

Ballet. Onéguine par John Cranko

Ballet : Onéguine de John Cranko. Du 3 février au 5 mars 2014

S'inspirant du roman en vers d'Alexandre Pouchkine, John Cranko en épure l'intrigue et concentre le récit sur les sentiments de ses quatre protagonistes. Amours inachevés, duel et regrets rythment ce



ballet à l'écriture mordante voire haletante, elle-même traversée par le souffle de l'action précipitée par la course du temps: qui est Onéguine ? un vieux loup solitaire insensible ou plutôt une âme ardente qui déçut reporte toujours la rencontre amoureuse qu'il espère en secret ? Trop attendre suscite l'accomplissement du destin, ici particulièrement douloureux et amer... Un drame tragique et désespéré, sublimé encore par la musique tiré de l'opéra de Tchaïkovski sur le même sujet. **Paris, Palais Garnier, Du 3 février au 5 mars 2014.**

[Palais Garnier](#)

[saison 2013-2014](#)

[13 dates, du 3 février au 5 mars 2014](#)

[2 horaires : à 19h30 et à 14h30](#)

Onéguine,

ballet de John Cranko

d'après Pouchkine et Tchaïkovski

Musiques : Piotr Ilyitch Tchaïkovski

Chorégraphie : John Cranko

Les Étoiles, Les Premiers Danseurs et le Corps de Ballet
Orchestre de l'Opéra national de Paris
James Tuggle,

direction

réservations, informations



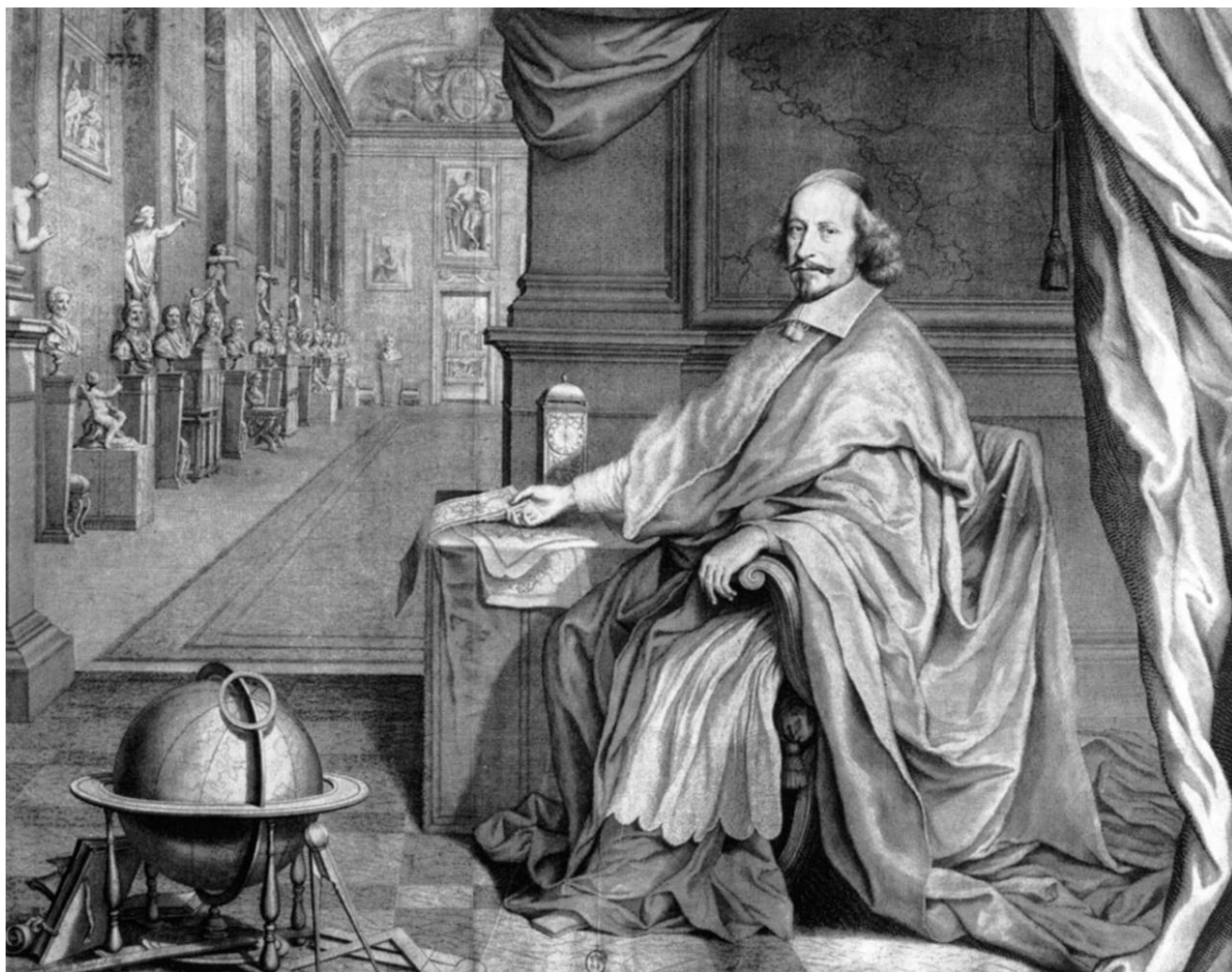
Lully à Versailles 1 : Lulli avant Lully

Un lieu, un musicien ... Lully à Versailles 1 : Lulli avant Lully ... Rien ne laisse présager la fulgurante ascension du florentin Giovanni Battista Lulli au moment de son arrivée à Paris en 1646. Le jeune violoniste n'a que 14 ans. Sa présence souligne la place des italiens à la Cour de France. Elle est conforme au goût du cardinal mazarin qui révèle alors l'art italien. Ramené de Florence par le Chevalier de Guise, le petti Lulli est » garçon de chambre » auprès de la Grande mademoiselle, duchesse de Montpensier, qui aime converser en italien. Bientôt Lulli devient » grand baladin » de la duchesse. Pendant la Fronde, la princesse ralliée à Condé depuis 1651, dirige les canons de la Bastille contre les troupes royales. Le Roi punit l'insolence des Grands et La Montpensier est exilée à Saint-Fargeau. Lulli quitte le navire condamné. Il paraît déjà dans l'entourage de Mazarin, de retour à Paris en février 1653, à 24 ans. L'affirmation du raffinement accompagne le rétablissement de l'ordre monarchique, de la Reine Anne d'Autriche, du Cardinal et du jeune Louis XIV.



