Ile de France. Travaillant aussi au Musée des Beaux-Arts de Lyon, Käfig se confronte aux arts visuels du numérique (Pixel), et transmettant sa création Récital à des danseurs indiens , engage cette 1ère œuvre hip-hop en système de notation via le système Laban. Metteur en scène de théâtre (Feydeau, Wesker) et de cinéma, travaillant avec le cirque canadien Eloize, que n'a-t-il fait et ne fera-t-il encore ? Le temps de recevoir …la Légion d'Honneur, qu'il n'a pas refusée (comme le fit Ravel), mais toute sa… chorégraphie mériterait-elle cette distinction, demanderait le perfide Erik Satie ? On pourrait poser la question au million de spectateurs qui en vingt ans ont vu ses 21 créations dans 61 pays…

La rive droite du Rhône

Et du côté de chez Claude(les Debussy), évidemment aucune réticence à se mêler à boxe et boxe et hip-hop… Depuis la fondation, le Quatuor multiplie les « passerelles avec la danse, le théâtre, les musiques actuelles », et avec un talent pédagogique hors du commun, mène un travail intense en direction des enfants, et aussi « envers les publics qui ont peu d'accès à la culture, de la communauté gitane aux maisons de retraite et au monde de l'entreprise ». Sans oublier le

rôle plus traditionnel mais assumé de façon passionnée, de « passeurs » : non d'une rive à l'autre du Rhône, mais sur la rive droite du fleuve-dieu, avec le Festival annuel et ardéchois des Cordes en Ballade, qui se consacre pour une large part à « l'enseignement supérieur », permettant aussi aux jeunes ensembles de faire leurs gammes en concerts.

Octuorissimo

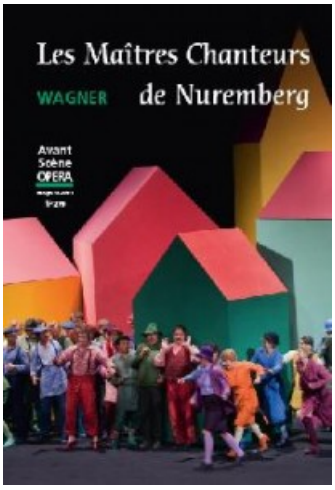
En témoigne un récent cd. « Octuorissimo », où ils sont en effet à huit, « Maître et élève ». Le Maître, les Debussy, bien sûr, et L'Elève, les Arranoa, un jeune quatuor (fondé en 2009) qui se perfectionne au CNLMD de Lyon, s'est produit – entre autres – aux Cordes en Ballade, – travaillent «en parité totale dans un séduisant voyage musical de Moscou à Buenos-Aires et New-York ». On ne sera pas étonné d'y écouter Chostakovitch, dont les Debussy ont enregistré l'intégrale des Quatuors (mais ici ce sont des Pièces moins connues, les unes adaptées par le compositeur lui-même de son opéra Lady Macbeth of Minsk et du ballet l'Age d'Or,puis en octuor,un op.11), et on y rencontrera Osvaldo Golijov, né en Argentine (1960) de parents roumain et ukrainien, marqué par la culture klezmer et sud-américaine, qui confie aux musiciens français son Last Round, hommage au Maître Astor Piazzolla d'après une nouvelle de Cortazar. Piazzolla qui est également présent par son Tango Ballet, arrangé par José Bragato pour quatuor. Enfin, le répétitif américain Marc Mellits (né en 1966) figure avec son Octet, sous l'influence du minimalisme.

Vous avez dit : minimalisme répétitif américain ? En effet, dans Boxe Boxe, à côté de Schubert, Mendelssohn, Ravel et Verdi, on rencontrera un Dracula de Phil Glass. Et aussi le Polonais Henryk Gorecki (1933-2010), dont la 3e Symphonie fut, il n'y a pas si longtemps, et pour des raisons non encore tout à fait élucidées, un « tube planétaire ». Donc : melting pot ? Et si vous pratiquez un peu « le noble art », n'oubliez pas de venir près du ring-Radiant avec une paire de gros gants pour encourager les Käfig…

Caluire (69),le Radiant. 19, 20, 21 mars 2014 (20h30). Boxe-Boxe, Käfig (Mourad Merzouki) et le Quatuor Debussy. Information et réservation, T. 04 72 10 22 19 ; www.radiant-bellevue.fr

