

VIDEO, extraits. OPERA FUOCO : les jeunes chanteurs de l'Atelier Lyrique chantent Kiss me Kate de Cole Porter (oct 2015)

VIDEO, extraits. La Compagnie lyrique OPERA FUOCO créée par David Stern offrait aux jeunes chanteurs apprentis familiers de son Atelier lyrique, l'opportunité de chanter l'élégance de Cole Porter : en découle un jeu subtil et enjoué, défendu par un collectif de tempéraments finement caractérisés. Extraits vidéo du concert réalisé à la Fondation Mona Bismark à Paris en octobre 2015 © studio CLASSIQUENEWS.TV 2015





LIRE aussi notre [présentation complète de la session masterclasses puis concert Kiss me Kate de Cole Porter par l'Atelier Lyrique d'OPERA FUOCO \(David Stern, direction\)](#). **Le chef charismatique David Stern**, éclectique dans ses goûts, passionné et exclusif pour chaque nouvelle immersion musicale défend à Paris, son goût du texte. Et quel texte ! **Cole Porter**, entre humour et sophistication, a le génie du verbe et de la situation dramatique qui lui sied. En témoigne l'ivresse

poétique du livret de **Kiss me Kate (1948)**, inspiré par Shakespeare (*La mégère apprivoisée*) d'une élégance spécifiquement américaine, et qui n'a rien à voir avec ce spectaculaire, parfois rien que visuel et donc platement creux que l'on plaque au style Broadway. En deux étapes, Le chef fondateur d'Opera Fuoco, troupe dynamique de jeunes talents complémentaires, aborde le chef d'oeuvre de Porter et réunit autour de lui, un collectif de tempéraments prometteurs : Jay Bernfeld et Jeff Cohen, deux spécialistes des lectures subtiles plutôt très exigeantes...

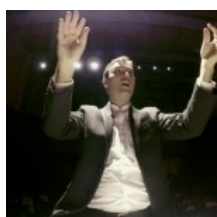
VIDEO, extraits. Rio de Janeiro (Brésil). Bruno Procopio joue la Symphonie à 17 parties de Gossec (avril 2015)

VIDEO, extraits. Le 4 avril 2015, à la Cidade das Artes à Rio de Janeiro (Brésil), le jeune chef franco brésilien **BRUNO PROCOPIO** dirige l'**Orchestre Symphonique du Brésil (OSB) : la Symphonie à 17 parties de François-Joseph Gossec (1734-1829)**, composée en 1809. Partition majeure de la symphonie romantique française à l'époque de Napoléon : entre classicisme et premier



romantisme, la virtuosité énergique de Gossec s'impose à nous, commune œuvre fondatrice du symphoniste français à l'époque des Viennois Haydn, Mozart et Beethoven. Bruno Procopio s'engage pour diffuser la connaissance et l'interprétation des compositeurs français en Amérique Latine : après avoir dirigé le Simon Bolivar Orchestra du Venezuela, le jeune chef à la double culture, brésilienne et française, retrouvait l'Orchestre Symphonique du Brésil à Rio de Janeiro dans un programme dédié au premier romantisme français : vitalité et énergie, puissance mais sensibilité aux détails instrumentaux... la direction du chef de l'autre côté de l'Atlantique, à la fois analytique et dramatique, trouve un équilibre idéal au service des grands classiques et romantiques français. Extraits vidéo exclusifs © studio CLASSIQUENEWS.TV 2015

Approfondir : Jouer Gossec à Rio de Janeiro (avril 2015)



Rio de Janeiro, compte rendu concert. Dans la nouvelle salle de concerts « Cidade des Artes » – sorte d'insecte prismatique à pattes dessiné



par Christian de Porzemparc- , les Cariocas retrouvent le chef brillant, nerveux, fougueux mais aussi nuancé qui avait le mois précédent créé [l'opéra Renaud de Sacchini, Sala Cecilia Meireles](#), – au centre de Rio- :

Bruno Procopio dans un dispositif qui lui est désormais spécifique : jouer deux auteurs au carrefour du classicisme et du romantisme, ... sur instruments modernes. Tout le défi est là : réaliser accents, style, continuité des partitions selon les apports de l'interprétation historiquement informée. Un enjeu qui dépasse la seule question des esthétiques et réclame des instrumentistes et du chef, un engagement total pour réussir le résultat final. De Sacchini à Gossec, le geste est d'autant plus fluide et assuré que l'esthétique très marqué esprit des Lumières circule de l'une à l'autre des partitions.