Le Florentin, maître des ballets de cour

Lulli est propulsé. Ses talents pour la danse séduisent un autre danseur passionné, le jeune monarque. Tous deux figurent, côte à côte, dans le ballet royal de la nuit, le 23 février 1653 où Louis paraît déjà en Soleil éblouissant, vainqueur des frondeurs et de la guerre civile. Après le Chaos, place au retour à l'harmonie des planètes dont le centre est le roi. La faveur royale se précise. Lulli succède à Lazzarini au poste de « compositeur pour la musique instrumentale ». Il rejoint les Vingt-Quatre Violons du Roi mais il obtient du Souverain de fonder son propre orchestre, Les Petits Violons ou La Petite Bande.



D
e
1
6
5
4
à
1
6
6
6
,
L
u
l
l
i
d
i
r

ige son propre orchestre dont la renommée, associée à la nouvelle gloire de Louis XIV et de la France repacifiée, gagne toute l'Europe. L'année 1654 est emblématique de son activité : à 25 ans, c'est un compositeur chorégraphe hyperactif ; il livre le ballet des proverbes en février ; Les Noces de Pellée et de Thétis en avril ; le Ballet du temps en novembre, permettant à la Cour de France de réaliser sa passion historique pour la danse et le ballet de cour.

De 1653 à 1655, le Baladin met en musique les vers du poète Benserade. Pour Louis XIV, Lulli est un compagnon de jeu et l'ordonnateur de ses plaisirs. Jeunesse de prince, source de belle fortune écrit La Bruyère. Désormais la carrière du Florentin est liée à l'ascension du Roi.

Surintendant et compositeur de la Chambre : Lulli devient Lully

La place du musicien grandit. L'œuvre de Mazarin a porté ses fruits. Le cardinal est très amateur de musique. Avant Paris, il a participé à Rome, à l'éclosion de



l'opéra romain en organisant plusieurs spectacles de musique pour son protecteur, le cardinal Antonio Barberini. Mazarin entend importer le luxe italien à Paris. Par sa volonté, l'Italie s'implante en France. La présence de Lulli s'inscrit dans ce courant du goût officiel. Dès 1645, le cardinal commande à Paris, La Finta Pazza de Sacrati. La magie de la musique italienne et les décors du magicien Torelli, captivent l'auditoire. L'Orfeo de Luigi Rossi renouvelle l'expérience l'année suivante (1646)... quand Lulli arrive à Paris. Le faste des productions contribue à l'impopularité de Mazarin. Les mazarinades, pamphlets contre le politique, citent la trop riche dépense du » grand faiseur de machines « . En définitive, Lulli réalise le projet de Mazarin mais après la mort du cardinal.



Très vite, le compositeur oeuvre pour sa position. Ses ballets intégrés aux opéras du vénitien Francesco Cavalli assurent sa réussite. L'élève de Monteverdi à Venise est le grand invité de la Cour de France : il est sollicité pour y développer l'opéra italien. C'est d'abord Serse, représenté à la demande de Mazarin, devant la Cour, pour le mariage de Louis XIV, au Louvre, le 22 novembre 1660. Les danses de Lulli se détachent et l'imposent comme un compositeur français. Verve,

tempérament scénique, intelligence des situations confirment le talent du musicien que le Roi nomme en mai 1661 : » Surintendant et compositeur de la Chambre « . Le compositeur s'élève à mesure que le danseur s'efface. En décembre 1661, Lulli obtient ses lettres de naturalisation. Il épouse le 24 février 1662 à Saint-Eustache, Madeleine Lambert, fille de Michel Lambert, compositeur, et maître de musique de la Chambre, célèbre auteur d'airs de cour.

Ainsi au début des années 1660, lorsque, après la mort de Mazarin (1661), le jeune Louis XIV prend le pouvoir, l'ambition du musicien se dessine : Lulli meurt tout à fait afin que naisse Lully.



Illustrations : le cardinal Mazarin et ses collections d'antiques à Paris, Le jeune Louis XIV en Soleil dans le Ballet de la nuit de 1653 ... Louis XIV jeune. Versailles en 1668 (Pierre Patel).

Compte rendu. Der Ring à l'Opéra de Dijon par Daniel Kawka

Compte rendu, critique, Opéra. Dijon. Opéra Auditorium, le 13 octobre 2013. Der Ring de Richard Wagner. Daniel Kawka, direction musicale. Laurent Joyeux, mise en scène.

Commençons par le malentendu qui n'a pas manqué de troubler la

juste évaluation de ce Ring dijonnais plutôt froidement accueilli par certains medias, trop attachés à une vision classique voire conservatrice de *La Tétralogie* wagnérienne. **La production de l'Opéra de Dijon** souffrirait ainsi de deux maux impardonnables : ses coupures (plutôt franches ... mais cohérentes car elles évitent les épisodes répétitifs d'un opéra à l'autre)) ; ses inclusions contemporaines, regards actuels signés du compositeur en résidence à Dijon (Brice Pauset), lequel qui non seulement réinvente certains épisodes mais surtout réarrange la partition pour réussir les transitions entre les séquences qui ont échappé à la coupe... Double forfait de lèse majesté où c'est Wagner qu'on assassine...

A Dijon : un certain Ring, pas le Ring ...

C'était oublié que ce Ring produit et porté par le directeur de l'Opéra de Dijon, Laurent Joyeux (lequel en signe aussi la mise en scène et qui a piloté toute la conception dramatique et artistique), est avant tout une **relecture en forme de réduction** qui s'assume en tant que telle : une sorte d' » *avant-goût* » destiné non aux purs wagnériens, nostalgiques de Bayreuth (ceux là même qui crient au scandale), mais aux nouveaux publics, à tout ceux qui ne connaissant pas Wagner ou si peu, n'ayant jamais (ou que trop rarement) passé la porte de l'opéra, » osent » s'aventurer ici en terres wagnériennes pour en goûter les délices ... vocaux, musicaux, visuels. A en juger par les très nombreux rappels en fin de cycle (après *Siegfried* puis *Le Crépuscule des Dieux*), la maison dijonnaise a amplement atteint ses objectifs, un pourcentage de nouveaux spectateurs très sensible, jeunes et nouveaux » wagnériens » , ainsi convertis sont venus pour la première fois à l'Opéra de Dijon grâce à cette expérience singulière.

