

Compte-rendu, Opéra. Reims, Opéra de Reims, le 10 décembre 2016. Frederick Loewe : My Fair Lady. Fabienne Conrad, Jean-Louis Pichon, George Beller, Mathieu Lécroart, Raphaël Brémard... Benjamin Pionnier, direction musicale. Paul-Emile Fourny, mise en scène.

Compte-rendu, Opéra. Reims, Opéra de Reims, le 10 décembre 2016. Frederick Loewe : My Fair Lady. Benjamin Pionnier, direction musicale. Paul-Emile Fourny, mise en scène. Après avoir fait les beaux soirs des Opéras de Metz, Avignon et Massy, c'est à l'Opéra de Reims que la production imaginée par **Paul-Emile Fourny** de **My Fair Lady** – la célèbre comédie musicale de **Frederick Loewe** – était proposée. Créé à Broadway en 1956 (et représenté plus de 2700 fois in loco depuis !). Popularisé par le film de George Cukor (1964), ce musical s'est imposé dans le monde entier. Même s'il détourne quelque peu le Pygmalion de George Bernard Shaw, dont il s'inspire, le livret d'Alan Jay Lerner est un roc ; la partition de Loewe lui offre une parure étincelante, des airs qui mêlent adroitement le charme et l'humour, et qui n'ont pas pris une ride.



A propos de la version française, ici retenue, on peut certes préférer l'accent Cockney à la gouaille cht'i, et avoir en tête les airs en anglais, mais force est de constater que cette mouture imaginée par Alain Marcel ne manque pas d'attrait. Le même

qualificatif peut s'appliquer au travail du metteur en scène belge **Paul-Emile Fourny** – actuellement à la tête de l'Opéra de Metz – qui signe également les beaux décors qui sont autant de clins d'œil à la ville de Metz... puisqu'on y reconnaît l'Opéra, comme les Halles ou encore une célèbre brasserie locale. Une mention doit également être faite pour les superbes costumes conçus par Dominique Burté. La direction d'acteurs est à l'avenant, précise et enlevée, en total accord avec l'esprit de l'ouvrage.

La distribution de chanteurs-acteurs réunie à Reims, entièrement française, s'avère en tout point formidable, d'une évidente justesse dans la caractérisation de leur personnage, avec une même facilité et un même naturel dans le chanter comme dans le parler, au point où on oublie très vite le recours à l'amplification des voix au moyen d'un micro. Aucun problème pour **Raphaël Brémard**, Freddy de grande classe et dont la passion pour Eliza est dévorante, ni pour **Mathieu Lécroart** dont l'Alfred Doolittle est épatant, éboueur truculent à la faconde inépuisable. A leurs côtés, **George Beller** a de l'autorité et du style en Colonel Pickering, **Marie-Emeraude Alcime** de la verve et de la truculence en Mrs Pearce, tandis que **Sylvie Bichebois** incarne une Mrs Higgins mère éminemment distinguée.

Dans le rôle de **Eliza Doolittle**, Fabienne Conrad passe avec

brio de l'accent ch'ti au parler affecté de la haute société, chante remarquablement bien (ses aigus rayonnants donnent envie de l'entendre dans les grandes héroïnes du répertoire lyrique) et séduit sans peine son mentor, le récalcitrant et misogyne Henry Higgins, incarné ici par le protéiforme homme de théâtre **Jean-Louis Pichon**. On le savait grand « dénicheur » de (nouvelles) voix, metteur en scène talentueux, directeur de théâtre avisé, et on le découvre excellent comédien et remarquable chanteur, alliant élégance scénique et diction parfaite. Cet homme a décidément tous les talents...

Enfin, si l'**Orchestre de l'Opéra de Reims** n'est pas toujours d'une précision exemplaire, le jeune chef français **Benjamin Pionnier** – directeur général et musical de l'Opéra de Tours – ne lui laisse cependant aucun répit et l'entraîne dans une danse irrésistible. Le public rémois ne boude pas son plaisir et fait une incroyable fête à tous les artisans de cette formidable soirée !

Compte-rendu, Opéra. Reims, Opéra de Reims, le 10 décembre 2016. Frederick Loewe : My Fair Lady. Avec Fabienne Conrad (Eliza Doolittle), Jean-Louis Pichon (Henry Higgins), George Beller (Colonel Pickering), Mathieu Lécroart (Alfred Doolittle), Raphaël Brémard (Freddy), Sylvie Bichebois (Mrs Higgins), Marie-Emeraude Alcime (Mrs Pearce). Paul-Emile Fourny, mise en scène et décors ; Elodie Vella-Pionnier (chorégraphie classique), Jean-Charles Donnay (chorégraphie claquettes et danse), Patrice Willaume (lumières), Dominique Burté (costumes). Chœurs ELCA. Orchestre de l'Opéra de Reims. Benjamin Pionnier, direction musicale.

Compte rendu, opéra. Marseille, L'Odéon, le 1er décembre 2016 : Les Brigandes du château d'If / Olivier PAULS

Compte rendu, opéra. Marseille, L'Odéon, le 1er décembre 2016 : Les Brigandes du château d'If / Olivier PAULS. Oui, les deux font la paire, mais non, ce couple de singing sisters, ces deux brigandes ne sont pas des larronnes, mais deux belles luronnes, et la référence au Château d'If, si elle tient à l'histoire et au mythe de Marseille, ce n'est pas à cause de miteux brigandages et autres corps de délit mais pour la belle cause et corps de délices d'un trésor digne de Monte-Cristo, c'est-à-dire littéralement romanesque et artistique, symbolique : un patrimoine culturel en déshérence, celui de la chanson, de l'opérette marseillaise, dont le lieu de culte fut autrefois le légendaire Alcazar, que leur deux voix, disjointes ou conjointes, en duo ou faux duel du solo, nous restituent, sans nous voler, nous enlevant, nous envolant, nous enveloppant tendrement, ironiquement, nostalgiquement, dans leur charme désuet, leur populaire grâce, sans grasse complaisance d'un folklore « marseillisant » racoleur, de mauvais goût.



Racines, identité : danger

Et il est très réconfortant que de jeunes ou relativement jeunes Marseillais, de fraîche date ou de vieille souche, tous de parfaits musiciens, et de grandes voix lyriques, découvrent

ou fassent découvrir ou redécouvrir à un public ancien, peut-être oublieux, ou à un public nouveau curieux, ce répertoire qu'ils servent avec amour et humour. Ici même, j'ai parlé du spectacle Marseille mes amours, récital Sarvil / Scotto monté sur un voilier par le ténor Jean-Christophe Born avec, déjà au départ, Murielle Tomao.

L'accueil enthousiaste des spectateurs nombreux, le nombre et la qualité des tournées depuis plus d'un an dans le cadre des Voix de l'Alcazar que promeut avec obstination l'inlassable et inclassable Claude Freissinier et son équipe d'Arts et Musiques, justifient hautement cette sympathique mise en valeur de ce patrimoine populaire si bien accueilli. Devant ce succès, qu'on ne vienne pas nous parler la langue douteuse du populisme ambiant qui, hélas, court les rues, nous expliquant ce succès par un besoin, un désir identitaire, un retour aux racines : détestable expression qui renvoie à ce qui ne se voit pas, qui est sous terre : enterré littéralement. Un arbre, puisque métaphore il y a, se juge par ses feuilles, ses fleurs, ses fruits. S'il l'on en voit les racines, c'est qu'il est mort. C'est ce résultat de longues germinations, croissance et floraison, qui font les cultures, en particulier, la marseillaise, résultat de riches et divers amalgames séculaires. Les compositeurs comme Scotto, les musiciens, d'ici et maintenant mais dont les noms fleurent l'ailleurs et autrefois, qui accompagnent si joliment nos divas si peu Diva, la soprano bordelaise **Brigitte Peyré**, la mezzo **Murielle Tomao**, d'ascendance sûrement napolitaine comme tant de Marseillais, même en jouant l'accent local, leur souriant promoteur manosquin Freissinier, riraient bien de ces identités illusoires et dangereuses, de ces dangereux retours au terroir, éteignoir s'il n'a pas d'ouverture. Tous se sont mis au service de cet humble pan culturel marseillais, dont la musique déborda bien les frontières régionales et nationales. Et s'ils engagent le public heureux à chanter le vieux tube :

On la connaît au bout de la terre,

même si ce fut vrai naguère, c'est avec la distance ironique de toute chansonnette de clocher, cocardière comme les rengaines sur Paname, Madrid des Madriles, etc, des airs qui font du bien sans faire de mal à personne quand on n'en fait pas un hymne agressif dont on se drape comme dans un drapeau frontière nous fermant à l'autre.

Héritage singulier et pluriel

Ce mélange de forces plurielles et d'origines diverses fondues dans ce désir de faire revivre ce riche patrimoine singulier mais commun à tous, fut donc l'un des charmes de ce spectacle mené tambour battant, sans un temps mort, avec une confondante fluidité dans les gestes, les mouvements pratiquement chorégraphiés des deux chanteuses, les danses humoristiques, l'intégration parfois des musiciens au jeu, l'alternance du chant et du parlé sans solution de continuité, une dramaturgie musicale mise en scène avec une efficace ductilité par Olivier Pauls. Tout semble naturel sans que l'on sente le travail acharné derrière tout cela, avec une précision musicale au-dessus de tout éloge comme l'on peut attendre de cette phalange de parfaits musiciens classiques, tel Ludovic Selmi, qui dirige du piano et signe arrangements, et son équipe. En Angèle et Miette, inénarrables héroïnes de cette toute modeste épopée amoureuse, aux dialogues peut-être un peu trop simples, respectivement Brigitte Peyré, soprano dense mais transparent, dont le Pierrot lunaire me semble le meilleur que j'aie jamais entendu, créatrice de tant d'œuvres contemporaines, par ailleurs voluptueuse Poppée du Couronnement de Monteverdi, et la pulpeuse Murielle Tomao, voix fruitée et sensuelle, qui fut une Zerline friponne et autres personnages plus dramatiques, comme Carmen, la Belle Hélène, etc, s'amuse et nous ravissent, pliant leurs grandes et belles voix à la chanson, la chansonnette, mais nous rappelant, d'un aigu, d'un forte, dans une tradition qui se perd gardée par la comédie musicale américaine, de mêler la chant intimiste et lyrique avec

bonheur. Un bonheur pour nous.