Pour la Symphonie de Gossec (1734 – 1829), Bruno Procopio a respecté l'usage instrumental historique : c'est à dire le nombre impressionnant de contrebasses : car l'orchestre en France à l'époque de Gossec totalise près de 12% des effectifs de cordes : le principe est réalisé à Rio et la sonorité qui en découle apporte ses bénéfices expressifs : puisque la musique ne module pas beaucoup, l'éloquence élargie des basses nourrie une matière étonnamment riche malgré des lignes plutôt simples. Des quatre mouvements (Maestoso – Allegro molto ; Larghetto ; Menuet – trio ; Finale : Allegro molto), le chef réalise la continuité tout en apportant les fruits d'un travail spécifique sur le relief instrumental.



A 17 parties soit 17 pupitres, l'orchestre de Gossec demeure résolument classique avec clarinettes et trompettes par deux. Ordinairement datée de 1809, la Symphonie pourrait remontée à une époque précédente : le dernier mouvement commence par un système fugué défendu par les premiers violons selon la tradition du Concert Spirituel telle qu'elle s'était affirmée dans le paysage de la fin XVIII^e à Paris. De fait, outre ces points d'écriture, tout l'esprit de la Symphonie de Gossec résonne de l'Esprit des Lumières plutôt que du plein romantisme. L'auteur de *Thésée*, opéra majeur, très emblématique de l'esthétique néoclassique de la fin du XVIII^e européen, reste résolument classique et respectueux des inflexions de son époque.

Jouer Gossec et Neukomm à Rio

Mais le trait original vient pourtant d'un souci personnel dans la coloration des unissons comme des dessus cordes/flûtes puis flûtes/hautbois. Gossec tout en répétant souvent un même motif rythmique et mélodique, sait particulièrement bien raffiner les combinaisons instrumentales à chaque reprise,

dans le but de colorer son orchestration. La variété des instruments offre une expérience de coloration (hautbois/clarinette) plutôt « moderne » vis à vis du cadre strictement classique des Lumières. S'il n'était cette sensibilité originale aux instruments, le style de Gossec regarde plutôt du côté de Haydn que de Beethoven. Bruno Procopio saisit et sert idéalement l'intensité du matériau musical avec une fluidité permanente passant d'un mouvement à l'autre avec une intelligence communicative qui souligne l'invention instrumentale de Gossec. Ce bouillonnement dynamique souligne l'apport du compositeur parmi les plus inventifs de sa génération et qui impressionna tant Mozart lors de son séjour à Paris en 1778. C'est d'ailleurs grâce à Gossec, alors directeur du Concert Spirituel, que Wolfgang reçoit la commande, prestigieuse pour la capitale française, des fameuses Symphonies parisiennes. Entre l'écriture classique et viennoise (plutôt archaïsante si la partition remonte de fait à 1809) et sa grande sensibilité instrumentale (solos de clarinette en particulier ...) et son souci de la couleur (trait de modernité a contrario), le jeune chef franco-brésilien réussit totalement l'équilibre entre mesure et sensualité. En revanche, de près de 30 mn en durée, la carrure de l'œuvre préfigure Beethoven.

Pour sa part, **Sigismond Neukomm** (1778-1858) retrouve à Rio, un rivage familial. Le Viennois, parti de Paris vers Rio en 1816 dans le cadre de la Mission française au Brésil, s'inscrit naturellement dans ce programme carioca : il a même composé sa Symphonie héroïque pendant la traversée, de l'Europe au Nouveau Monde. Tout un symbole. Comme la Symphonie de Gossec, le style de Neukomm est foncièrement classique et même haydnien mais il affirme un sens des modulations très original, parfois abrupts, dont l'activité des contrastes, reste étrangère à Gossec : son parfum romantique est plus évident de ce fait. Place est favorisée à la fanfare qui y règne sans discontinuer : ne s'agit-il pas de la Symphonie héroïque en ré majeur ?