---

Livres. Wagner : Les Maîtres Chanteurs. Avant Scène Opéra n°279



Livres. Wagner : Les Maîtres Chanteurs. Avant Scène Opéra n°279. Superbe édition, remarquablement complète dans sa nouvelle publication de mars 2014. Où tous les enjeux esthétiques, politiques, musicaux souhaités par Wagner, et les interactions dramatiques entre les personnages sont analysés, illustrations à l'appui, à travers le fil exhaustif du guide d'écoute (présentant le livret intégral avec en double lecture, chaque séquence musicale correspondante, commentée), à travers 5 thématiques identifiées et présentées en amorce, comme » points de repères « .
Ce nouvel opus est complémentaire au précédent dossier sur Les Maîtres Chanteurs précédemment édité par l'Avant Scène opéra en 1989. Les amateurs seront donc bien inspirés de s'en rendre acquéreurs pour nourrir de nouvelles pistes de compréhension.

Ce que nous avons aimé en particulier dans cette nouvelle approche de la partition » comique » de Wagner : les enjeux politiques d'un opéra qui démontre et explicite deux esthétiques opposées ; la vitalité compositionnelle d'une

partition qui assimile de façon géniale toutes les facettes du genre comique, procédés mis en œuvre auparavant et avec la même réussite par le duo Mozart et Da Ponte (drammas giocosos, comme Don Giovanni) ; …. Et l'on comprend mieux de façon lumineuse ce qui détermine dans l'ouvrage, la relation trouble du vieux cordonnier et si sage Hans Sachs vis à vis de la jeune beauté Eva en dépit de l'attirance de cette dernière pour le jeune chevalier Walther ; la complexe combinaison de l'héroïque et du comique dans un drame qui recherche la grâce et la transcendance en glorifiant l'art…

Compléments familiers aux apports des textes d'analyse, la discographie et la vidéographie des Maîtres Chanteurs. La récapitulation de toutes les productions de l'opéra dans le monde, de 1989 à 2013, et à Bayreuth de 1996 à 2012.

Wagner : Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg. Numéro spécial de l'Avant Scène Opéra n°279. Nouvelle édition, mars 2014. Parution : 05/03/2014. 192 pages. ISBN 978-2-84385-312-8.

2 versions disponibles sur le site de l'Avant Scène Opéra : broché physique ou à télécharger en PDF haute définition depuis le site Avant Scène Opéra. Les deux version 28 euros.

lien vers l'achat de la version pdf haute définition

Prochaine parution de l'Avant Scène Opéra : Anna Bolena de Donizetti, en liaison avec la production présentée à l'Opéra de Bordeaux en mai 2014.

Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg
Wagner Richard
Avant Scène Opéra n°279

Sommaire de la nouvelle édition

L'Œuvre
Points de repère
Chantal Cazaux : Argument

Michel Debrocq : Introduction et Guide d'écoute
Richard Wagner : Livret original en allemand
Jean Matter : Traduction française

Regards sur l'œuvre
Hans Sachs : Ce qu'un chanteur doit chanter
Philippe Godefroid : Genèse et enjeux des Maîtres Chanteurs
Gérard Condé : Des règles pour aller plus loin
Jean-François Candoni : Stolzing contre Beckmesser
Françoise Ferlan : Rires et sourires
Pierre Flinois : Les Maîtres Chanteurs avec ou sans Nurnberg

Écouter, voir et lire
Philippe Godefroid : Discographie comparée
Pierre Flinois : Vidéographie comparée
Constance Malard : L'Œuvre à l'affiche
Au Festival de Bayreuth (1996-2012)
À travers le monde (1989-2013)

Bibliographie

---

le JOA Jeune Orchestre de l'Abbaye en tournée

JOA.Haydn,Mozart. Tournée : 19,20,21 mars 2014. **La Rochelle, Saintes, Paris : Le Jeune Orchestre de l'Abbaye de Saintes** réalise une nouvelle tournée dans un programme alliant élégance symphonique et esthétique des Lumières. Giuliano Carmignola retrouve le Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames (ancien Jeune Orchestre atlantique) lors d'un programme conçu autour du classicisme viennois. Mozart, Haydn incarnent ce bouillonnement expérimental qui sur le plan musical fait de Vienne à l'époque des lumières un foyer de réalisations