Donc exit les critiques sur l'outrage fait à la Tétralogie originelle... Tout est question de perspective et de culture : la France n'a jamais aimé les adaptations d'après les grandes oeuvres. L'immersion allgée dans le monde Wagner reste efficace. Ce Ring diminué, retaillé pour être écouté et vu sur 2 jours (concept de départ), tient ses promesses et même réserve de sublimes découvertes. Car pour les wagnériens, comme nous, non bornés, les coupes, la réécriture du flux dramatique n'empêchent pas, au contraire, une réalisation musicale proche de la perfection. Un miracle artistique opportunément orchestré pour l'année du bicentenaire Wagner 2013.

Quelques faiblesses pour commencer ...

Parlons d'abord des faiblesses (mineures en vérité) de ce Ring retaillé. Perdre le véritable tableau des nornes qui ouvre le Crépuscule, pour celui réécrit par Pauset, reste une erreur (affaire de goût) : même si l'inclusion contemporaine placée en introduction à *Siegfried* récapitule en effet ce qui a précédé (*La Walkyrie*) et prépare à l'action héroïque à venir, ne pas entendre à cet endroit précis, la musique de Wagner est difficile à supporter : le gain dans cette substitution n'est pas évident : l'auditeur/spectateur y a perdu l'un des tableaux les plus envoûtants de la Tétralogie. Et débiter l'écoute de *Siegfried* par le prisme d'une musique viscéralement » étrangère « , est une expérience qui relève de l'épreuve. Avouons que rentrer dans l'univers Wagnérien par ce biais a été abrupt, soit presque 20 minutes de musique tout à fait inutile. Certes on a compris le principe du regard contemporain sur Wagner mais sur le plan dramatique, nous préférons vraiment l'épisode originel. Infiniment plus poétique et plus épique.

De même, d'un point de vue strictement dramatique, l'enchaînement entre l'avant dernier et l'ultime tableau du

Crépuscule (changement de décor oblige : installation de l'immense portique architecturé en fond de scène) impose un temps d'attente silencieux trop important qui nuit gravement à la continuité du drame. L'impatience gagne les rangs des spectateurs. On note aussi certains » détails » dans la réalisation des chœurs (pendant le récit de Siegfried aux chasseurs, ou plus loin, au moment du mariage de Brünnhilde et de Gunther dans *Le Crépuscule*) ... réduits à 3 ou 4 voix masculines (quand plusieurs dizaines de choristes sont initialement requis)... Qu'importe, la réduction et la version coupée ont été annoncées donc ici assumées. L'important est ailleurs. Infiniment plus bénéfique.

Fosse miraculeuse



*Daniel Kawka, orfèvre
du tissu wagnérien*

Car ce qui se passe dans la fosse... est un pur miracle. Un défi surmonté (après le désistement du premier orchestre partenaire) et sublimé grâce au seul talent du chef invité à diriger ce Ring musicalement anthologique : **Daniel Kawka**. Disciple admirateur de Boulez, le maestro français, fondateur de l'Ensemble Orchestral contemporain, déjà écouté dans *Tristan* ici même (mis en scène par Olivier Py) se révèle d'une sensibilité géniale par sa direction analytique et si subtilement architecturée. Il éblouit par son sens des équilibres sonores, des balances instrumentales, une conception hédoniste et brillante, légère et transparente, surtout *organique* de l'orchestre wagnérien ; la baguette accomplit un travail formidable sur la partition, sachant fusionner le temps, l'espace, les passions qui submergent les

protagonistes : la prouesse tient du génie tant ce résultat esthétiquement si accompli, s'inscrit a contrario du principe de coupures et de séquençage de ce Ring Wagner/Pauset. Du début à la fin, l'écoute est happée/captivée par le sens de la continuité et de l'aspiration temporelle. D'une articulation superlative, chaque pupitre restitue le tissu symphonique selon les épisodes avec un brio sonore (cuivres ronds, bois mordants, cordes aériennes...) et une profondeur exceptionnellenent riche sur le plan émotionnel. Les étagements idéalement réalisés expriment la suractivité orchestrale, ce continuum permanent d'intentions et de connotations, de réitérations, variations ou développements entremêlées qui composent l'étoffe miroitante de l'orchestre wagnérien. Si parfois les tutti semblent atténués (couverts de facto par la scène), le relief des couleurs, la vision interne qui restitue au flot musical, sa densité vivante, offrent une expérience unique. Voilà longtemps qu'un tel Wagner nous semblait irréalisable : chambriste, psychologique, émotionnel, l'orchestre dit tout ce que les chanteurs taisent malgré eux. Combien l'apport du chef serait décuplé dans un cycle intégral ! Voici assurément l'argument le plus indiscutable de ce Ring dijonnais.

Parmi les plus éblouissantes réussites musicales des deux derniers volets auxquels nous avons assisté : **le réveil de Brünnhilde par Siegfried** (clôturent *Siegfried*) puis dans *Le Crépuscule*, **l'intermède musical qui précède le viol de Brünnhilde par Gunther/Siegfried** (bouleversant miroir des pensées de la sublime amoureuse), enfin **la dernière scène où la veuve du héros restitue l'anneau maléfique** avant de se jeter dans les flammes du bûcher salvateur et purificateur ... Ces trois pages resteront des moments inoubliables : **Sabine Hogrefe** qui avait été sous la direction du chef et dans la mise en scène déjà citée, une Isolde captivante, incarne à Dijon, une Brünnhilde fine et incandescente ; ici, même complicité évidente avec le chef dans un rapport idéal entre fosse et plateau : un dispositif spécialement aménagé comme à Bayreuth qui étage sous la scène les instrumentistes sur 5 niveaux.

Les aigus rayonnants et d'une santé vocale sont à faire frémir, surtout sa justesse psychologique est à couper le souffle. On comprend dès lors que ce réveil de l'ex

Walkyrie est surtout celui d'une demi déesse qui devient femme mortelle, désormais prête (ou presque au départ de cette rencontre avec Siegfried) à aimer le héros, vainqueur de Wotan. Incroyable métamorphose obligée qui prend tout son sens ici, grâce à la subtilité de l'actrice, grâce au chant tout en nuances de l'orchestre dans la fosse. Ainsi jaillissent toutes les émotions, la fragilité et l'innocence des deux âmes (Siegfried/Brünnhilde) qui se découvrent et se (re)connaissent alors pour la première fois (la rencontre est l'un des thèmes les plus bouleversants de l'opéra wagnérien, ici réalisé de façon irrésistible).