Comme Mozart et Beethoven, Neukomm réutilise un ancien air composé par Haendel (ici, l'air de Macbeth pour le mouvement lent central). Inspiré par l'art du Symphoniste, ayant créé entre ancien et nouveau monde, Bruno Procopio souligne l'allant général, l'exaltation d'une plume pleine de feu et de contrastes. Il fait surgir avec bonheur, la vivacité martiale et l'énergie solaire d'une Symphonie de conquête. En 1816 avant de partir pour Rio, Neukomm, serviteur de Talleyrand, compose le Requiem joué lors de la commémoration du traité de Vienne. Au Brésil, il compose le Libera me pour la fin du Requiem de Mozart, dans une réalisation alors dirigée à Rio, par le compositeur officiel Nunes Garcia. Il est donc légitime d'inscrire au programme Neukomm aux côtés de Gossec. L'un et l'autre sont emblématiques du langage classique des Lumières. Or le second, a fait le voyage et transmet et diffuse l'héritage de la culture européenne sous les tropiques.

Après Renaud de Sacchini (1783) – avec l'OSB toujours,

création brésilienne de mars 2015, Bruno Procopio retrouve les défis de la musique française de la fin du XVIII^e, au tournant des esthétiques classique et romantique défis pimentés par sa réalisation sur instruments modernes. Jouer sur instruments modernes nécessite un apprentissage spécifique pour les instrumentistes : nouvelle expérience technique que leur apporte Bruno Procopio (dont coups d'archets selon une approche historiquement informée, nouveau raffinement dans l'interprétation des parties ornementales...)

Comme c'était aussi l'enjeu du concert à Liège, avec le Philharmonique Royal (jouer Rameau sur instruments modernes, décembre 2014, – voir ci après notre reportage classiquenews : « Rameau Symphonique par Bruno Procopio à Liège »). Mais un autre défi attend bientôt Bruno Procopio, créer Thésée de Gossec composé en 1781 autre fleuron de l'esthétique des Lumières et qui a désormais toute sa place dans ce nouveau sillon prometteur, tracé entre la France et le Brésil grâce à l'énergie d'un chef audacieux. D'autant qu'en 2016, la France et le Brésil célébreront le bicentenaire de la Mission française au Brésil. Prochains événements à venir.

Compte rendu, concert. Rio de Janeiro, Cidade das Artes, le 4 avril 2015. Sigismund Neukomm (1778 – 1858) : Grande Symphonie Héroïque Op.19. François-Joseph Gossec (1734 – 1829) : Symphonie à 17 parties (1809) de Brazilian Symphony Orchestra. Bruno Procopio, direction. Par notre rédacteur **Camille de Joyeuse**.

**Le chef d'orchestre Bruno Procopio
en vidéo**



VOIR le [reportage Bruno Procopio dirige Rameau à Liège avec le Philharmonique Royal de Liège \(décembre 2014\)](#)

VOIR le [reportage Bruno Procopio dirige RENAUD de Sacchini à Rio, Sala Cecilia Meireles / Brazilian Symphony Orchestra \(mars 2015\)](#)

VOIR le [reportage Bruno Procopio joue Carl Philipp Emmanuel Bach à Caracas / Orchestre Symphonique Simon Bolivar du Vénézuëla \(septembre 2013\)](#)

VOIR le [reportage Bruno Procopio joue les Pièces pour clavecin en concerts de Rameau](#) (avril 2013)

Illustrations : Bruno Procopio dirige l'Orchestre Symphonique du Brésil (OSB) dans un programme Gossec et Neukomm, Rio de Janeiro, avril 2015 © CLASSIQUENEWS.COM

Tours, Grand Théâtre. Samedi 7 novembre 2015. Butterworth, Tchaïkovsky, Massenet, De Falla. Orchestre Symphonique Région Centre-Val de Loire / Tours. Sarah Nemtanu, violon (Tchaïkovski). Jean-Yves Ossonce, direction.