Les Brigandes du Château d'If

Brigitte PEYRÉ, soprano

Murielle TOMA0, mezzo soprano

Accompagnées par :

Rémy CHAILLAN, Batterie

Eric CHALAN, Contrebasse

Gérard OCCELL0, Trompette

Jean-Christophe SELMI, violon

Ludovic SELMI, piano et arrangements

Dramaturgie musicale et mise en scène, Olivier PAULS

Spectacle en tournée en 2017 / Les Voix de l'Alcazar :

> 11 février 2017 – Les Pennes Mirabeau – Les Brigandes du Château d'If

> 26 mars 2017 – St Maximin – Les Brigandes du Château d'If :

> 19 mai 2017 – Digne les Bains – Les Brigandes du Château d'If : 21h

> 12 juillet 2017 – Le Puy Sainte Réparate – Les Brigandes du Château d'If : 21h

**Compte rendu, opéra.
Marseille, La Criée. Festival
des musiques interdites. Le
23 novembre 2016. KURT WEIL :**

Marie Galante.

Compte rendu, opéra. Marseille, La Criée. Festival des musiques interdites. Le 23 novembre 2016. **KURT WEIL : Marie Galante / Vladik Poloniov**, piano et direction. **L'ŒUVRE. Mode réaliste.** Kurt Weill a fui à temps l'Allemagne nazie, exilé à Paris depuis 1933. On lui propose de composer des passages musicaux et vocaux pour une adaptation scénique de **Marie Galante**, roman de **Jacques Deval** de 1931 (1890-1972), auteur à la mode. L'œuvre est créée le 22 décembre 1934 au Théâtre de Paris.

LA GOUALANTE DE MARIE GALANTE

Le roman exploitait un filon issu du naturalisme noir de la fin du XIXe siècle, encore noirci par l'expressionnisme allemand, des drames dans les bas-fonds, monde des filles, des mauvais garçons, matière aussi de l'œuvre de ses contemporains Francis Carco (1886-1958), d'abord chanteur de rauques et glauques goualantes, plaintes mélodramatiques, de Pierre Mac Orlan (1882-1970) au « fantastique social », par ailleurs aussi auteur de chansons argotiques supposées des voyous. Le cinéma, dès le parlant, des années 30 jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, illustre cette vogue du paysage urbain interlope, peuplé de personnages maudits par la vie, de parias traînant leur



destin, entraînés par la fatalité. En France, ce sera le « Réalisme poétique » dont on suit aisément la trace de Jean Vigo à René Clair en passant par Jean Renoir, Marcel Carné, etc.

La « chanson réaliste », jusqu'à la rupture poétique et fantasque de Trénet, ne manque pas au tableau avec Fréhel, Damia, leurs épigones en nombre et leur digne héritière, Édith Piaf, traduisant la tristesse des filles de joie dans les beuglants, leur détresse dans les bastringue, leur désespoir, sur les trottoirs ou bordels du bout du monde, d'avoir été arrachées à leur patrie dont elles chantent la nostalgie, rêvant d'un impossible retour. On trouve aussi dans les tangos, ces plaintes, complaints de victimes de la traite des blanches prisées comme exotisme dans les pays exotiques pour nous. L'une au moins des chansons de Piaf est, à la géographie près, l'Australie, le destin exact de la Bordelaise Marie Galante, échouée et assassinée au Panama :

*Au fond du vieux Sidney,
Sous le pont du chemin de fer,
On a fait son affaire
À Marie la française.
Faut pas s'en étonner
Car, avec les matafs,
Dès qu'ils sont un peu pafs,
Vaut mieux planquer son pèze.
Quatre-vingt-cinq dollars,
Ça s' claque un soir de bringue
Quand on vient d'accoster
Après deux mois sans femme.
Ils n' pouvaient pas savoir
Qu'elle était assez dingue
De mettre ça d' côté*

Pour revoir Notre-Dame.

*Oh, mon Paname, que tu es loin
Pour les filles de mauvaise vie,
Et que la Seine était jolie
Sous le soleil du mois de juin !*

(texte de Jacques Larue, musique Philippe Gérard, enregistrée en 1956).

Kurt Weill, baignant dans l'expressionnisme allemand, auréolé du succès de sa musique de *Die Dreigroschenoper* (1928), au texte corrosif de Brecht (et de ses femmes...) sur les gueux et leur cour des miracles, qui deviendra *L'Opéra de quat'sous* dans sa version française de 1939, était bien placé esthétiquement pour en exprimer la musique, mais aussi éthiquement, lui-même exilé, pour traduire ce drame de l'exil. C'est d'ailleurs seule sa musique qui sauve la version scénique, naufragée, d'un roman non sans mérites, mais au style bien lisse, trop policé, bien doux pour traduire l'amertume de l'héroïne, sans l'âpreté de Carco, ni l'aura fantastique de Mac Orlan pour dire de façon sensible et captivante, les rives et les dérives de cette pauvre jeune fille de Bordeaux, séduite et abandonnée par un capitaine de navire sur un rivage du Panama, se consumant et mourant de revoir les visages de France.

Plus heureuses que la pièce, les chansons du spectacle, coécrites par Deval avec Roger Fernay devinrent, à juste titre, populaires : *Les Filles de Bordeaux*, *Le Roi d'Aquitaine*, *J'attends un navire*, le chœur *Le Train du Ciel* et le chef-d'œuvre, *Youkali*, « tango habanera » à l'origine purement instrumental puis doté d'un superbe texte, l'année suivante, par Roger Fernay. Quant au *Grand Lustucru* c'est l'adaptation de la chanson enfantine traditionnelle *Le Grand Lustukru* recueillie par Théodore Botrel.

RÉALISATION

De ce que fut l'original, effectif orchestral, vocal, chorégraphique, on ne saura rien. Michel Pastore, à qui l'on doit l'heureuse exhumation de cette partition et qui a conçu le spectacle, a choisi, avec une phalange de quatorze musiciens de l'Orchestre Philharmonique de Marseille, remarquablement dirigés depuis le piano par **Vladik Poloniov**, d'en donner une version concertante mais dramatisée par une mise en espace et mise en jeu d'une comédienne lisant des extraits du roman, d'une chanteuse chantant les chansons, et d'un baryton et d'une basse dans un passage vocal concertant. Une longue silhouette de femme mince en pantalons et chemisier blanc paraît derrière le piano, égrène quelques notes sur le clavier et entonne, a cappella, d'une douce et fine voix, le fameux Youkali, qu'elle laisse inachevé et qu'il appartiendra à la chanteuse qui incarnera Marie, de reprendre et conclure, à la fin du spectacle, fermant ainsi la boucle amère de la fin des utopies qui enserre la trajectoire terrestre de l'héroïne. Ce sera la récitante, la comédienne Irène Jacob, qui rejoindra un modeste bureau éclairé d'une petite lampe où elle lira, d'une voix juste et prenante, des passages du roman de Deval. Paraît et passe alors une autre femme, beau physique sensuel, un modeste cabas à la main, qui restera presque tout le temps derrière un rideau de raphia, incarnant Marie et ses chansons. Ces lectures, alternant avec les passages orchestraux et les chansons, retracent donc, en abrégé, le destin de Marie, de son départ forcé de Bordeaux à sa mort au Panama. Mais nous restons forcément dans le littéraire au détriment de la nécessaire dramaturgie : sur scène, la narration est le contraire de l'action que nécessite le théâtre, son statisme s'oppose au mouvement, il manque cruellement une construction dramatique, d'autant que cette prose tranquille, bourgeoise dirait-on, académique, trop douce pour dire un destin brutal,

est bien contraire à la violence émotive des textes des chansons et à la force convulsive de la musique. Certes, on y trouve quelques formules comme le cri de la prostituée : « Prends-moi, paye-moi, casse-toi ! », mais c'est un lieu commun connu de la prostitution avec le classique : « Tu as joui ? » du client présomptueux et la réponse de la pute : « Oui, chéri, tu m'as fait jouir deux fois : quand tu m'as payé, et maintenant aussi quand tu te casses. » Texte trop bien peigné pour une histoire hirsute.

Concentrés à jardin, derrière le piano directeur, sans doute pour éviter une dispersion dans l'espace de la scène préjudiciable à la cohésion musicale, les musiciens forment un groupe sonore trop compact qui déséquilibre et brouille, par sa masse sonore, les interventions chantées pas toujours audibles, paroles presque toujours incompréhensibles, de la soprano Émilie Pictet, dont le micro, par ailleurs, compliquant par les différences d'intensité le passage périlleux du chant de variété au lyrique, signature aussi de Weill, nous empêche de savourer pleinement le timbre fruité, voluptueux, et la voix pleine et séduisante, véritable incarnation dramatique. Sans que l'on comprenne plus du texte, l'apparition et l'intervention des voix du baryton Jean-Christophe Maurice et de la basse Yves Bergé, « black faces » grimés au cirage comme sur les scènes américaines contemporaines où, les noirs y étant interdits, on recourait aux faux noirs, est saisissante dans le passage, sorte de fugue funèbre, du train.

Commande officielle à Weill, librement acceptée par lui dans un pays libre tout exilé qu'il fût, on peut discuter si sa musique est une de ces « musiques interdites » qui font le fond de ce festival. Ce qu'on ne discutera pas, c'est la beauté de cette musique et l'intérêt de l'avoir tirée de l'oubli.

Compte rendu, opéra. Marseille, La Criée. Festival des musiques interdites. Le 23 novembre 2016. KURT WEIL : Marie Galante.