Siegfried, jeune Rimbaud en devenir, du poétique au politique

Aux côtés de Brünnhilde, son partenaire tout aussi convaincant, le Siegfried du jeune **Daniel Brenna** sert admirablement la conception du metteur en scène qui fait du héros mythique non plus ce naïf guerrier bientôt manipulé et envoûté par les Gibishugen, mais **un jeune poète**, ardent et impatient, vibrant au diapason de la nature, âme curieuse et agissante, carnet de notes en main, sorte de Rimbaud voyageur, à l'écoute du monde et des épisodes naturels : d'une même acuité tonifiante que celui de sa partenaire, le chant du ténor est exemplaire en clarté, en projection du verbe, de juvénilité solaire. Quelle lecture différente à tant de visions conformes où pèsent souvent le poids de l'épée, ... voire l'inconsistance d'un jeu souvent primaire.

Ici Laurent Joyeux suit la ligne des coupes et ce plan volontaire qui favorise la clarté psychologique des individus et qui fait dans le séquençage produit, une scène en forme de huit clos théâtral à quelques personnages (surtout dans *Le Crépuscule des dieux* où l'opéra s'ouvre directement sur le dialogue des Gibishchugen Gunther et son demi frère Hagen, sans donc les deux épisodes des nornes et de la rencontre entre Siegfried et les filles du Rhin) : innocent et impulsif, porté par le désir de conquête puis par le pur amour, Siegfried devient sous l'effet d'un breuvage maléfique, animal

politique, outrageusement trompé, ... il est alors capable des pires agissements, trompant, blessant, humiliant son épouse. Il ne revient à lui-même qu'au moment d'expirer, – après avoir été odieusement assassiné par Hagen : on voit bien ce passage du poétique au politique, de l'amour au pouvoir qui détruit toute humanité, sous l'effet de l'anneau maudit. La ligne psychodramatique est claire et offre de superbes visuels, comme cette aile blanche gigantesque qui est la couche de Brünnhilde, ... lit d'éveil, lit nuptial pour ses amours avec Siegfried : ... d'une pureté symbolique digne d'un Magritte (certainement le plus beau tableau de toute la soirée).

Au terme de ce désenchantement annoncé programmé (*Le Crépuscule des dieux*), la mort de Siegfried se fait mort du poète, perte immense (irréversible et fatale) pour le salut de notre monde (un tapis noir, un drapeau noir couvrent désormais le sol et l'architecture dans un espace désormais sans illusions ni espérance).

Il faut bien alors le geste salvateur d'une Brünnhilde, veuve enfin clairvoyante (elle jette l'anneau dans le Rhin qui revient ainsi aux filles du Rhin) pour que la malédiction prenne fin et que se précise la possibilité d'une renaissance (à travers le jeune garçon – nouveau Siegfried des temps futurs, qui en fin d'action, est prêt à réouvrir le grand livre de l'histoire)... Mais les hommes tirent-ils leçon du passé ? Rien n'est moins sûr. La question a gardé toute son actualité, rehaussée par une musique décidément singulière, inouïe ... sublimement défendue à Dijon.

Le Ring de Wagner à [l'Opéra de Dijon](#), jusqu'au 15 octobre 2013.

Dijon. Opéra Auditorium, le 13 octobre 2013. Wagner/Pauset : Der Ring. Siegfried, Le Crépuscule des dieux. Daniel Kawka, direction. Laurent Joyeux, mise en scène. SIEGFRIED : avec Sabine Hogrefe (Brünnhilde), Daniel Brenna (Siegfried), Thomas E. Brauer (Der wanderer), Florian Simson (Mime), 6 garçons de la Maîtrise de Dijon (les oiseaux de la forêt). LE CREPUSCULE DES DIEUX : avec Sabine Hogrefe (Brünnhilde), Daniel Brenna (Siegfried), Nicholas Folwell (Gunther), Christian Hübner (Hagen), Manuela Bress (Waltraute), Josefine Weber (Gutrune) ...

Compte rendu, critique : Dialogues des Carmélites à Angers Nantes Opéra

[Compte rendu, critique, Opéra. Jusqu'au 17 novembre 2013, Angers Nantes Opéra](#) accueille la production de **Dialogues des Carmélites** de **Francis Poulenc** créée en février dernier à Bordeaux. Dans une nouvelle distribution, vocalement dominée par deux sopranos en état de grâce (Blanche et Constance, les deux plus jeunes Carmélites d'un plateau presque exclusivement féminin), le spectacle lyrique se révèle incontournable.

C'est comme un rêve ou un cauchemar éveillé, vécu du début à la fin par la jeune aristocrate Blanche de la Force : victime apeurée aux heures révolutionnaires. **La mise en scène de Mireille Delunsch** cerne au plus près les vertiges et les terreurs d'une jeune âme indécise, subitement foudroyée par la grâce divine (concrètement exprimée par la descente depuis les cintres d'une rangée de cierges scintillants faisant toute la largeur de la scène à Nantes), qui devient dès le troisième tableau, soeur Blanche de l'Agonie du Christ : reconnaissons à **Anne-Catherine Gillet** sa très fine incarnation de la jeune Carmélite qui désormais n'aura d'autre choix moral que de réaliser jusqu'à la mort et jusqu'au don de soi total, sa foi ardente, à la fois tendre et terrifiante. Aucun doute, à travers ce personnage fragile et fort à la fois, attendrissant voire bouleversant, toute l'interrogation de Francis Poulenc lui-même, sur sa foi, dans son rapport surtout à la mort, surgit sur la scène.

Blanche et Constance, deux jeunes âmes face à la mort ...

Aura-t-on vu ailleurs, semblable agonie terrifiée elle aussi quand la Prieure, expire convulsée par l'angoisse la plus violente que lui inspire le néant ? Encore une image saisissante où la faucheuse s'invite sur les planches et ne laisse rien dans l'ombre du doute qui habite Poulenc... Du livret de Bernanos, le compositeur fait un drame spirituel et psychologique époustouflant que met en lumière **la mise en scène toujours très juste de Mireille Delunsch.**

Plus apaisée et sereine, le visage rayonnant de la jeune et admirable **Sophie Junker** dans le rôle solaire lui, de soeur Constance : un esprit déjà préparé qui sait qu'elle mourra jeune dans une indicible ivresse pacifiée. La précision du verbe, l'élégance de sa déclamation rivalise en éclat et en sincérité avec celle de sa partenaire, Anne-Catherine Gillet : leur duo dans la blanchisserie (I) reste l'un des moments vocaux les plus sidérants de cette production : naturel, flexibilité, justesse émotionnelle, surtout intelligibilité idéale. Deux jeunes religieuses s'y dévoilent dans leur fragilité, leur angélisme tendre, leur innocence confrontée et inquiète.