Compte rendu, concert. Tours, Opéra. Le 7 novembre 2015 : Tchaïkovski, Massenet, De Falla. OSRCVDLT, Jean-Yves Ossonce, direction. Poésie et richesse des folklores à l'Opéra Théâtre de Tours. Généreuse offrande que celle du chef de l'OSRCVDL-T, c'est à dire **Orchestre Symphonique Région Centre-Val de Loire / Tours**, rebaptisé réforme territoriale oblige : le redécoupage de la carte des régions agrandit les territoires et les titres en conséquence, sans pour autant augmenter les budgets de fonctionnement... Qu'importe, le maestro **Jean-Yves Ossonce** en place depuis 1999, -bientôt absent à compter de septembre 2016, depuis la déclaration de sa démission volontaire-, nous offre de fait une généreuse soirée symphonique dont l'éclectisme apparent, vrai tour européen des styles : russe avec Piotr Ilitch, français académique avec Massenet, furieusement ibérique grâce à De Falla, enfin britannique poétique avec Butterworth, ne doit pas occulter la profonde *cohérence* ; car c'est surtout un hommage à cette inspiration que l'on s'obstine à vouloir anecdotique voire

artificielle, pourtant essentielle pour l'épanouissement des tempéraments ou des écritures : *le folklore*.



Rien de décoratif à l'Idyll n°1 de Butterworth mais l'expression d'une rêverie qui passe surtout par la virtuosité toute intérieure des instruments en particulier l'élégance du hautbois, chantre d'un pastoralisme très séduisant, joué chantant et suggestif.

Puis c'est le clou de la soirée : **le Concerto pour violon de Tchaïkovski**, déferlement sensible et si tendre d'un cri du cœur, probablement celui du compositeur lui-même, alors foudroyé par les suites presque tragiques de son mariage raté avec Antonina Milyukova. En 1879, Piotr Ilitch retrouve un regain de créativité et compose son Concerto unique et

singulier, peut-être séduit par la personnalité du jeune violoniste Iosif Kotek, son élève et ami qui l'avait rejoint. En mars 1879, naît ainsi ce chef d'oeuvre d'une tendresse à la fois éperdue et solaire, d'une élégance inouïe que la soliste invitée, premier violon solo du National de France, **Sarah Nemtanu**, elle-même fille de musiciens chevronnés, aborde avec une assurance indiscutable, s'affranchissant d'emblée de toute tiédeur douceâtre pour inscrire le Concerto dans une détermination à la parfaite musicalité. La violoniste observe un corps à corps musclé, parfois très tranché avec l'orchestre, mais elle sait aussi éblouir par sa musicalité introspective et des couleurs d'une pudeur profonde voire grave en particulier dans la Canzonetta ou second mouvement : l'épisode en parfaite complicité avec chef et instrumentiste prend alors des allures de rêverie nocturne, soulignant le repli et la méditation où s'affirme le chant suave irrésistible lui aussi de la clarinette... La soliste aborde ensuite le dernier mouvement Rondo final avec la vivacité requise, celle d'une exploratrice à la fois dominatrice et passionnée, véritablement emportée par le feu de cette danse devenue transe où le chant du violon se fait cri de victoire. Le spectateur suit l'éloquence du violon d'une agilité trépidante, relevant les défis spectaculaires d'une partition qui ayant été estimée « injouable », ne fut créée à Vienne intégralement et dans sa version pour orchestre qu'en novembre 1881.

Les deux compositeurs qui suivent (après l'entracte) démontrent l'appétit du chef, sa curiosité rare, et l'implication des instrumentistes de l'orchestre à le suivre : c'est toujours sur le thème de la soirée, un hommage à l'inspiration musicale portée par la richesse des folklores ; si l'on veut bien reconnaître chez Tchaïkovski, une certaine idée parfaitement russe de la mélancolie et de l'ivresse romantique ; chez Butterworth, ce pastoralisme inspiré par la beauté des comtés britanniques, d'emblée Massenet impose le motif provincial (dans le titre même de sa Suite pour