**Marie Galante ou l'exil sans retour
Texte Jacques Deval, musique de Kurt Weill**

Création opéra

**Marseille Théâtre National de la Criée,
les 23 et 24 novembre 2016**

**Emilie Pictet, soprano ; Irène Jacob Récitante ;
Jean-Christophe Maurice, baryton, ; Yves Bergé, basse.**

**Solistes de l'Orchestre Philharmonique de Marseille,
Vladik Polionov : Piano, direction**

**Compte-rendu, opéra. Berlin,
Deutsche Oper, le 17 novembre
2016. Meyerbeer : Les**

Huguenots. Juan Diego Florez, Patrizia Ciofi...Michele Mariotti, direction.

Fidèle à l'enfant du pays **Giacomo Meyerbeer**, la **Deutsche Oper de Berlin** – après avoir mis à l'affiche Vasco de Gama la saison passée et Dinorah celle d'avant – propose actuellement une nouvelle production du chef d'œuvre du compositeur berlinois : **Les Huguenots**. Donnée ici dans sa quasi intégralité, la partition de Meyerbeer retrouve sa cohérence et sa théâtralité, et emporte le public dans un tourbillon d'émotions, de coups de théâtre – dramatiques et musicaux – qui ne lui laissent aucun répit.



Premier artisan de la réussite, le jeune chef italien **Michele Mariotti** dirige avec beaucoup d'autorité un **Orchestre de la Deutsche Oper** concentré à sa tâche et précis, jusque dans les nombreux soli réclamés par la partition. Son principal mérite – qui se confirme ici authentique chef d'opéra (il est directeur musical de celui de Bologne) – est de conférer une unité dramatique à une fresque de très vastes proportions, puisant aux esthétiques les plus différentes. Sans jamais sacrifier au théâtre, il réussit à rendre justice aux raffinements de l'écriture instrumentale, tout en gardant un œil sur les exigences du chant.

Confiée à l'américain **David Alden**, la proposition scénique n'est pas inintéressante mais inclue des partis pris discutables. Pour commencer, la scénographie imaginée par **Gilles Cadle** restera identique pour les cinq actes, ce qui ne rend pas justice au « Grand opéra » (et la profusion de décors qui va avec), de même que l'aspect bucolique de l'acte II passe à la trappe. C'est vers la comédie musicale qu'Alden semble avoir trouvé son inspiration (il est surtout connu pour avoir signé des productions « comiques »), et si cela fonctionne bien dans les deux premiers actes, le renversement dramatique à l'acte III n'est guère souligné ni rendu lisible ici. Il manie en revanche très habilement les foules (on a compté plus de cent choristes !) mais ne montre pas la même maestria à diriger les solistes, qui doivent compter la plupart du temps sur leurs seules ressources.

Stylistiquement aguerrie, la distribution contribue à la réussite d'ensemble, mais le héros de la soirée est incontestablement **Juan Diego Florez** (sur un cheval blanc, ci dessus) dont la prestation en Raoul de Nangis balaie toutes les réserves que l'on pouvait se formuler avant le spectacle.

En plus d'un timbre et d'un legato maintenant légendaires (qui font merveille dans le célèbre « *Plus blanche que la blanche hermine* »), il apporte à son personnage une vaillance, une endurance et une puissance que l'on ne soupçonnait pas chez le ténor péruvien. Dans le rôle de Marguerite de Valois, **Patrizia Ciofi** n'impressionne pas moins par des coloratures électrisantes et précises, notamment dans le magnifique « *O beau pays de la Touraine* ».

La Valentine d'**Alesya Golovevna** est une révélation : en plus d'un timbre de toute beauté, la soprano russe possède le rayonnement vocal et la fulgurance dans l'aigu requis par sa partie. Ajoutons que les médiums sont riches, les graves nourris, et que l'actrice se montre pleinement investie. De son côté, la basse croate **Ante Jerkunica** apporte à Marcel des moyens imposants et une juste vocalité, avec des notes graves d'outre-tombe et un français plus que correct. Très satisfaisant également le Urbain d'**Irène Roberts**, tout de vivacité et d'esprit, à qui on restitue le rondeau « Non, vous n'avez jamais, je gage » écrit par Meyerbeer à l'intention de **Marietta Alboni**. Le baryton-basse australien **Derek Welton** est un excellent (et implacable) Saint-Bris face au Nevers efficace de **Marc Barrard** (seul français de la distribution), la nombreuse équipe de seconds rôles n'appelant guère de reproche hors la prononciation de notre langue par certains. Excellente, enfin, la prestation du **Chœur de la Deutsche Oper**, fort bien préparé par **Raymond Hugues**. Au final, une salle en délire, trépignant d'enthousiasme, qui ne se videra qu'après d'innombrables rappels.

Compte-rendu, opéra. Berlin, Deutsche Oper, le 17 novembre 2016. Giacomo Meyerbeer : Les Huguenots. Juan Diego Florez, Patrizia Ciofi, Alesya Golovevna, Ante Jerkunica... Chœur et Orchestre de la Deutsche Oper Berlin. Michele Mariotti, direction. David Alden, mise en scène.

Compte rendu, récital lyrique. Avignon, Opéra. Le 8 octobre 2016. Sol y Sombra / lumière et ombre : Béatrice Uria-Monzon, mezzo-soprano...

Compte rendu, récital lyrique. Avignon, Opéra. Le 8 octobre 2016. Sol y Sombra / lumière et ombre : Béatrice Uria-Monzon, mezzo-soprano... Ombre et soleil de l'Espagne dans la voix de Béatrice Uria-Monzon et la complicité d'un trio remarquable, piano (Jean-Marc Bouget), violon (Christophe Guiot), violoncelle (Jean Ferry), brochant, tissant une somptueuse mantille musicale autour d'elle. Tout un programme de musique espagnole car, à part la « Chanson bohème », la séguedille de Carmen, musique de Bizet mais rythme typiquement hispanique, la habanera du même opéra qui ouvrait le concert de la plus grande Carmen de sa génération, est un emprunt que fit le compositeur à l'Espagnol Sebastián Iradier, auteur de la célèbre Paloma, en reprenant, pratiquement in extenso, son duo humoristique et sensuel El arreglito.

Comme on tire un rideau pour découvrir un tableau ou une affiche illustre, le trio ouvre littéralement le concert par l'ouverture de Carmen adaptée à leurs instruments : elle paraît, dans une robe rouge exaltant son teint de brune, et, comme dans un concert rock ou jazz, ou même autrefois dans les opéras en Italie, le public, irrespectueux pour ces beaux

musiciens en pleine musique, applaudit la star.

Béatrice Uria-Monzon en récital, entre lumière et ombre...

Elle se lance dans la « Habanera », son début, et sa fin, son bis, même couplé malicieusement et « sororalement » avec « La gitana » de José Serrano, gitane de zarzuela, sera la séguedille de cette même Carmen : comme une identité lyrique et scénique revendiquée, assumée, mais manière subtile, me semble-t-il, d'enclorre et dignifier ce concert espagnol sous les auspices de Bizet dont la Carmen, pour française qu'elle soit, n'existerait pas non seulement par le sujet, mais par la musique espagnole à laquelle elle doit son inspiration dans nombre de pages des plus expressives, non seulement habanera et séguedille mais aussi le magnifique prélude du dernier acte, génialement puisé dans un polo du fameux Manuel García (1775-1832), père de la Malibran et de Pauline Viardot, chanteur, interprète et collaborateur de Rossini, compositeur de quarante opéras, qui fixe déjà les couleurs de la musique espagnole dans des tonadillas et un



grand nombre de chansons fort fréquentées dans une France férue d'Espagne depuis le romantisme et le règne de l'impératrice espagnole Eugénie de Montijo. Il y a quelque chose d'émouvant à sentir cette grande Carmen franco-espagnole, plonger en Espagne, approfondir dans ce concert ses racines espagnoles, paternelles. Comme une introspection ? On dit, d'étrange façon, langue « maternelle », de 'la mère', pour la langue de la « patrie » qui serait le 'pays du père'. Ici, Béatrice, avec je dirai respect, et beaucoup de pudeur, entre dans ce répertoire de la culture paternelle qu'elle fait sien par droit sinon du sol, du sang, quand le talent suffit à légitimer le choix d'un grand interprète. Mais, on pardonnera la réception forcément subjective de ce concert, je trouve, dans ce vaste programme, comme une exploration personnelle, sensible, sans doute assez secrète mais qu'elle nous fait partager un peu, de la chanteuse qui s'inscrit aussi dans la lignée des grandes cantatrices espagnoles familières de ce répertoire. Elle ne fait pas non plus que chanter : quand ses partenaires jouent, ensemble ou en solistes vraiment merveilleux, elle ne quitte pas la scène, elle vit avec eux leur musique, sa musique. Qu'elle servira avec la même dignité que sa Carmen, sans faire de l'Espagne une espagnolade, loin des redoutables interprétations ultra coloristes de notre couleur locale.

Du grand compositeur pianiste Enrique Granados (1867-1916), mort tragiquement en mer de retour de la création triomphale à New-York de son opéra Goyescas tiré de sa fameuse suite pianistique inspirée des tableaux de Goya, elle nous offrira quelques Tonadillas, encore d'inspiration XVIIIe siècle. Elles prennent source et nom de ces innombrables saynètes satiriques très brèves, de vrais trésors, mêlant chant et danse typiques et texte, mettant en scène en général une piquante maja, élégante du peuple de Madrid, se jouant malicieusement des majos galants et des petits-maîtres sophistiqués à la française, époque encore joyeuse du Siècle des lumières peinte encore par Goya dans ses lumineux et humoristiques cartons de tapisseries. De la collection de Tonadillas (1910), mais

réduites à des airs, seules trois d'entre elles gardent l'esprit badin original : « El tra-la-la y punteado », « El majo tímido » et « El majo discreto », que Béatrice Uria-Monzon chante avec la grâce primesautière et la légèreté qu'il convient : solaire. Les trois Majas dolorosas, tout en s'inspirant toujours de l'univers des majos de Goya, sont un basculement nocturne qui est déjà celui de l'opéra Goyescas, d'un néoromantisme morbide avec la mort inacceptable en rendez-vous et le lancinant souvenir du bonheur perdu : ombre et deuil. La grande voix de la chanteuse se déploie sur deux pleines octaves d'un grave extrême (fa) à l'aigu déchirant de douleur avec le sens dramatique qu'on lui connaît, la beauté pianistique égrenant, perlant de larmes, déroulant le voile noir de la mélancolie (« De aquel majo amante... »). Grâce mélancolique encore que la fameuse pièce « La maja y el ruiseñor », poétiques confidences amoureuses que la belle à son balcon ou sa reja, sa fenêtre grillée, en l'absence de l'amant, adresse au rossignol qui s'ébroue dans les feuilles, dont les doigts délicats de Jean-Marc Bouget font sentir le bruissement, farfouillis feutré de feuillage, les battements d'ailes, les trilles ailés de l'oiseau fondus enfin dans le silence rêveur.