concertantes et orchestrales parmi les plus inventifs d'Europe …



Les jeunes musiciens qui présentent ainsi l'aboutissement des séances de formation professionnelle recueillent galvanisés par son expérience de soliste, les conseils du violonistes italien Giuliano Carmignola qui a déjà coopéré avec la phalange, l'une des plus passionnante à suivre parmi les orchestres de jeunes musiciens jouant sur instruments d'époque. Pendant leur apprentissage à l'Abbaye aux dames où l'orchestre a sa résidence, les musiciens y apprennent la subtilité de l'approche historiquement informée, au cours d'un cycle de sessions de travail où ils se retrouvent entre professionnels, avant de présenter le résultat de leur effort devant le public. L' expérience pédagogique et le partage avec le public au sein d'une tournée grand public font donc partie de l'apprentissage de l'orchestre ce est d'ailleurs un fonctionnement qui a montré sa valeur

Symphonisme viennois

Le programme. Les cordes, le violon notamment, sont à l'honneur avec la présence du soliste Jean-Philippe Vasseur (alto de l'Orchestre des Champs-Elysées).

La Symphonie concertante pour violon et alto de Mozart et la Symphonie n°49 « La Passione « de Haydn synthétise le raffinement et l'inventivité de la langue orchestrale à l'époque des Lumières.

Wolfgang Amadeus Mozart
Symphonie concertante pour violon et alto

Joseph Haydn
Symphonie n°49 » La Passione «

Concerto pour violon et orchestre en Do Majeur

JOA, Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames
Giuliano Carmignola, violon et direction
Jean-Philippe Vasseur, alto

Giuliano Carmignola Jean-Philippe Vasseur, alto
Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames

Tournée JOA mars 2014

Mercredi 19 mars 2014, 20h30
La Coursive – Scène nationale de La Rochelle
Acheter des places

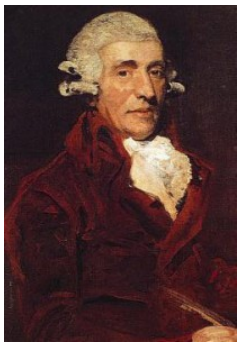
Jeudi 20 mars 2014, 20h30
Saintes, Abbaye aux Dames

Vendredi 21 mars 2014, 20h
Paris, Invalides, Salle Turenne

Réservations, informations

Le programme propose au côtés du Concerto pour violon d'une tendresse énivrée et sincère (si emblématique de l'effusion d'un Haydn jamais démonstratif), une facette plus rare de Haydn, ordinairement enjoué et facétieux : sa gravité émue comme en témoigne sa Symphonie La Passion de 1768, puis la Symphonie Concertante de Mozart, écrite 10 ans plus tard, œuvre de synthèse entre l'élégance galante et virtuose parisienne et le développement nouveau de l'orchestre germanique (fruit de ses relations avec l'orchestre de Mannheim). Le Haydn des années 1760 et le Mozart, ultime des années 1780 incarnent une manière de perfection symphonique, terreau particulièrement formateur pour les jeunes instrumentistes du JOA.

Haydn 1768



Intitulée La Passion, la Symphonie n°49 en fa mineur de Joseph Haydn date de l'année 1768. Ecrite au moment de la Semaine Sainte, c'est, légende ou non, l'une des partitions les plus sombres du Viennois, lui-même père de la Symphonie et du Quatuor à cordes. Jamais la musique pure n'aura en si peu de temps et sous l'impulsion d'un génie musicien, accomplit autant de miracles formels. Seul le trio du Menuet est en majeur.
Tonalité de l'intériorité voire de la douleur secrète, le fa mineur est pour Haydn ce que sera l'ut mineur pour Beethoven ou le sol mineur pour Mozart : un climat de sincérité grave. L'Adagio sombre du début laisse la place à un Allegro di molto au caractère Sturm und Drang. Suit le Menuet qui touche au fond du désespoir contrastant avec le Trio en fa majeur d'une lumière reconquise par hautbois et cors mais si brièvement..