orchestre) : **Scènes alsaciennes** qui créées en 1882 par Edouard Colonne au Châtelet, claironne aussi tel un manifeste politique clairement nostalgique : l'époque est au patriotisme, renforcé chez les musiciens par la création de la Société nationale de Musique (fondée en 1871 par Camille Saint-Saëns au lendemain de la défaite française). Annexée à la Prusse depuis 1870, l'Alsace est une terre fraternelle, désormais perdue que le poète compositeur chante et regrette : convoquant le dimanche matin à l'heure des offices, le tapage joyeux du Cabaret sur la grand rue, l'étreinte amoureuse du couple sous les tilleuls (dialogue enivrée, murmurée entre le violoncelle et la clarinette)... **Jean-Yves Ossonce a la baguette vive et nerveuse**, sachant jouer des dynamiques et des couleurs d'un orchestre franc, expressif, d'une couleur parfois militaire ; d'ordinaire placé plus bas, dans la fosse aux heures de la saison lyrique du même théâtre l'orchestre se trouve ce soir sur la scène faisant valoir sa défense d'une partition aujourd'hui disparue ; et d'ailleurs, l'acuité du trait, la facilité des passages intimistes et triomphants voire bruyants (l'ivresse à peine masquée des bois dans Au Cabaret) rappellent cette plasticité dramatique qui chez Puccini récemment ([Il Trittico, mars 2015 : reportage vidéo](#)) et les Français ([Ravel pour L'Heure espagnole et La Voix Humaine de Poulenc, la saison dernière : reportage vidéo, avril 2015](#)) sans omettre un Massenet de même euphorie ([Thaïs, reportage vidéo, octobre 2011](#)), font la séduction d'un collectif tout autant impliqué pour l'opéra.

Somptueuse conclusion, et d'une fluidité plus envoûtante encore, grâce à une sonorité plus cohérente, la **Suite n°2 du Tricorne de Manuel De Falla** (1921) convainc totalement tout en servant elle aussi parfaitement le thème choisi : De Falla y assemble en un puzzle irrésistible de couleurs et de rythmes, un festival de danses espagnoles, chacune marquant d'un tempérament fort, la carrure et le développement de chaque épisode ; ainsi castillane est la noblesse courtoise (urbaine) de Los Vecinos : car c'est bien une Séguedille qui ouvre ce

triolet d'une époustouflante vivacité entre grâce et nerf ; puis orchestre et chef impriment à la danse virile, Farruca (provenant de Galice), son expressivité âpre et très contrastée, cependant que le finale, – Jota des plus passionnées et flamboyantes (avec castagnettes trépidantes)-, emporte tout l'orchestre dans un déferlement d'accents et de scintillements eux aussi victorieux. Le geste est clair et carré, l'attention aux timbres, constante, et à travers la cohérence du programme et le caractère de certains épisodes qui d'un compositeur à l'autre, se répondent indiscutablement (Au Cabaret de Massenet et cette Jota endiablée, ivre, de De Falla), s'impose à Tours un goût sûr pour les partitions hautement colorées, subtilement introspectives.

Jean-Yves Ossonce sait entretenir le feu symphonique, d'autant que le prochain rendez-vous promet un égal engagement en complicité avec un soliste de premier plan : **Adam Laloum**, le poète des pianistes, dans le Concerto pour piano de Brahms, couplé avec Mort et transfiguration de Richard Strauss et La Valse de Ravel... nouveaux défis, nouveaux accomplissements. [Les 5 et 6 décembre 2015 à l'Opéra de Tours.](#)



Illustration : Poésie et richesse des Folklores, lyrisme éperdu et tendre de Tchaïkovski à Tours : la violoniste Sarah Nemtanu et le chef Jean-Yves Ossonce : accord parfait dans le Concert pour violon de Tchaïkovski (DR : © G. Proust / Opéra de Tours novembre 2015).

**CD, compte rendu critique.
Ivan Illic plays Morton**

Feldman (1 cd Paraty, Paris Salle Cortot, novembre 2014)



CD, compte rendu critique. Ivan Ilčić plays Morton Feldman (1 cd Paraty, Paris Salle Cortot, novembre 2014). Le pianiste américano-serbe Ivan Ilčić, poursuit son exploration des continents méconnus dessinés par le compositeur américain, décédé en 1987. A l'aune des grands penseurs et créateurs de son temps, -Boulez, Stockhausen et John Cage dont il fut

proche-, Feldman a défendu avec ténacité et même esprit de compétition, sa propre voix. Sa musique ouvre des portes, laisse envisager des perspectives, des mondes voire des continents qui étaient invisibles mais que l'écoute de plus en familière de ses partitions, permet d'envisager voire de visualiser surtout d'éprouver.