Avec Manuel de Falla (1876-1946) et ses Siete canciones populares, la musique espagnole folklorique fixée déjà grâce aux Tonadillas escénicas du XVIIIe siècle, à Manuel García, répertoriée, codifiée, dans sa vaste variété par Felipe Pedrell à la fin du XIXe, retrouve dans ces chansons des racines authentiques du peuple, rythme, couleur et textes poétiques, dans la traditionnelle inspiration populaire de la musique savante. Écrites sur des coplas, quatrains octosyllabiques assonancés aux vers pairs, héritage du romancero, sur lesquels s'est bâti pratiquement tout le folklore hispanique, de la Péninsule à l'Amérique latine, c'est un parcours musical synthétique de l'Espagne, qu'on réduit abusivement à l'Andalousie. Deux des trois chansons choisies par la chanteuse viennent du sud : « El paño moruno », réécriture d'un thème populaire andalou, cruelle

métaphore de la femme déshonorée, avec un piano virtuose ostinato imitant le rasgueado et le punteado de la guitare, arpégé et pointé du flamenco, et la « Seguidilla murciana », véloce séguedille de Murcie, implacable rythmique à l'impeccable rendu dans ses triolets et mélismes. La « Jota » a l'arrogance drue et drôle de l'Aragon. Mais c'est à la voix tendre du violoncelle émouvant de Jean Ferry qu'est dévolue la cantilène mélancolique de l'«Asturiana», d'une région à la musique plus mélodique que rythmique, où les nets contours ibériques se teintent de brume celte jusqu'au Portugal, et Falla fait passer en finesse l'évocation bleutée de la gaita, la cornemuse du nord-ouest de l'Espagne, horizon vapoureux de nostalgie. En vif contraste, la célèbre « Danse du feu » de l'Amour sorcier est un grand moment instrumental qui transporte et soulève le public avec ces derniers accords tranchés inexorables.

Jesús Guridi (1886-1961), prolifique compositeur proche de Vincent d'Indy, Basque, est présent dans ce panorama péninsulaire par trois des Seis canciones castellanas (1939) : sécheresse rythmique héroïque avec une montée par demi-tons, « Llámale con el pañuelo », « ¿Cómo quieres que adivine ? », sorte de joyeuse dynamique séguedille castillane et, en contraste de rythme et couleur, « No quiero tus avellanas », climat mystérieux avec la transparence cruelle, comme l'eau de la fontaine, de la lucidité sur la fugacité des serments d'amour, beau phrasé d'une voix planant lentement, suspendue sur la pudeur contenue du chagrin.

La seconde partie s'ouvrait somptueusement avec le premier mouvement du Trio N°2 en si mineur, opus 76 de Joaquín Turina (1882-1949), qui mérite d'être entendu en entier. Côté vocal, Turina, intégrant les mélismes du flamenco stylisés, illustre la grande mélodie de salon, très lyrique, comme en témoigne son Poema en forma de canciones, aux coplas du poète savant Campoamor qui mériteraient d'être qualifiées de populaires tant il retrouve la sève du peuple. Uria-Monzon en interprète quatre toujours dans un subtil alliage et contraste de couleurs, de rythmes et de tempi, dont les virtuoses

« Cantares » aux sauts périlleux, à la tessiture tendue, et aux vocalises flamencas qui doivent beaucoup au Baroque, ou le contraire.

Fernando Obradors (1897-1945) est un autre de ces compositeurs sous la chape franquiste qui, coupés de la musique moderne européenne honnie par le fascisme, non exilés comme Falla, soit cultivent la veine andalousiste fomentée par le régime comme Turina, soit se tournent comme Rodrigo vers le passé idéalisé, idéologie officielle, d'une Espagne en son sommet du Siècle d'Or. Ses Canciones clásicas españolas (1941), sont, en gros, des coplas du véritable trésor que sont aussi les villancicos, 'villanelles' populaires des XVIe et XVIIe siècles dont texte et musique se sont transmis oralement par les Cancioneros jusqu'à leur captation par Pedrell. Il est vrai qu'avec une touche respectueuse, Obradors les harmonise et en fait de petits bijoux lyriques et poétiques et Béatrice les sert avec une délicatesse vocale souriante (« Aquel sombrero... »), rêveuse (« Con amores, la mi madre... »), ou irisée de rêverie sensuelle (« Del cabello más sutil... »), mais il y a aussi l'humour du fameux « Vito » (XVIIIe siècle), la virtuosité flamenquiste des « Coplas de Curro Dulce » (XIXe). Quant à la délicieuse vignette orientalisante des « Tres morillas de Jaén », il faut rendre hommage alors au traditionalisme espagnol puisque texte et musique en sont attestés au XVe siècle, à la fin de la Reconquista, et cette forme poétique, un zéjel, un tristique monorime (rimes par trois, une autre rime sur une note servant le retour du couplet) remonte au IXe siècle et l'on en connaît même l'auteur, le Ciego de Cabra, 'l'Aveugle de Cabra' !

Du compositeur Edouard Toldrà (1895-1962), puissant animateur de la vie musicale à Barcelone, auteur de nombre de mélodies en catalan, il appartiendra, dans un équitable partage des instruments solistes, au violon ailé de Christophe Guiot de nous faire découvrir et goûter son Cuaderno.

Enfin, on apprécie que Béatrice Uria-Monzon avec charme, humour, serve la verve et la veine de la zarzuela, répertoire d'une immense variété lyrique, avec les irrésistibles

carceleras de Las hijas del Zebedeo de Chapí, et la liberté de l'air de Paloma de Barbieri, très grands compositeurs dont la gloire est si grande pour les Espagnols qu'on se passe de leurs prénoms. Et on rêve de la voir, de l'entendre, arrachée un peu aux grands rôles tragiques qui vont à l'ombre de sa voix, rendue à l'éclat solaire d'une Carmen espagnole sans tragédie : dans la joyeuse zarzuela.

Bref, oui, il aurait fallu être plus long pour rendre mieux compte de ce riche et ambitieux récital auquel on sait gré de l'image musicale d'une vraie Espagne sans caricature, par une chanteuse habituée des grandes scènes mais qui fait scène unique de chacune des mélodies : toujours différente et égale à elle-même.

Un concert très équilibré, la Diva la moins diva qui soit ne tirant pas toute la couverture à soi mais laissant largement le champ, le chant dira-t-on, aux voix du violoncelle, du violon et du piano, tous merveilleusement chantants.

Compte rendu, récital lyrique. Avignon, Opéra. Sol y Sombra / lumière et ombre : Béatrice Uria-Monzon, mezzo-soprano ; Christophe Guiot, violon ; Jean Ferry, violoncelle ; Jean-Marc Bouget, piano, de l'Opéra National de Paris. œuvres de Bizet, Granados, de Falla, Guridi, Turina, Obradors, Toldrá, Chapí, Barbieri.

**Avignon, le 15 octobre 2016.
Widor, Poulenc, Puccini...
Concert de Musique Sacrée et**

Orgue en Avignon

Compte-rendu, concert. Avignon, Collégiale Saint Didier, le 15 octobre 2016. Widor, Poulenc, Puccini. Ludivine Gombert, Florian Laconi, Yann Toussaint. Chœur de l'Opéra Grand Avignon. Aurore Marchand (chef des Chœurs). Luc Antonini (Orgue)



En co-réalisation avec Musique Sacrée en Avignon et Orgue en Avignon (deux structures qui viennent de fusionner sous le nom de « **Musique Sacrée et Orgue en Avignon** »), l'Opéra Grand Avignon vient de proposer – à la Collégiale Saint Didier – un

intéressant concert regroupant trois œuvres de musique sacrée : la « Marche pontificale » issue de la **Première Symphonie pour Orgue (1870) de Charles-Marie Widor**, le « Gloria » (1961) de **Francis Poulenc** et la « **Messa di Gloria** » (1880) de **Giacomo Puccini**.

Entièrement accompagnée à l'orgue sous les doigts experts de **Luc Antonini**, la soirée débute par l'ouvrage de Widor précité, la « Marche pontificale » en étant un des sept mouvements, pièce qui illustre parfaitement le style « pompier » en cours à la fin du XIXe siècle. Magie due probablement à la fois à l'instrument, au lieu, et à la dextérité de l'instrumentiste, l'auditoire ne peut être que saisi par une ambiance, une acoustique – et une force évidente – qui l'enveloppe. C'est une émotion non moindre qu'il éprouve ensuite à entendre la voix de la soprano **Ludivine Gombert** dans le superbe « Gloria » de Poulenc. Cet ouvrage est une commande de la Fondation Koussevitzky à la fin des années 50, époque où Vivaldi était l'objet d'un important regain d'intérêt, et Poulenc voulut rendre hommage au « prêtre roux » à sa manière. A la fois pimpante, émouvante et jubilatoire – derrière ses clins-d'œil à Stravinski et au jazz -, cette pièce laisse sourdre une vraie mélancolie que le beau timbre riche et prenant de la jeune soprano française parvient à distiller magistralement. Même satisfecit pour **le Chœur de l'Opéra Grand Avignon**, dirigé par sa chef **Aurore Marchand**, qui accompagne avec beaucoup de justesse la chanteuse, pendant ou en dehors de ses interventions. Avec l'Orgue, ce sont donc trois masses distinctes qui tantôt dialoguent, tantôt s'opposent, ou encore se corroborent, dans un jeu d'échange mélodique flexible et fluide. Comme une sorte de bis – mais plutôt pour poursuivre l'hommage à Puccini -, **Ludivine Gombert** délivre ensuite un bouleversant « Senza mamma », aria tirée de son court opéra en un acte « Suor Angelica ».