Mozart 1779



Ecrite pour violon et alto avec accompagnement d'un orchestre de cordes comprenant 2 hautbois et 2 cors, **la Symphonie concertante de Mozart en mi bémol majeur K 364** dévoile la maturité éblouissante de Wolfgang dans l'écriture symphonique au moment de la création de la Messe du Couronnement (1779).
Sa très haute virtuosité qui ne sacrifie jamais le raffinement ni la subtilité de la forme concertante est liée certainement aux musiciens chevronnés pour lesquels Mozart destinait sa partition : le violoniste Fränzl et les instrumentistes de l'Orchestre de Mannheim.

Toujours en quête d'excellence et de raffinement expérimental, Mozart délaisse ses investigations sous influence parisienne propres à l'année 1778, et revient en 1779, à l'approfondissement de l'esthétique léguée par Mannheim. Esprit de synthèse, Il élabore désormais une écriture orchestrale originale qui le mène aux grandes réalisations

symphoniques de la pleine maturité, celle des années 1780. Ici, l'écriture concertante développée par la mondanité parisienne (qui favorise aussi la beauté et la diversité des mélodies) dépasse son cadre galant et gagne une nouvelle ampleur symphonique sachant exploiter toute les ressources instrumentales selon l'ambition des compositeurs germaniques. Frivolité parisienne, expérimentation et souffle orchestral germaniques sont subtilement combinés en une partition superbement aboutie.
Plan : Allegro maestoso, Andantino, Presto.

Abbaye aux Dames,
la cité musicale, Saintes
11, place de l'Abbaye,
CS 30125, 17104 Saintes Cedex

Téléphone : +33 (0)5 46 97 48 48
Fax : +33 (0)5 46 97 48 40
info@abbayeauxdames.org

L'incandescente Elektra de Chéreau sur Arte

Télé, Arte. Strauss : Elektra par Chéreau. Dimanche 16 mars 2014, 23h25. Dans une arène dépouillée qui laisse tout voir du mouvement des figures sur la scène, l'action tragique aux accents expressionnistes hystériques se dévoile retrouvant la noblesse épurée et la grandeur austère des drames d'Eschyle et de Sophocle. Patrice Chéreau nous laisse une vision personnelle et très engagée de la mise en scène à l'opéra. Il reste l'un des plus récents réformateurs du théâtre lyrique. Dans cette production du troisième opéra de Richard Strauss

(et son premier ouvrage avec l'immense poète Hugo van Hofmannsthal), Chéreau travaille le corps de ses interprètes comme s'il s'agissait d'une facette de l'âme. Sans a priori le metteur en scène redéfinit les enjeux psychologiques de chacun des protagonistes, en fouillant en particulier le livret parvenu, en interrogeant chaque mot du texte d'Hofmannsthal.



Patrice Chéreau laisse avec Elektra (créé en 1909), son ultime scénographie à l'opéra, l'une de ses réalisations les plus abouties. Fille tiraillée entre le désir de vengeance de celui qui lui a donné l'amour -son père Agamemnon-, et la volonté de tuer celle qui ne lui a rien donné, sa mère Clytemnestre (qui a tué le père), la pauvre fille crie son impuissante volonté, elle hurle sa douleur solitaire (car sa sœur Chrysostémis elle veut tourner la page et vivre), c'est

d’abord une victime blessée, une ombre errante en quête d’identité; en s’appuyant sur les intentions de Strauss et de son librettiste, Chéreau brosse un nouveau portrait d’Elektra en éclairant sa relation avec la mère… Interprète familière et qui connaît idéalement le rôle de Clytemnestre, la mezzo incandescente Waltraud Meier répond magnifiquement au travail de Chéreau. .. c’est aussi aux côtés de la fille, la figure ambiguë et bouleversante de la mère qui frappe immédiatement.
Créée à l’été 2013 (festival d’Aix en Provence juillet 2013), la production d’Elektra que diffuse Arte montre combien Chereau décédé en octobre 2013, plaçait l’humain au centre de son travail avec un sens de l’économie et du rythme sans équivalent (sauf peut être Pina Baush, celle du Sacre du printemps….). Même ivresse fulgurante, même fascination pour le chant du corps embrasé dont la danse/transe relaie la vocalité de la musique quand cette dernière ne suffit plus. Production événement d’autant plus opportune pour l’année 2014 du 150 ème anniversaire de Strass et aussi comme hommage à l’apport de Patrice Chereau à la scène lyrique. En lire +, lire notre critique du spectacle Elektra de Strauss par Chéreau (Aix 2013)

Télé, Arte. Dimanche 16 mars 2014, 23h25.