S'agissant du plateau vocal, leurs consoeurs et confrères sont loin de partager un même éclat linguistique. Il n'est guère que la seconde Prieure, Madame Lidoine, paraissant au II (**Catherine Hunold**), qui atteigne une égale vérité scénique (aigus filés piano, justesse du style), se bonifiant d'épisodes en épisodes, sachant accompagner et reconforter ses filles jusqu'à l'échafaud. Idem pour **Mathias Vidal** : son Aumônier proscrit, figure fantôme d'un monde perdu (fin du II), en impose lui aussi par son assise vocale, sa sûreté déclamée.

Avouons hélas notre réserve vis à vis du chef, continûment brutal et précipité, jouant les forte trop tôt dans une partition qui exige un sens aigu de la gradation expressive ; sa baguette sèche et systématique, proche d'une mécanique étrangère à toute rondeur intérieure, finit par expédier, par manque de subtilité, la ciselure de la plupart des récitatifs où doit se distinguer pourtant comme dans *Pelléas*, une maîtrise absolue de la prosodie.

Visuellement, la mise en scène reste sobre et sensible : c'est un travail très précis sur le sens d'un geste, l'interaction d'un regard, la présence permanente de la ferveur. D'évidence, l'expérience de la metteure en scène, ex grande diva, de *La Traviata* à la folie dans *Platée*, chanteuse et actrice prête à tous les risques, pèse de tout son poids.

Grâce aux protagonistes que l'on vient de distinguer, l'ouvrage de Poulenc saisit par sa coupe dramatique intense, une course hâletante jusqu'au couperet, qui depuis son début, finit dans sa résolution par vous glacer le sang. Malgré nos réserves sur la direction du chef, le spectacle est une incontestable réussite. **A découvrir jusqu'au 17 novembre 2013 à Nantes puis à Angers. [Voir les dates précises, visiter le site d'Angers Nantes Opéra saison 2013-2014](#)**

Nantes. Opéra Graslin, le 15 octobre 2013. Poulenc: Dialogues des Carmélites. Anne-Catherine Gillet (Blanche), Sophie Junker (Constance) ... Mireille Delunsch, mise en scène. Jacques Lacombe, direction

Illustration :

Rameau à Paris

Rameau à Paris

La capitale pour le Dijonais venu faire fortune et frapper à la porte de la destinée représente deux activités qui ont compté avant sa carrière comme compositeur d'opéras (en 1733 quand est créé Hippolyte et Aricie) : le jeu à l'orgue ; sa nomination comme directeur de l'orchestre de La Pouplinière ... dans le premier cas, Rameau n'eut pas la chance d'être comme titulaire d'orgues prestigieuses, aux performances à la mesure de son immense talent (de compositeur comme d'improvisateur); mais aurait-il pour autant accepté dans la durée, le service paroissial si prenant et astreignant : pas si sûr... disposant chez La Pouplinière d'un orchestre professionnel, le musicien peut par contre donner une idée de sa force de travail, de son engagement, de son impressionnante inventivité comme compositeur ...

D'orgues en paroisses ...

A Paris, Rameau devient titulaire des orgues de nombreuses églises : au Collège Louis le Grand vers 1706, à Sainte Croix de la Bretonnerie vers 1732, puis au noviciat des Jésuites vers 1736... les éléments historiques sont rares pour connaître réellement son parcours dans la capitale, et déceler la vraie nature de ses activités musicales. Contrairement à Dijon où il fut organiste officiel et titulaire à Notre-Dame de 1690 à 1708, par exemple...

Cependant quelques données précises peuvent étayer son évolution dans la Capitale avant le choc lyrique d'Hippolyte et Aricie de 1733.

Dès son arrivée, Rameau obtient l'orgue du Collège Louis le grand, rue Saint-Jacques dont l'habitude était de recruter de jeunes provinciaux très doués. Mais l'instrument est de faible possibilité et le service paroissiale a tôt fait d'user la

patience de notre musicien. Le seul instrument qui vaille la peine de concourir reste l'orgue de Saint-Paul, prestigieux instrument pour lequel Rameau rivalise avec Daquin en 1727, lequel l'emporta. Rameau beau joueur reconnût sans réserve les qualités de son confrère... L'orgue de Sainte-Croix de la Bretonnerie n'est guère plus développé que ceux qu'a connu jusque là Rameau. Sans attaches véritables, le musicien bientôt compositeur, alors protégé de la Pouplinière, touche parfois l'orgue de Passy, comme celui de Sainte-Eustache pour le mariage du banquier Samuel Bernard en 1733. La réputation de l'organiste était donc solide, probablement portée par ses dons d'improvisateur.

L'orchestre de La Pouplinière, 1731-1753

Chez le fermier général La Riche de la Pouplinière, la musique tient la première place. Installé rue Neuve des petits champs, dès 1731, le mécène fonde son propre orchestre dont il confie la direction à Rameau. Il habite ensuite en 1739 rue de Richelieu : les Rameau suivent leur protecteur et employeur. Propriétaire du château de Passy en 1747, La Pouplinière donne chaque été davantage de musique : hélas le riche patron se sépare de son épouse Thérèse des Hayes, alors ardente protectrice de Rameau (dont elle était aussi l'élève). En 1753, la nouvelle maîtresse de La Pouplinière, la Saint-Aubin profite de la querelle des Bouffons pour chasser le Dijonais : La Pouplinière défend alors les compositeurs de la Reine : Stamitz puis Gossec auxquels il confie son orchestre. Malgré son issue fatale, le séjour de Rameau chez La Pouplinière s'avère de plus profitables pour le compositeur audacieux et expérimental : de 1731 à 1753, soit pendant 22 ans, Rameau dispose d'un orchestre exceptionnel grâce auquel il peut éprouver ses compositions ; dans le salon de son riche patron, il rencontre les plus grands solistes, apprenant avec eux les ultimes performances des instruments ; c'est là aussi qu'il fait la connaissance de son futur rival, Rousseau, au début admirateur puis très vite d'une jalousie tenace parfois

vindicative et abusivement critique. Le salon et l'orchestre de La Pouplinière ont permis à Rameau de préparer sa future carrière lyrique, d'y exercer son talent de poète et de dramaturge, de « peintre » comme il aimait à le dire lui-même, capable de peindre les phénomènes naturels les plus spectaculaires et les plus fantastiques comme les tourments des passions humaines. C'est ici que Rameau devient Rameau.