Après un court précipité, place à la rare « **Messa di Gloria** » composée par Puccini à l'âge de 22 ans, et qui forme un ensemble un peu décousu de numéros où se sentent les influences diverses du jeune compositeur : Verdi, Rossini et

Bellini notamment. Il y fait montre de son habileté à traiter toutes les formes musicales, du chœur à la manière de Verdi (« Qui tollis peccata mundi »), jusqu'à la fugue la plus recherchée (« Cum santo spirito »). L'œuvre fait avant tout la part belle au chœur, n'offrant que quelques interventions au solistes, et c'est donc sur lui avant tout que repose le succès de l'interprétation. Comme dans le « Gloria », le chœur « maison » fait ici preuve d'une belle homogénéité. Quant aux solistes, le ténor **Florian Laconi** et le baryton **Yann Toussaint**, ils offrent une prestation particulièrement nuancée. Laconi fait valoir une voix très bien timbrée et puissamment projetée, tandis que Yann Toussaint apporte à sa partie une autorité et une présence supérieures. A l'issue du concert, tous les talents réunis pour cette soirée sont acclamés par moult vivats... amplement mérités !

Compte-rendu, concert. Avignon, Collégiale Saint Didier, le 15 octobre 2016. Charles-Marie Widor : « Marche pontificale » extraite de la Symphonie N°1 pour Orgue, en ut mineur, opus 13 ; Francis Poulenc : Gloria pour soprano, chœur mixte et orgue ; Giacomo Puccini : Messa di Gloria, pour ténor, baryton, chœur mixte et orgue. Ludivine Gombert (soprano), Florian Laconi (ténor), Yann Toussaint (baryton). Chœur de l'Opéra Grand Avignon. Aurore Marchand (direction des Chœurs). Luc Antonini (Orgue)

Compte-rendu, opéra. Paris, Opéra Bastille, le 10 octobre 2016. Camille Saint-Saëns : Samson et Dalila. Damiano Michieletto, mise en scène. Philippe Jordan, direction musicale.

Voilà 25 ans que Samson et Dalila de Camille Saint-Saëns, l'un des fleurons de notre patrimoine lyrique national, n'avait pas connu les honneurs d'une représentation scénique dans la Capitale. C'est chose réparée avec cette nouvelle production, coproduite avec le Metropolitan Opera de New-York, et signée par **Damiano Michieletto** dont on se souvient du génial *Barbier de Séville* – in loco – il y a deux saisons. Las, l'essai n'a pas été transformé et sa transposition à l'époque contemporaine, qui flirte dangereusement avec le Regietheater (et ses inévitables soldats bardés de mitraillettes !) est loin d'être une réussite. La scénographie de **Paolo Fantin** évacue ainsi complètement la poésie et le souffle biblique dont l'ouvrage ne peut, selon nous, faire l'économie. Comment accepter, également, la façon dont le metteur en scène italien revisite le livret (et la légende) à son bon gré, qui confine au plus complet contre-sens. Ici, c'est Samson lui-même qui se coupe les cheveux pour les offrir à Dalila tandis que c'est cette dernière qui met le feu au Temple (en s'immolant) dans la scène finale !...



Le plateau vocal offre, heureusement, une tout autre satisfaction. A commencer par la Dalila superlative de la mezzo géorgienne **Anita Rachvelishvili** qui séduit dès son premier air « *O mon bien aimé* » et plus encore dans « *Printemps qui commence* », chanté avec un respect des annotations et de l'alternance du piano/forte qu'on trouve chez peu de ses rivales... si tant est qu'il y en ait une aujourd'hui dans cet emploi ! Sa voix dense, d'une palette extrêmement variée, possède la projection nécessaire dans « *Samson recherchant ma présence* » ainsi que dans le duo avec le Grand Prêtre, où Saint-Saëns a appris la leçon de l'affrontement entre Ortrud et Telramund ; elle a surtout le mordant et cette autorité rageuse que toute Dalila se doit de posséder, mais sait également retrouver l'accent et l'élégance de la ligne, dans un bouleversant « *Mon cœur s'ouvre à ta voix* »... qui lui vaut un beau triomphe personnel (amplement mérité). De son côté, le ténor letton **Aleksandrs Antonenko** campe un

Samson à tout épreuve, capable de maîtriser la tessiture de bout en bout sans l'ombre d'une fatigue. Le timbre, sombre et dense (qui fait parfois penser à celui de Jon Vickers), est projeté avec insolence tandis que la diction s'avère tout à fait satisfaisante. Le sublime air de la meule, phrasé avec beaucoup de nuances, et des accents qui traduisent toute la souffrance intérieure du héros, émeut profondément. Bref, l'auditeur ne peut que s'abandonner au plaisir d'écouter cette grande voix, généreuse et vibrante.

Malgré des moyens d'envergure, la basse lettone **Egils Silins** est un discutable Grand-Prêtre tandis que **Nicolas Testé** chante le rôle d'Abimélech avec une voix d'un format bien trop confidentiel. En revanche, **Nicolas Cavallier** sait conférer noblesse et dignité au Vieillard hébreux, dans la prière du premier acte, avec son assurance tranquille et à son legato parfait.

Coté fosse, l'Orchestre de l'Opéra national de Paris en état de grâce nous fait entendre la partition de Saint-Saëns que l'on n'avait jamais entendue aussi wagnérienne, grâce à **la direction magistrale d'un Philippe Jordan tour à tour recueilli et haletant**, avec un instinct génial de la dynamique et des couleurs. Saluons, enfin, **le Chœur de l'Opéra national de Paris** : il s'acquitte de sa tâche avec un éclat et une force de conviction qui forcent, comme toujours, l'admiration.

Compte-rendu, opéra. Paris, Opéra Bastille, le 10 octobre 2016. Camille Saint-Saëns : Samson et Dalila. Alexandrs Antonenko, Samson ; Anita Rachvelishvili, Dalila ; Egils Silins, Le Grand Prêtre ; Nicolas Testé, Abimélech ; Nicolas Cavallier, Un Vieillard Hébreu ; Luca Sannai, Premier Philistin ; Jian-Hong Zhao, Second Philistin ; John Bernard, Un Messenger. Mise en scène : Damiano Michieletto ; décors : Paolo Fantin ; costumes : Carla Teti ; éclairages : Alessandro Carletti. Chef de chœur : José Luis Basso. Orchestre et Chœurs de l'Opéra de Paris. Direction : Philippe Jordan. [A l'affiche de l'Opéra Bastille, Paris, jusqu'au 5 novembre 2016.](#)

Compte rendu critique. LYRICOPÉRA. LA VOIX DES SENTIMENTS. De la tradition au Baroque. Marseille, Temple Grignan, le 17 septembre 2016. Christian Mendoze, direction

Comme souvent, **Marthe Sebag** avec sa première affiche de son **LyricOpéra**, comme toujours en toute simplicité et modestie, ouvrait le ban de la saison lyrique marseillaise au Temple Grignan. Elle nous a habitués à la qualité des récitals de chant de jeunes chanteurs qu'elle déniche, présente et couve maternellement, leur offrant la possibilité d'un concert à Marseille et, à nous, le plaisir de la découverte de nouveaux talents. Ses programmations font désormais partie du paysage lyrique marseillais.

LYRICOPERA. LA VOIX DES SENTIMENTS. Elle ouvrait donc la saison musicale avec un programme intitulé *La voix des sentiments, de la tradition au Baroque*, toujours dans le nid douillet du temple Grignan en confiant un programme à un grand aîné international de chez nous, **Christian Mendoze**, ancien danseur étoile converti à la direction d'orchestre, flûtiste virtuose, le pionnier du Baroque en Provence avec son ensemble *Musique Antiqua*, huit cents concerts dans toute l'Europe et quarante disques à son actif, lauréat de prix prestigieux. Il dirigeait la soprano russe Lidia Izossimova, Corinne Betirac

au clavecin et **Audrey Sabatier au violoncelle (photo ci après)**, partenaires de son ensemble Musica Antiqua Provence en formation réduite, lui-même assurant, avec la direction musicale, la partie soliste de la flûte à bec.

Le programme comprenait, en première partie des chansons traditionnelles de Russie, la plupart d'auteurs anonymes, interprétées par la soprano Lidia Izossimova, née à Moscou, vivant aujourd'hui à Arles et travaillant régulièrement avec Christian Mendoze. Agréable découverte pour nous. Elle a déjà un beau bagage. Le chant, elle l'étudie de 2006 à 2012 dans les écoles réputées de Moscou : le Conservatoire Tchaïkovski et l'Académie Gitis ouverte aussi aux Arts du théâtre. Elle débute dans sa ville natale sur les fameuses scènes du Théâtre Stanislavski et du Théâtre Lyrique du Gitis, dans Mozart et Monteverdi, La Flûte Enchantée et Le Couronnement de Poppée puis Eugène Onéguine de Tchaïkovski.



Parallèlement, elle participe aux concours de chants internationaux, obtient le Grand Prix du Concours La voix d'argent de Moscou en 2011, puis le 2e Prix du concours Jeunesse Russie-Europe de Marseille en 2013. Elle se produit également dans des festivals de musique, notamment à Marseille et en Pologne et chante en Russie, sous la direction musicale de chefs d'orchestre renommés.

Son répertoire est large : de la musique baroque à l'opéra russe, italien, français romantique en passant par Mozart ainsi que la mélodie russe et allemande et les romances françaises, sans oublier les chansons traditionnelles de son pays dont elle nous offre un bouquet savoureux, parfois douloureux.