Ce sont moins des narrations que des situations (« *territoires* ») que la musique de Feldman affectionne et précise à chaque réalisation ; cultive et provoque, suscitant chez le spectateur / auditeur, un nouveau champ de conscience, un nouveau protocole d'écoute, un champs d'expériences ou d'épreuves (pour certains décontenancés par la forme et la durée des pièces...). La spatialité devient essentielle ici : elle libère musique et auditeur pour des explorations infinies, d'un caractère ni conforme ni attendu. D'abord, le récital place continûment l'ombre réformatrice et pionnière de John Cage. Il en convoque la figure tutélaire et comme subtilement paternelle. En particulier sur le cycle ici choisi, et peut-être plus que dans tout autre.



John Cage (né en 1912) apprend à son jeune « disciple » new yorkais, la vision pluridisciplinaire de la création : comme philosophe et comme plasticien, Cage, disciple de Schönberg, voyait large et loin, au carrefour des disciplines dont évidemment la danse puisqu'il fut le compagnon de Merce Cunningham pour lequel il composa pratiquement toutes les musiques des ballets. Mais Feldman retient surtout de son maître (rencontré en 1970, quand ce dernier avait déjà tout perfectionné dans son geste inédit et visionnaire...), l'idée d'un temps suspendu, producteur de lui-même, écarté de toute nécessité formelle et de développement. Si la structure est fixée, les moyens de sa mise en œuvre empruntent à l'improvisation, au hasard où l'assemblage subjectif d'un temps dilaté, étiré, spatial intègre aussi les bruits et surtout le silence, plus tard la divination chinoise (Yi jing). Adeptes d'une critique fondamentale de la composition occidentale, Cage prône un renouvellement profond du geste musical, dorénavant sans ponctuation, ouvert aux bruits extérieurs (dont ceux d'une salle de concert, produit par le public lui-même) : laissant à l'interprète le soin d'organiser, de ressentir et de transmettre sa propre vision de l'instant. Le déroulement musical suscite sa propre finalité, son début et sa fin, une vision cyclique ininterrompue encore aiguisée par un engouement pour la pensée orientale, indienne et bouddhique (Zen).

Tout se retrouve ici dans cet album monographique totalement dédié au cycle de Morton Feldman, inspiré par l'une de ses meilleures élèves (et qu'il souhaitait même épouser), Bunita Marcus.

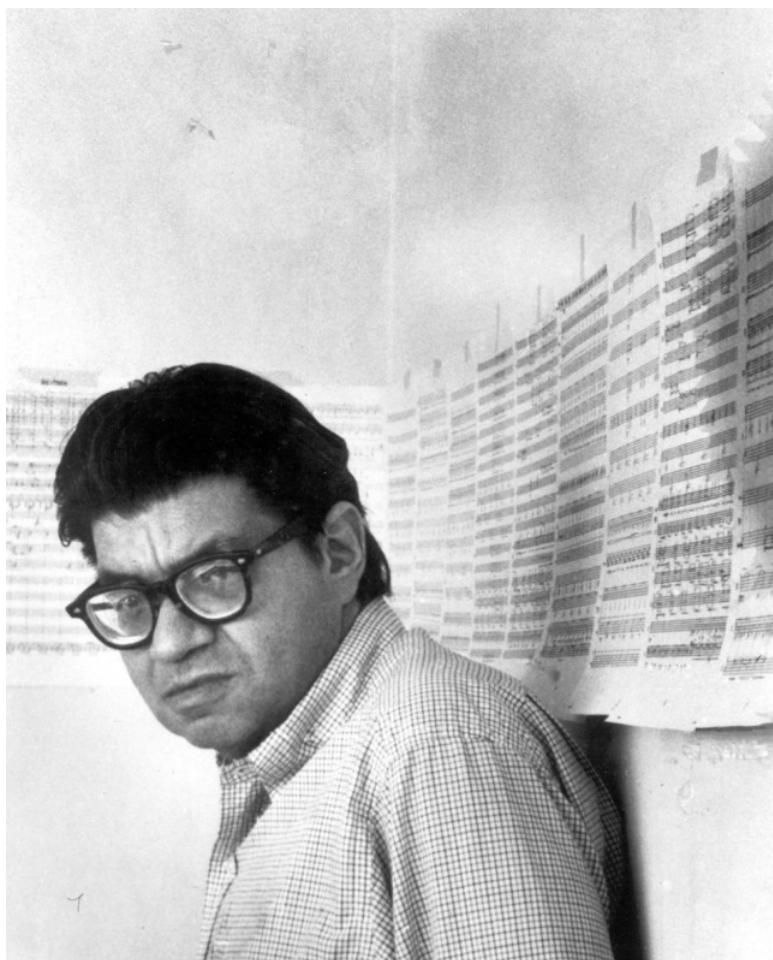
A ce titre, dans la notice accompagnant le livret de ce disque monographique (Ivan Illic plays Morton Feldman), le pianiste expose sa propre expérience à l'écoute de Feldman : impatience, trouble d'abord, puis révélation et accomplissement spirituel... et même « **libération, transe** ». Le propre de Feldman demeure la qualité d'atmosphère qu'il produit au-delà de la musique et des notes. Un climat et des sensations exprimées transmises par le pianiste funambule, quasi hypnotiques qui modifient la sensation ordinaire du temps, pour un temps mental hors de toute expérience classique, qui bascule en révélation pour l'écouteur attentif.