Comptes rendus : opéras, concerts, ballets, festivals (wrong)

Retrouvez dans cette rubrique **tous les événements auxquels nous étions** : festivals et concerts, récitals et opéras, ballets ou cycles thématiques, mais aussi expos et cinéma ...



Compte rendus : opéras, ballets, concerts, festivals ...

Alkan par Natalia Valentin, pianoforte. Tournée 2013

2013 marque le centenaire de Verdi et de Wagner, c'est aussi celui de **Charles-Valentin Alkan**, leur strict contemporain ; c'est dire assez la place d'un oublié de la musique, qui fut rien de moins que l'égal de Berlioz, Chopin et Liszt réunis !

Les quelques concerts et célébrations – si rares et confidentielles – de cette année 2013 rappellent la figure et le tempérament hors normes d'un compositeur idéaliste voire spirituel (comme Liszt ou Franck avec lequel il partagea la classe d'orgue au Conservatoire sous la dictée du professeur Benoît). Né en 1813, mort en 1888, Alkan est ce " héros Balzacien ", au génie particulièrement précoce, remportant son premier prix de piano au Conservatoire en 1824 à seulement 10 ans ! Le génie digital n'attend pas le poids des années : Alkan en est la preuve la plus éclatante.

Charles-Valentin Alkan

Alkan : le Berlioz du piano et le Liszt français

L'esprit intérieur, tenté par l'obscurité mystérieuse des sons, Alkan s'écarte très vite de sa virtuosité tapageuse des débuts (celle qu'avait épinglé son maître outre Rhin, Schumann) ; le prodige comme Liszt aime questionner les ultimes limites de la forme et de l'écriture aux confins des espaces connus et des expériences rapportées. Il laisse un corpus d'une complexité porteuse d'énigmes, permise seulement par des interprètes particulièrement chevronnés, comme en témoignent les 3 grandes études pour les deux mains (1840), puis la Grande Sonate les quatre âges (1847), ..



Tout en refusant Wagner, Alkan demeure pénétré par le style sérieux des Allemands, de Bach à Beethoven et Schumann. Fervent apôtre des pianos Erard, comme Liszt, Charles Valentin Alkan favorise la diffusion du piano à pédalier (au moment de l'Exposition Universelle de 1855), s'illustre tout autant lors des séries des Petits Concerts dans les Salons Erard à Paris, à partir de 1873 et jusqu'en 1880. Une bonne partie de sa production est teintée d'une ferveur mystique manifeste, toujours accordée au diapason d'une humeur pudique et réservée (il est chargé par le Consistoire dès 1859 de collectionner les chants religieux diffusés dans les Synagogues ...).

Musicien de l'idéal, anti mondain par excellence mais virtuose partout célébré et recherché (comme professeur privé), Alkan est un virtuose et un défricheur. Il nous laisse aujourd'hui une oeuvre impressionnante à redécouvrir : ses défis pour l'interprète comme sa très haute inspiration en font l'un des génies du clavier au XIXème, aux côtés de Chopin ou de Liszt. Un interprète et un compositeur grâce auquel le mythe du piano diabolique, romantique, fantastique a pu sérieusement s'imposer dans notre imaginaire musical. Chopin, Liszt, Alkan : la trilogie pianistique romantique est ainsi rétablie.

Natalia Valentin, pianoforte

Jeune interprète d'Alkan

La jeune pianofortiste d'origine vénézuélienne Natalia Valentin s'engage en 2013 pour la défense des oeuvres pianistiques de Charles Valentin Alkan : outre la nécessité des mondes intérieurs, l'écriture concernée exige autant une flexibilité virtuose de la technique, un double défi relevé lors d'une tournée de concerts et récitals ...

programme de la tournée Alkan 2013

MOZART, Wolfgang Amadeus

Fantasie en ré mineur Kv. 397

ALKAN, Charles – Valentin

25 Préludes dans tous les tons Majeurs et mineurs pour piano ou orgue (1847)

J'étais endormie, mais mon coeur veillait (Cantique des cantiques)

Prière du soir

Ancienne mélodie de la synagogue

Rêve d'Amour

Recueil d'Impromptus n° 1 (1848) L'Amitié

BEETHOVEN, Ludwig van

Sonate "Pathétique" Op. 13 en do mineur.

Grave-Allegro di molto con brio

Adagio cantabile

Rondo Allegro

ALKAN, Charles – Valentin

Les Mois, 12 Morceaux caractéristiques, en 4 suites (1840) La Pâque

Premier recueil de chants (Trente Chants) (1857) L'Offrande

Deuxième recueil de chants (Trente Chants) (1857) Procession – Nocturne

Recueil d'Impromptus n° 1 (1848) La Foi

MENDELSSOHN, Félix

Rondo Capriccioso Op.14

ALKAN, Charles – Valentin

Alleluia pour Piano Fa majeur (1844)

Super flumina Babylonis, paraphrase du psaume (1859)

CHOPIN, Frédéric

Fantasia-Improptu Op. 66 en do# mineur

agenda

Samedi 5 Octobre 2013, 21h

Lieu: Villa Bossi, Bodio Lomnago (Varese)

Piano Erard 1889, inauguration après restauration

Via C. Bossi, 33 – 21020 Bodio Lomnago (Va)

info e prenotazioni: info@villabossi.it – +39 0332 969059

www.accademiavillabossi.it – www.villabossi.it

**Britten : Owen Windgrave
(1971)**

D'après Henri James, l'opéra illustre l'engagement du compositeur antimilitariste. Mais le sujet assemble aussi plusieurs idées centrales du théâtre de Britten : la mort de l'adolescent et le soupçon de la fascination homosexuelle que le jeune héros suscite chez son maître Coyle. Britten est fidèle à la qualité d'attraction virile qui unit dans le roman de James, le maître à son élève. Il y a peut-être aussi dans cette affection réciproque, le souvenir du premier amour de James comme en témoignent les lettres que l'écrivain adressa au jeune sculpteur américain, Henrik Andersen. Sur le thème d'une admiration partagée, James écrit aussi « L'élève », nouvelle qui décrit sur le mode contemplatif l'affinité qui unit le précepteur et son protégé.