Jolie et souriante jeune femme, qui n'est pas défigurée par une grande voix, timbre parlé aussi doux que celui de son

émission lyrique, **Lidia Izossimova**, présente elle-même, simplement, ces chansons. Ce sont de courtes vignettes colorées, sur des rythmes de danse presque toujours, s'accéléralant à la fin sur une strette vive et entraînante et un arrêl sec comme dans le flamenco dansé, de brefs paysages ('Tempête de neige', 'Promenade en barque'...) à la fois extérieurs et intérieurs, des états d'âme comme ces ravissantes 'Fleurs clochettes' que le cavalier regrette de piétiner sous le sabot de son cheval.

Un voile de nostalgie nimbe souvent cette musique. Les chansons de mariage, comme nous l'explique la chanteuse, ne sont guère des épithalames joyeux, mais des complaints tragiques sur le sort des femmes asservies à l'époux et au ménage, rejoignant en cela notre tradition de « La mal mariée ». Sa voix, large et égale sur toute sa tessiture, avec un vibrato très slave est expressive et elle chante ces textes et airs de chez elle avec une prenante et communicative émotion. Au clavecin et à la viole de gambe, ponctués de quelques traits de la flûte de Mendoze, les accompagnements sont délicats et réussis.

En spécialiste, Christian Mendoze, de sa flûte volubile et joyeuse, régale le public d'interludes de danses slaves auxquelles il se consacre avec passion, illustré par un disque.

La deuxième partie, deux cantates, était dévolue au chant baroque, complètement pourrait-on dire tant la Sonate opus 5 N° 12, La follia, de Corelli (version pour flûte à bec de 1702) donne à l'instrument soliste une vocalité qui ne le cède en rien—ou excède—à la chantante virtuosité, flûte affûtée rivale de la voix.

La première cantate, de Händel, Nel dolce del' oblio, 'Dans la douceur de l'oubli', était le thème du sommeil de l'aimé(e), lieu commun baroque depuis les opéras de Cavalli, dans la coupe traditionnelle de deux arias à da capo, de rythme

contrasté, deux stases développant un affect général précédées de récitatifs exposant la situation. La voix de la soprano est tendre, d'une douce fragilité apparente, au médium fruité. Les aigus sont sûrs et elle survole avec légèreté toute la gamme de l'ornementation baroque, la vélocité de la flûte survoltant la dynamique requise du morceau de genre. La seconde cantate, *All'ombra di sospetto*, 'À l'ombre du soupçon', de Vivaldi, pour soprano, flûte à bec et basse continue, de même coupe, offre encore un feu d'artifice de traits brillants, trilles, notes piquées, longues phrases fleuries de vocalises auxquelles la flûte apporte ses broderies et piquants commentaires, sur le ruissellement argenté du clavecin de Corinne Betirac et les ondes dorées, mordorées, du violoncelle d'Audrey Sabatier. Oui, ce sont bien des cantates à deux voix, la voix comme instrument et l'instrument comme une voix.

Si par l'équilibre de ses formes **Arcangelo Corelli (1653-1713)** préfigure déjà un certain classicisme, à entendre sa Sonate opus 5 N° 12, *La follia*, on doit bien reconnaître que la symétrie externe des parties garantie par la sagesse de la basse continue, est subvertie ici par le fourmillement interne le plus baroque des ornements de la flûte dont on a le sentiment que, sans la contention de la mathématique métrique, métronomique, la forme volerait en éclat, dans une explosion de la ligne en pure myriade de traits d'une vertigineuse virtuosité. D'entrée, la flûte expose le célèbre thème de sarabande, et, à partir de là, dès la seconde exposition variée, on n'arrive plus à en capter le nombre. Prudemment, les Variations Diabelli de Beethoven, reviennent à la fin, de façon inattendue, au thème initial de la valse, dont on avait perdu la perception tant elle était variée, variation centripète qui ramène, même d'ironique façon, au début oublié. Chez Corelli, la variation est centrifuge et semble fuir et viser l'infini (rêve que j'ai défini comme consubstantiel au Baroque) puisque varier la variation de la variation n'implique de limite, de fin, que celle, arbitraire, en un moment, du compositeur –ou l'exténuation de l'interprète ! À

part les plages des mouvements lents, eux-mêmes tricotés, maillés d'ornements, d'arabesques, de piailllements d'oiseaux, les rapides nous laissent sans souffle à entendre Mendoze, sans s'essouffler, sollicité ou défié par la basse continue en folie aussi, déployer cette prestesse, cette prestidigitatation, plus qu'étourdissante : folle. Jamais l'ibérique folia ne mérita mieux son nom.

La Voix des sentiments

De la tradition au Baroque,

Chansons traditionnelles de Russie,

Marseille, Temple Grignan, le 17 septembre. Concert Händel, Corelli, Vivaldi. Ensemble Musica Antiqua Mediterranea.

Lidia Izossimova, soprano,

Corinne Bétirac, clavecin,

Audrey Sabatier, violoncelle,

Christian Mendoze, flûte à bec et direction.

Compte rendu, opéra. Marseille : Hamlet d'Ambroise Thomas, le 29 septembre 2016. Ciofi, Lapointe. ... Foster / Boussard

Compte rendu, opéra. Hamlet d'Ambroise Thomas. Marseille, le 29 septembre 2016. Ciofi, Lapointe. ... Foster / Boussard. Après la création de cette production à Marseille de 2010, après la reprise d'Avignon en 2015, que dire de nouveau d'un spectacle qui, s'il ne l'est plus, semble n'avoir pas vieilli ? Avec les

deux piliers de Ciofi, dans les trois, et Lapointe entré dans la version avignonnaise et retrouvé ici, dont on ne peut que répéter, pour s'en émerveiller, les qualités scéniques et vocales extraordinaires, on se contentera d'actualiser le compte-rendu en saluant les nouveaux venus dans la distribution. Et aussi d'apprécier l'intelligence et la profondeur d'une mise en scène également bonifiée.

Il est des opéras, il est des œuvres qui, sans être musicalement des chefs-d'œuvre, sont cependant d'une telle facture qu'ils en donnent l'illusion, ne serait-ce que le temps d'un spectacle de plus porté, transporté par de tels interprètes, si bien qu'être ou ne pas être excellent est la seule question et, ici, elle ne se pose pas tant l'excellence saute aux yeux, capte les oreilles : images, voix, tout concourt à la réussite.

L'OEUVRE. Il serait vain et injuste de comparer cet Hamlet à la pièce originale de Shakespeare qui dure six heures. D'une bonne pièce ordinaire de Sardou, Tosca, Puccini et son librettiste firent un opéra extraordinaire qui la sublima et éclipsa ; de l'extraordinaire drame original, Barbier et Carré, Thomas, font non un opéra ordinaire mais solidement charpenté et musiqué, en parfaite adéquation avec les attentes du public de leur temps : donc, ouverture, interludes nourris orchestralement, chœurs, ensembles, airs de très bonne tenue, malgré l'inégalité de certains récitatifs et passages. Mais l'on goûte aussi les trouvailles de bon aloi, solo de trombone, nostalgique cor anglais, etc, qui mettent délicatement en valeur de nombreux pupitres et les instrumentistes, au détour d'une phrase musicale, élevés au rang de l'interprète soliste. Des motifs musicaux unificateurs donnent une couleur et une homogénéité dramatique remarquable à l'ensemble. Bref, cette œuvre, peut-être trop longue, se tient et tient son engagement.

À la hauteur de cette réussite, on comprend mieux les difficultés à monter cette œuvre : un rôle-titre écrasant pour

un baryton pratiquement toujours présent, un personnage d'Ophélie qui ne le cède en rien aux voltiges acrobatiques des héroïnes folles de l'opéra avec une scène de folie démente aussi de longueur ; deux autres personnages requérant autant présence vocale que scénique, Gertrude et Claudius ; un spectre à voix d'outre-tombe et au moins quatre autres interprètes non négligeables, sans compter un grand orchestre omniprésent, nécessitant un chef aussi à cette altitude, des chœurs nourris. Rajoutons la nécessité, aujourd'hui, d'un metteur en scène inventif pour pallier les changements de tableaux en un lieu et scénographie uniques. Autant de défis du grand opéra à la française du XIXe siècle pour avoir la mesure de cette gageure et de ce succès. Et l'on découvre, honteux rétrospectivement de préjugés partagés sans preuves à l'appui contre lui, un Ambroise Thomas méconnu, inconnu, oublié, après avoir connu une célébrité exceptionnelle en son temps.

LA REALISATION. La superbe mise en scène originale de **Vincent Boussard**, est réalisée brillamment par Natascha Ursuliak. Mais le propos d'alors, sans changer, a mûri. Le décor unique de Vincent Lemaire, hautes et longues parois d'une froideur de papier glacé angoissant, froissé d'effroi, encore accusé par de longues doubles lignes verticales que des horizontales ont du mal à rasséréner, semblent imbibées par le bas d'une noire moisissure de ce royaume de Danemark « où quelque chose est pourri » selon Shakespeare et, dans la dernière scène, s'élevant, c'est toute la noirceur sépulcrale du sol qui paraît alors les avoir presque entièrement gagnées.

L'espace de la scène, antichambre de palais, s'ouvrant à peine, de temps en temps, d'une embrasure de fenêtre sur un néant de nuit qui semble happer le sombre héros, est étouffant, oppressant malgré ses proportions. Selon les lumières dramatiques (Guido Levi), il se teinte d'émotions bleu de nuit introspectif, ombreux d'angoisse, vert d'eau maléfique pour la pauvre Ophélie, trace sanglante pour le

spectre du roi.