Ivan Illic s'inspire du cycle des hommages – portraits d'artistes que Feldman a rencontrés grâce à son ami John Cage ... : « Frank O'Hara (le poète), Mark Rothko, Willem de Kooning, Philip Guston (peintres), Aaron Copland, John Cage, Christian Wolff, Stefan Wolpe (compositeurs), et Samuel Beckett (l'écrivain, poète, et dramaturge). Un nom se démarque cependant des autres : Bunita Marcus. »

Sensuelle et abstraite, la musique de Feldman plonge en

introspection



□Feldman lui dédie cette pièce ample qui dure 1h10 et qu'il compose en 1985. La compositrice a compté dans sa propre maturation : intime du compositeur, elle aurait même refusé sa demande en mariage. Ivan Ilc en enregistre ici et dans une sonorité scrupuleusement restituée, la version critique corrigée, publiée en mars 2011, une version qu'il a encore enrichie grâce à sa connaissance profonde du manuscrit de Feldman (si riche en annotations très

précises). Or c'est bien de ses indications ténues, respectées à la lettre par le pianiste impliqué, que naît la sensation d'une musique intérieure, improvisée, surgissant d'une psyché palpitante qui se réalise et s'amplifie ou se replie dans l'instant où elle s'adresse au spectateur. Ni conceptuelle, ni minimaliste, ni totalement abstraite, la musique de Feldman conserve une plasticité et une volupté sensible que Ivan Ilc sait transmettre sans atténuer la volonté d'épure, l'ambition purement allusive du matériel sonore. Tout en retraçant le fil tendu, l'interprète sculpte la direction de chaque séquence comme une épreuve et une lutte arrachée après de longs efforts, comme un combat contre soi-même : il en exprime la violence et l'énergie de reconstruction, de sorte que

confuse au démarrage, l'impression s'ordonne et prend forme au fur et à mesure du déroulement des 22 épisodes. En apparence, décousu, fruit du hasard et comme improvisé, chaque tableau interroge le timbre, la hauteur, la profondeur de la note ; en explore toutes les vibrations porteuses de résonance et de miroitement cachés... Ivan Illic déploie mille éclats en une palette renouvelée et millimétrée qui dit la présence de l'éternité et du vertige à travers tous les caractères et paysages traversés. C'est entre les notes dans l'anfractuosité ainsi révélée entre les silences et les crépitements sonores que se précisent peu à peu la cohérence et l'harmonie d'une construction mentale et musicale qui semble sortir peu à peu de l'ombre. Travail du clair obscur, questionnement du temps musical dans ses manifestations murmurées et souvent énigmatiques, détente et apesanteur qui semble abolir toute notion connue de temps comme d'espace, le jeu suggestif et arachnéen d'Ivan Illic trouve ici un point d'accomplissement, initié magistralement dans son précédent album *The Transcendentalist*.