Mais chez Melville comme chez James, le poison du meurtre est absent : il n'apparaît que chez Britten. Toute attraction homosexuelle semble inéluctablement tourner au meurtre ou au suicide. La quête de l'absolu et de la beauté doivent-elles inéluctablement mener au chaos? Cette question récurrente sera autrement posée avec plus de noirceur et de poison, dans « Mort à Venise » (1973).

A l'écran comme au théâtre

En 1968, Britten travaille à son nouvel opéra, aidé pour le livret, de Myfanwy Piper. Le sujet, inspiré du roman éponyme d'Henry James, et publié en 1892, lui permet d'aborder un sujet cher, qu'il a vécu lui-même au moment de la Seconde Guerre mondiale : la dénonciation du non fondé de la violence et de la guerre, d'autant plus critiquées pour les victimes qui en payent le prix fort et que le compositeur s'est révélé un anti-militariste convaincu. En novembre 1970, selon ce qui était prévu, l'opéra fut d'abord réalisé pour la télévision, à

l'initiative du commanditaire, la chaîne BBC : scénario, montage, distribution, tout fut validé par le compositeur. L'ouvrage fut ainsi créé en mai 1971, puis représenté sur la scène, en 1973 à Covent Garden. Au final, l'ouvrage devait autant se prêter à l'écran qu'au théâtre.

Après avoir adapté *The Turn of the screw*, (Le tour d'écrou) également d'Henri James, Britten découvre la nouvelle de l'écrivain qui correspond exactement à ses engagements pacifistes. Owen Windgrave, héritier d'une famille prestigieuse d'illustres guerriers, refuse de poursuivre son éducation militaire et décide, contre les plans du clan familial, y compris sa fiancée, de cesser ses études. Mais comment montrer son courage dans un combat très difficile où les tenants de l'ordre et de la tradition n'aiment ni les tire au flanc, ni les lâches? Il y a autant de force d'âme à combattre qu'à refuser de tuer son ennemi, et Owen Windgrave le prouvera en payant cependant le prix fort, lui aussi.

Sur le plan musical, le compositeur aborde la gamme dodécaphonique, en concevant un opéra de chambre qui exige cependant 46 musiciens. La violence et l'efficacité de l'écriture traite avec grandeur un thème d'autant plus délicat et sensible qu'il engage l'identité virile et l'une des valeurs essentielles qui a fait la gloire de l'empire britannique, l'héroïsme patriotique. Mais au prix de combien de vies humaines ? proclame Britten par la voix de son héros, Owen Windgrave.

Solitaire mais entouré, rebelle et différent, Britten est célébré de son vivant comme le plus grand compositeur britannique après Purcell. Il est vrai que son génie qui s'exprime essentiellement au théâtre, atteint l'universel grâce à la force de ses évocations poétiques. A ce titre, il sera anobli par la Reine en 1953, et fait « Lord », en 1967.

Illustrations

Bronzino, portrait d'un jeune collectionneur (Florence, musée

Britten : Mort à Venise

Britten traite après Visconti, le sujet rédigé par Thomas Mann. Le désir de l'adulte pour l'enfant, son regard contemplatif provoque ici une résolution inverse. Le sujet désiré n'est pas sacrifié. Rongé par le remords et la culpabilité, c'est l'adulte désirant qui succombe à la terrible vérité de ses fantasmes pédophiles. En esthète impuissant, Aschenbach reste fasciné, « médusé » au sens propre, par la beauté apollinienne du garçon Tadzio. L'adulateur semble écartelé entre l'aspiration à la beauté et la crudité charnelle qui compose aussi sa coupable attraction. En décidant de se taire toujours, Aschenbach semble avoir choisi l'autodestruction et l'anéantissement. Chaque silence dicté par le remords, quand paraît le jeune adolescent, est semblable à un coup de poignard. Et chaque regard désirant se retourne contre lui : il se transforme en lente agonie.

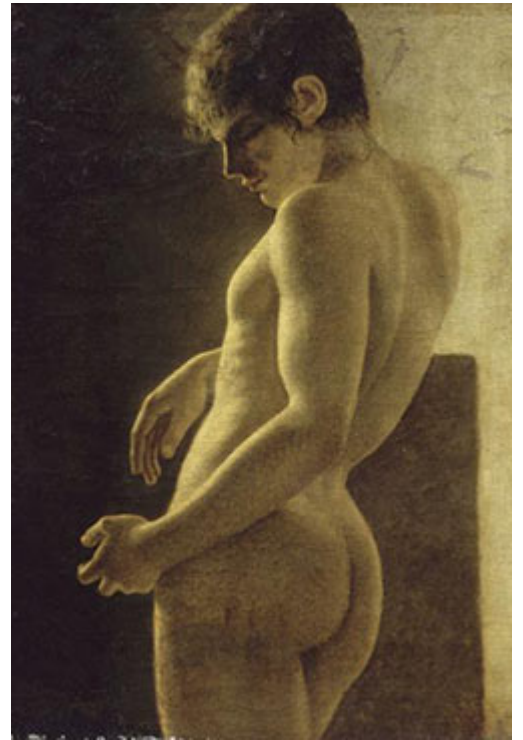


Britten a remarquablement illustré l'évolution de la contemplation vécue par Aschenbach, en ses débuts spirituelle et esthétique, ensuite confusément trouble et sexuelle (le cauchemar de la Bacchanale dans lequel Aschenbach rêve qu'il rejoint Tadzio) : l'apollinien, le bacchique... au final, dans une vision pessimiste, l'idéalisme et le spirituel sont corrompus par le poison du désir...

Golo Mann : de Doktor Faustus à « Death in Venice »

Avant de mourir en 1955, Thomas Mann aurait reconnu que, si son Doctor Faustus devait être porté à l'opéra, il n'y aurait qu'un musicien capable de le faire : Benjamin Britten. Or depuis janvier 1971, le compositeur qui se sait condamné, -il souffre d'une insuffisance de l'aorte : endocardite-, souhaite écrire un dernier opéra, « pour Peter ».