Un immense portrait du roi défunt, assassiné par son frère Claudius (ici, avec la complicité de Gertrude, la reine, sa maîtresse) de travers, symbolise cette instabilité délétère et criminelle. Le cadre vide de l'être devient miroir ou tableau du paraître, encadrant en mise en abîme les apparences, le jeu de l'illusion du théâtre du monde et celui des ombres, du spectre du roi. L'utilisation des loges d'avant-scène, où se trouveront les fossoyeurs, joue aussi bien le théâtre dans le théâtre de la pièce. Le spectre descendant des cintres, en perpendiculaire, insecte effrayant marchant sur le mur central, est saisissant, dans l'esprit de la machinerie baroque. C'est donc, par la seule image, un intelligent renvoi au Baroque de la pièce originelle. Autre belle trouvaille, Ophélie et ses livres comme de minuscules tentes vertes sur le sol, romanesque folle, tel le fol Chevalier à la Triste Figure presque contemporain rendu fou par ses lectures : Don Quichotte(1605), l'homme d'action qui ne doute jamais, Hamlet (1601), personnification du doute, paralysé dans l'action, double incarnation opposée du héros moderne entre réflexe et réflexion.

Les costumes de Katia Duflot, comme toujours, participent de la dramaturgie, renvoyant, en gros à l'époque de la création de l'opéra pour les hommes, austères redingotes et habits noirs et gris, d'une sévérité luthérienne, robes années 30, grises, sombres, pour les dames qui se teinteront, s'adouciront un peu de lumières moins dures. Gertrude a le rouge du désir et du sang, robe vite ouverte sur dessous noirs de voluptueuse dentelle, et Ophélie, mal coiffée, mal fagotée puis en vaporeuse robe blanche, lis inverse, nu-pieds, à l'écart, est déjà ailleurs, étrangère à ce monde qu'elle voit déjà de loin, d'ailleurs. Les livres sont aussi un miroir de ses doutes et tourments amoureux et, autre belle trouvaille, font exister ces « amis » invisibles auxquels elle s'adresse en voulant se mêler à leurs jeux Gageure réussie dans un lieu

unique : Ophélie ne va pas se noyer dans un étang extérieur mais ici, au milieu de la scène, dans une baignoire ; en faut-il plus à une enfant fragile et gracile pour sombrer dans sa folie et se noyer dans ses larmes ? (et dans celles que nous arrache?)

L'INTERPRETATION. Et quand Ophélie est **Patrizia Ciofi**, légère comme un moineau au milieu de sombres corbeaux morbides, sautillant, pépianant tout doucement sans jamais s'intégrer à leurs vols funèbres ou bals frivoles, c'est le frisson de la grâce qui passe, dès son mélancolique premier air : doux legato dessinant un flottant horizon déjà lointain. Regards égarés, bras aux envols brisés retombant, désespérés d'étreintes rejetées, sur la pointe des pieds pour atteindre un inaccessible Hamlet dressé comme un roc



dans son obsession qui le rend insensible. Livre à la main, elle est l'image, et le son idéal, de l'abandon, de la détresse douce et bleutée qui va l'étreindre dans sa brume aquatique. Et tout cela avec cette voix tendre, moelleuse jusque dans l'extrême aigu déchirant, jonglant, aérienne, avec notes piquées, piquées de folie, trilles d'oiseau, roulades, cadences irréelles, avec une aisance bouleversante qui fait vivre ce sommet de l'art, l'artifice de cette haute voltige vocale, comme tout naturel. Et de ces lignes, écrites il y a six ans, je ne vois rien à retrancher tant, miracle de l'art,

Patrizia a paru immobiliser, ou plutôt, retenir, retrouver le temps, qui semble n'avoir pas passé depuis lors ni pour sa voix, peut-être, oui, le grave un peu plus nimbé, sans lourdeur, ni pour cette émotion intacte qu'elle nous redonne ici comme au premier jour là-bas. Patrizia, sa douce voix dont l'art fait oublier l'art, ce timbre si personnel, c'est le chant retrouvant enfin la poésie : le rêve.

Hamlet, terrible témoin dominant du regard le théâtre du monde, dans l'embrasement de la fenêtre, dans la salle, comme Ophélie, est lui aussi, ailleurs, mais pas dans le même, spectateur plus qu'acteur, indécis, velléitaire, cherchant chaque fois des alibis à son inaction, corrodé par le désir d'une action, d'une vengeance qu'il diffère sans cesse et n'accomplira que pratiquement poussé par le bras du spectre matérialisé. Hamlet, admiré déjà à Avignon, est encore admirablement incarné par **Jean-François Lapointe** qui a encore mûri son personnage, on dirait même sa personne tant il habite ou hante ce rôle ou en est hanté. Il apparaît de noir vêtu, tel un spectre, sa présence est telle qu'il semble exister, peser sur tout le spectacle même lors de ses rares éclipses. Et, pourtant, d'entrée, il est hors scène, hors-jeu, contemplant le théâtre tantôt à cour, tantôt à jardin, dans la salle parmi le public : contemplatif, méditatif, il regarde s'agiter le théâtre dans le théâtre du monde –magnifique idée baroque– dont il tirera aussi les ficelles, metteur en scène de la scène du crime, sans entrer dans l'action, auteur mais non acteur d'une pièce par ailleurs fantasmée ou soufflée par le fantôme, véritable deus ex machina. On s'attend à un personnage frêle, faible, prince neurasthénique rongé d'un désir de vengeance longtemps inassouvi, paralysé. Mais c'est un beau ténébreux malgré sa blondeur, doté d'une force animale qu'il sait plier en des murmures d'une extrême douceur pour captiver la douce Ophélie et déchaîner pour la broyer. De sa grande, taille, de sa puissance, il fait l'image inverse de sa faiblesse réelle, de ses hésitations : comme si toute sa force vitale et virile, sa puissance, prodigieusement exprimée par

le torrent maîtrisé de la voix, se tournait contre lui, le détruisait de l'intérieur, après avoir détruit sa malheureuse fiancée.

Acteur saisissant autant que chanteur d'exception, Lapointe est un Hamlet tout tendu par l'introspection, le dialogue permanent avec soi-même qu'on dirait à voix basse, et soudain, la voix explose dans des aigus d'une éclatante beauté que pourrait envier un ténor. La tessiture est tendue pour un baryton, sur la corde raide du ré et s'élève à des sol # lumineux où l'on retrouve, mais dans la violence, la lumière de celui qui fut un Pelléas idéal et qui se donne le luxe aujourd'hui de chanter les Golaud. Timbre riche, plein, voix d'une remarquable égalité du grave sombre à l'aigu lumineux, ronde, sans faille, puissante et tendre : il est au sommet de son art consommé.

Gertrude et Claudius, le couple criminel, semble d'abord goûter le bonheur de leur union, jouir avec une sensible volupté du fruit de leur crime : leurs étreintes ne trompent pas sur les raisons érotiques autant que politiques pour le roi, de leur complicité. La mezzo **Sylvie Brunet-Grupposo**, d'une voix puissante et prenante, ose mettre en danger ses aigus pour incarner d'humaine et saisissante façon la sensualité, la force ambitieuse mais aussi la fragilité de la reine régicide, meurtrière meurtrie, sinon assassinée, par Hamlet, Clytemnestre nordique déchirée du remords, objet presque sexuel de la brutalité sadique du fils révolté dans une scène dramatique très réussie où la mise à nu du corps de la mère est pratiquement la mise à nu incestueuse de l'âme. Âme damnée de sa belle-sœur amante puis femme, en Claudius, **Marc Barrard**, toujours exact dans tout rôle, déploie sa voix large et sombre de traître fratricide, arrogant d'abord, mais il exprime, comme une confidence, comme une confession presque murmurée, l'aveu du crime qu'il fait sonner comme une émouvante et humble prière de coupable sincèrement repent, justifiant ainsi qu'Hamlet, prêt à le tuer, ne le fasse pas de

peur que cette contrition lui obtienne le pardon de Dieu. Planant et pesant sur eux comme l'épée de Damoclès du remords, (doublé par Julien Degremont) **Patrick Bolleire**, immense, sans amplification sépulcrale à la dernière scène, a la voix froide et sépulcrale du spectre. Rémy Mathieu, ténor, dans un rôle bref mais tendu qui sollicite des sauts d'aigu risqués, campe un Laërte juvénile, sympathique, touchant Valentin confiant sa sœur à celui qui en fera le malheur. **Samy Camps**, autre ténor, illumine de sa voix un Marcellus enténébré de crainte auprès de l'Horatio de **Christophe Gay** qui fait frissonner d'effroi sa voix à l'évocation du spectre, les deux se suivant comme une ombre dans la sombre scène du spectrale. Jean-Marie Delpas est l'ombreux et éphémère Polonius dans cette œuvre qui, divisant en trois brèves figures de comparses le timbre traditionnel du ténor, donne le primat aux grands héros à voix grave, le Prince, le roi et le spectre et, comme dans une logique funèbre, au Premier fossoyeur, la basse **Antoine Garcin** exaltant de sa loge ou du bord d'une tombe, de sa solide voix, la fragilité dérisoire de la vie et la dive bouteille, rejoint en ironique et clair contrepoint, d'une autre loge, par le ténor **Florian Cafiero**.

Les chœurs, importants, sont parfaitement préparés par Emmanuel Trenque, bien intégrés scéniquement au drame. À la tête de l'Orchestre et chœur de l'Opéra de Marseille, magistral, impérieux mais souvent ludique, joue le jeu et dignifie cette musique dont certaines facilités n'empêchent pas d'admirer le beau travail dans le moule un peu lourd de l'opéra à la française du XIXe siècle, heureusement allégé du rituel ballet, cinq actes, ouverture fournie et des interludes entre chacun mais qui ont le mérite de donner la parole, de laisser une part aux instrumentistes échappés aux tutti.

A laffiche de l'opéra de Marseille,
les 27, 29 septembre, 2 et 4 octobre 2016
Orchestre de l'Opéra de Marseille. Chœur : Emmanuel Trenque
Direction musicale : Lawrence Foster
Mise en scène : Vincent Boussard, assisté par Natascha
Ursuliak.
Décors : Vincent Lemaire. Costumes : Katia Duflot. [Lumières :
Guido Levi].