Britten a bien connu l'un des fils Mann, Golo, à Brooklyn, pendant son « exil américain ». Les deux hommes se retrouvent et Golo Mann, lui souffle l'idée d'adapter « Mort à Venise » que Visconti réécrit pour le cinéma.



Britten partage avec Thomas Mann, la fascination pour la ville suspendue sur les eaux : objet des fantasmes les plus poétiques, la Cité offre aux créateurs la matière au rêve, tant recherchée par les artistes. C'est moins la Città que les plages du Lido, cette longue bande de terre entre deux mers, qui suscite chez Mann, la révélation de la beauté, dans la figure du jeune Tadzio qui lui semble être dans sa primitive et juvénile beauté, l'incarnation renouvelée des dieux. Une telle expérience esthétique devait évidemment marquer profondément Britten qui y trouve, au bord de sa vie, l'expression exacte de sa propre expérience, artistique et intime.

Dès octobre 1971, le compositeur et son compagnon, Peter Pears sont à Venise. Mais le processus créatif, hier si fluide, demande au Britten malade et amoindri, davantage de temps et de concentration.

On sait que Mann rédigea sa nouvelle au moment où Gustav Mahler trouva la mort, en 1911. Les deux événements, écriture du roman décisif pour Britten et décès d'un compositeur

admiré, augmentent l'attraction du musicien pour le texte de l'écrivain. L'année 1971 est marquée aussi par l'engagement, le dernier, de Britten dans la conduite musicale de son festival d'Aldeburgh : il interrompt la composition de « *Death in Venice* », pour s'immerger dans les *Scènes de Faust* de Robert Schumann, dont la réalisation au concert reste mémorable, comme en témoignera Dietrich Fischer Dieskau qui chante dans la production.

En 1972, le travail redouble pour l'opéra. Britten s'est assuré la complicité de sa librettiste Myfanwy Piper. L'action est portée par le rôle central d'Aschenbach, chanté par Pears : ses monologues, accompagnés sobrement par le piano, structurent toute la narration. Autour de lui, sept personnages paraissent, tous incarnés par le même interprète. Chacun compose diverses facettes d'une même force souterraine dont



l'activité conduit en un rituel initiatique, Aschenbach vers la mort. Chacun est un thuriféraire qui l'aide à passer les portes de l'au-delà, traverser le styx, passé de l'autre côté du miroir. Observateur et contemplateur, Aschenbach regarde l'éphèbe Tadzio et sa famille qui ne chantent pas : pour stigmatiser le monde dans lequel ils évoluent, un monde dans lequel en réalité, ne pénètre jamais Aschenbach, Myfanwy Piper imagine la danse. Tous animent ainsi une chorégraphie dont le monde est parallèle à celui du héros, Aschenbach.

Synopsis

Opéra en deux actes

(Acte I) Scène I : Aschenbach solitaire traverse le cimetière de Munich. Sa femme est morte et sa fille vient de se marier. Un voyageur lui rappelle la fascination pour Venise. Il décide de s'y rendre.

Scène II : arrivée dans Venise, transfert crépusculaire vers le Lido.

Scène IV : accueil du directeur de l'Hôtel des Bains au Lido. Au moment du dîner, Aschenbach voit pour la première fois le jeune Tadzio : des sonorités orientales et mystérieuses qui rappellent le Gamelan, expriment la beauté foudroyante du garçon et l'impossibilité pour son adorateur d'exprimer aucun mot. C'est la musique qui évoque le choc de la vision.

Scène V : sur la plage du Lido. Aschenbach continue d'être traversé par son désir pour le jeune éphèbe. Il programme de partir mais une erreur d'enregistrement de ses bagages retarde son départ. Peu à peu, le climat étouffant de Venise se précise.

(Acte II) Scène VIII : après s'être rendu chez le barbier, Aschenbach a la confirmation que Venise est le foyer d'une épidémie de choléra. Laquelle est tenue secrète par les autorités de la ville.

De fait, le vieil homme succombe à la maladie comme il est terrassé par l'ivresse des sens que lui a causé, la beauté révélée de l'adolescent polonais, et la confusion et la folie qui se sont emparées de lui.

Scène XIV : Aschenbach sur la plage du Lido contemple à nouveau son idole. Il assiste au départ de la famille inquiète face à la diffusion du choléra. Aschenbach se morfond sur sa chaise, seul. Il meurt sur les accords de l'hymne à Apollon. Les résonances incantatoires et célestes du vibraphone semblent l'emporter.

Peter Pears indique l'importance que revêt « *Death in Venice* » pour Britten, lui-aussi aux portes de la mort lorsqu'il compose son opéra : l'ouvrage résume la quête artistique et personnelle du compositeur, en ce sens, la partition peut-être considérée comme son testament.

Britten : le tour d'écrou

Britten traite de l'éducation d'une jeune âme par un adulte, héritée des mœurs grecques (éromène/éraste) mais en y ajoutant l'étoffe du conflit et la perversité d'une lecture diabolique. Ici, l'enfant Miles est l'objet d'un tutorat exercé contre/de son gré par le pervers et machiavélique Quint. La gouvernante tente d'interrompre le pacte infâme. Par sa voix, s'exprime la vérité et la dénonciation de Quint. Mais le diabolisme du jeune corrupteur qui a



vendu son âme au diable, exerce sa perniciose influence qui se révélera là encore fatale pour sa jeune proie. D'autant que le jeune garçon convoité, souffle le chaud et le froid : ne sachant pas encore distinguer le bien du mal, le petit être se révèle aussi séducteur et calculateur. Culpabilité partagée entre un jeune tentateur et un adulte corrupteur?

La révélation de la relation honteuse et immorale de Quint/Miles est d'autant plus terrifiante que Britten imagine pour témoin et spectatrice, la tendre et loyale figure de la gouvernante. De sorte qu'au travers des yeux de la jeune femme, le compositeur prend parti et revendique clairement la défense de l'innocence. Cet aspect de l'oeuvre renverrait à un épisode de la vie intime de Britten qui jeune garçon, aurait été violenté par un adulte. Ce traumatisme de l'enfance, explicité par Eric Crozier et Humphrey Carpenter, serait la source thématique de tout le théâtre lyrique à venir.

Dvd

Lire notre critique du dvd de l'opéra représenté au [Festival d'Aix-en-Provence en juillet 2001 avec Mireille Delunsch](#) dans le rôle de la Gouvernante. L'une des meilleures productions

aixoises de ces dernières années.

Illustration

Lord Leighton, Icare (DR)