Distribution : [Ophélie : Patrizia Ciofi] ; Gertrude : Sylvie
Brunet-Grupposo] ; [Hamlet : Jean-François Lapointe] ;
Claudius : Marc Barrard] ; Laërte : Rémy Mathieu ; Le spectre
: Patrick Bolleire] ; Marcellus : Samy Camps] ; Horatio :
Christophe Gay ; [Polonius : Jean-Marie Delpas] ; Premier
fossoyeur : Antoine Garcin ; Deuxième fossoyeur : Florian
Cafiero ; Double du spectre : Julien Degremont.

Les représentations de cette production de Hamlet sont dédiées
au baryton Bernard Imbert disparu le 2 juillet
dernier. Illustration © Christian Dresse

Compte rendu, festival. La Seyne sur mer. Festival international Sand et Chopin en Seyne, le 26 août 2016



La Seyne sur mer. Festival international Sand et
Chopin en Seyne, le 26 août 2016. Tours. Fort
Balaguer, Tour Royale : les deux forteresses face
à face sont comme le fermoir, qui enserre sans
fermer complètement, le collier illuminé de

l'immense rade de Toulon. D'un côté, les plages de sable, ponctuées par le Fort, de l'autre une pointe rocheuse surmontée de la Tour, la ville, la base navale, au loin, la silhouette fantôme dans le soir tombant du porte-avions Charles de Gaulle. Sur cette rive de Saint-Mandrier, petit port à l'ancienne, de petits bateaux d'autrefois, pas de yachts mais de modestes barques, des canots, des voiliers, une échelle humaine. Des routes serpentant, rêveusement, entre monts et mer. Un coin encore préservé.

Force et fortifications

Un chemin forestier dans la colline et des pinèdes surchauffées par la canicule, embaumées des senteurs des plantes aromatiques exhalées, exaltées par la chaleur, nous conduit, à pied, à une autre fortification : le Fort Napoléon. Un quadrilatère de pierre, arêtes vives mais brouillées, gribouillées, adoucies d'arbustes et d'arbres qui ont pacifiquement pris possession des hautes murailles défensives, tendre prolongement végétal des murs minéraux guerriers.

À l'intérieur, une cour, percée d'ouvertures donnant sur des salles voûtées, vouées désormais, à des expositions, en ce moment, de belles photos de **Gil Fréchet**. Une scène, un candélabre, deux pianos anciens, l'un, de collection, un Érard

de 1926, l'autre ayant appartenu aux Chorégies d'Orange, ayant accompagné Jon Vickers, Montserrat Caballé, Pavarotti... Car ces forts, ces fortifications, belliqueuses, défensives, autrefois subissant le bruit du canon, sont soumises désormais à la paix de la musique.

Tour de force



C'est celui de la chanteuse lyrique **Chrystelle di Marco**, qui a dû puiser en ces lieux la force des murs et la volonté de fer, l'âme d'une guerrière pour réussir à planter, implanter un festival musical et littéraire

autour des figures de **Chopin et Sand**, qui vécut tout près dans une villa et un lieu qui donnèrent nom à son feuilleton *Tamaris* publié dans la *Revue des deux mondes*, puis édité en 1862, dont le cadre est justement **le décor de la corniche de Tamaris à La Seyne-sur-Mer**, une histoire de mère et de fils malade, un aveu presque de son rapport maternel, inconsciemment incestueux, avec Chopin...

Chrystelle di Marco, qui a travaillé avec Raina Kabaivanska, qui chante déjà en Italie, en Espagne, a donc réussi l'exploit de créer ce festival autour de ces deux figures romantiques tutélaires avec, cette année, au programme, Le jeudi 25 août la pianiste internationale **Maria Luisa Macellaro La Franca**, associée à la comédienne **Vanessa Matéo**, pour conter en musique et texte les amours de Georges Sand et Chopin. Le 27 août, c'était le spécialiste de la musique de Chopin, **Jean-Marc Luisada**, lauréat du Concours International Frédéric Chopin de Varsovie, victoires de la musique en 2010, qui, sur un piano de collection exceptionnel, un Broadwood and sons de 1863, évoquait sous ses doigts l'âme de Frédéric.



Et, ce soir, le 26, c'était, avec la complicité du ténor géorgien **Iraklí Kakhídze** et de la pianiste venue de Géorgie pour les accompagner, **Níno Chaídze**, que **Chrystelle di Marco** payait de sa personne. Et quand on emploie cette expression c'est au sens propre et par antiphrase : sans aucune subvention, pour payer les autres, elle renonçait à son cachet, participant, jusqu'à la limite du concert, à tout le travail matériel qu'exige le maintien et la préparation d'un lieu scénique quand la pauvreté des moyens ne permet pas d'avoir une équipe suffisante pour la maintenance. Ce sont des circonstances, qui doivent entrer en considération, des difficultés de l'art aujourd'hui, de sa production, de la vie des artistes, dont l'engagement, la générosité, à la limite du danger pour eux, sont les mesures aussi de leur réussite.

Tour de chant Verdi

Au programme, donc, en première partie, quatre extraits de la *Traviata*. Le fameux récitatif introspectif, « È strano... » suivi du grand air « Sempre libera » de l'acte I ne pouvait manquer. On nous a tant habitués, à tort, à entendre ce rôle, notamment le passage de haute virtuosité « Follie, follie... » par des voix légères, qui ajoutent un abusif contre mi non écrit par Verdi, que l'on en oublie que la partition est écrite pour un soprano dramatique capable de vocaliser, d'alléger. La voix de **Chrystelle di Marco**, puissante, souple, ample tissu et volume, correspond exactement à cette tessiture, égale sur tout son registre, riche en harmoniques,

colorée, grave onctueux et velouté, et un medium en mezzo forte d'une somptueuse beauté. Elle se tire admirablement des vocalises périlleuses, malgré le handicap d'une chaleur encore écrasante la nuit, dont le piano, malgré sa protection, souffre un peu avec, soudain quelques sonorités curieuses mais, finalement, agréables dans leur étrangeté. Cependant, l'éclatante belle santé de la voix correspond moins à la moribonde disant adieu à son passé, notamment dans des pianissimi bien tenus mais peut-être insuffisamment tenus.

Elle a un digne partenaire en **Iraklí Kakhídze**, tout juste arrivé du Festival de Bergen en Norvège, en plein air (et sous la pluie !), ce qui montre aussi à quelles conditions sont soumis les chanteurs dont la jeunesse est prisée pour une scène se rapprochant toujours plus du théâtre et du cinéma pour la beauté des personnages, mais qui ne peuvent s'offrir le luxe, pour vivre –et pas toujours bien– pour survivre souvent de leur art, de refuser l'emploi périlleux que leur proposent des directeurs plus soucieux de réussir un spectacle ponctuel que de ménager l'avenir des voix des jeunes artistes. Ainsi, engagé en troupe par l'Opéra de Manheim, il s'est déjà vu offrir ailleurs les rôles de fort ténors de Canio de *Pagliacci* et même d'*Othello*, dangereux en débuts de carrière et qui demandent une voix murie par le temps et l'expérience.

Il est vrai que la voix triomphante de ce ténor semble y inviter : un beau métal pour le timbre, une voix d'airain, des aigus tranchants d'une rare puissance et facilité dans une égalité remarquable de la tessiture, tout pour assurer le succès d'une soirée, si l'on ne songe pas au péril vocal de rôles trop tôt abordés. Il se lance avec passion dans l'air véhément des remords d'Alfredo de l'acte II et les deux chanteurs finissent cette première partie avec le duo final de *Traviata*.

Le ténor est rayonnant de force virile dans l'air célèbre « Celesta Aida... » d'un Radamès qui est certes dans ses cordes, mais dont il reconnaît sagement qu'il n'a pas intérêt vocal à

le trop cultiver en continuité actuellement. Le duo de l'acte II, « *Teco io sto* », du *Ballo in maschera* conviendra mieux que les passages en trop grandes nuances à ces chanteurs très dotés en voix, d'une générosité qui se ménage pas en cette nuit estivale éprouvante de chaleur.

Grisés par la puissance exceptionnelle de leurs moyens, dopés, poussés par un public enthousiaste, ils poussent trop la voix et le duo d'amour final d'*Aida*, s'il est passionné comme il se doit, manque de cette douceur ineffable que Verdi demande expressément dans la partition.

Mais très belle soirée, avec, par ailleurs, une remarquable pianiste, **Níno Chaídze**, parfaite experte de cette musique italienne à grandes envolées, qui sait accompagner sans presser, laissant très largement respirer la musique et les chanteurs.

LUX CLASSIC

Pour donner la mesure de l'activité passionnée de **Chrystelle di Marco**, disons son activisme musical, il faut signaler que non seulement elle a créé le Festival Sand et Chopin mais qu'elle assure la direction, au Domaine Bunan, de ***l'Opéra dans les Chais***, ainsi que des ***Rendez-vous musico-littéraires de Lux Classic*** au Musée de la marine de Toulon, se déroulant d'octobre à juin et des *Rencontres musico-littéraires* au Musée de la Castre de Cannes. Sa passion pour les mélodies françaises et italiennes des 19e et 20e siècles, assurée de l'enthousiasme du public de ses récitals, l'amène à créer une maison d'édition et un label indépendant de musique classique, **LUX CLASSIC**.



LUX CLASSIC se veut créatif et ouvert sur la renaissance et la mise en valeur d'un répertoire riche de couleurs, de variétés de formes et d'émotions aussi bien dans le répertoire des deux

derniers siècles que dans la réédition d'ouvrages littéraires de cette même période. Son premier enregistrement, *Canti d'amore*, est un florilège de mélodies du compositeur italien **Luigi Luzzi** en première mondiale accompagnées par le pianiste **Hervé N'Kaoua**. En 2015 elle enregistre dans la collection Livre/Cd *Il était une fois...* une anthologie de mélodies françaises *Rêves d'Orient* avec la pianiste *Marion Liotard* mise en miroir avec la réédition de *Au bord du désert* de **Jean Aicard**.