Les connaisseurs du pianiste savent combien Palais de Mari (de Feldman justement) a compté dans la réussite et l'accomplissement de ce dernier cd déjà cité ([The Transcendentalist : Scriabine, Cage, Wollschleger, Feldman 1 cd Heresy, mai 2014](#)), synthèse composée par Feldman en 1986 et qui fut commandée par... la compositrice Bunita Marcus. Feldman appréciait son écriture à la fois splendide et élégante. Ivan Illic nous offre une nouvelle exploration de l'écriture et des climats de Feldman à travers un nouvel itinéraire hypnotique, un nouveau parcours qui relève de fait du rituel magique, de la transe silencieuse, d'un rêve éveillé, celui d'un dormeur musicien. **Envoûtant.**

Prochains concerts d'Ivan Illic : Londres, le 5 novembre 2015, Peacock Room, Trinity Laban Conservatoire. Paris : le 11 novembre 2015 à la Fondation des Etats-Unis (sur le piano Steinway modèle D de la salle de concert Art Déco).

CD, compte rendu critique. Ivan Illic plays Morton Feldman. Feldman (1926-1987) : For Bunita Marcus, 1985. Ivan Illic, piano (1 cd Paraty 135505, album 50, Paris Salle Cortot, novembre 2014). Parution : octobre 2015. CLIC de classiquenews de novembre 2015.

Zamboni : 3 questions à Marco Horvat, Faenza

3 questions à MARCO HORVAT. En déplaçant le curseur chronologique, l'ensemble **Faenza** s'éloigne de son cher XVIIème (Seicento) pour explorer au XVIIIème, la volonté d'un auteur plus tardif, passionné par un genre plus ancien. Ce jeu des répertoires et des époques, historicisme avant la lettre, n'est pas sans rappeler le travail contemporain des interprètes soucieux de retrouver l'éclat des œuvres baroques. Quand Faenza aujourd'hui s'intéresse à **Giovanni Zamboni**, c'est un peu comme ce dernier lorsqu'il se penchait sur l'art démodé du madrigal. Jouer Zamboni en 2015 et bientôt lui consacrer un prochain disque, c'est rendre hommage à un pionnier, à la fois érudit affûté et relecteur audacieux qui verra enfin ses œuvres ainsi réinvesties et publiées, – finalités modernes auxquels il n'avait pas pensé et qui pourtant l'auraient assurément comblé. **Entretien avec Marco Horvat, directeur musical et fondateur de l'ensemble FAENZA**, à propos de son nouveau programme dédié au madrigaliste Giovanni Zamboni. Plus qu'un nostalgique remettant au goût du jour, la forme du madrigal pourtant passé de mode au XVIIIème siècle, Zamboni surgit en moderniste, maître remarquable et digne successeur d'un Monteverdi. Lettré au goût sûr, Zamboni sait sélectionner les poètes qu'il met en musique avec une exigence qui rappelle ses aînés, Monteverdi toujours mais aussi D'India. Il en saisit les enjeux expressifs, le raffinement et l'élégance littéraires comme la riche profondeur sémantique. Si le genre est déjà très ancien, la manière de le traiter mérite de ressusciter l'écriture de Zamboni et de lui consacrer un programme nouveau... Pour comprendre la modernité méconnue de Zamboni et l'engouement que Marco Horvat lui réserve aujourd'hui, CLASSIQUENEWS a posé 3 questions au musicien, créateur de son ensemble Faenza...



Pouvez vous en quelques mots singulariser l'écriture du Zamboni madrigaliste ? Nostalgique ou moderniste ?

Zamboni, comme Bach – osons le comparer au Maître de Leipzig ! – est les deux à la fois. La part de nostalgie est évidente : déjà, il joue du luth, cet instrument passé de mode depuis un bon siècle en Italie. Ensuite, son contrepoint peut sembler parfois académique : les voix entrent sagement les unes après les autres de façon régulière ; l'écriture est à quatre voix dans tous les madrigaux, même si certains passages sont monodiques et évoquent la cantate et l'opéra.

Mais « moderniste » très nettement aussi. Les modulations, les marches harmoniques, les éclats expressifs, l'inventivité le rapprochent de ses contemporains les plus inventifs : Vivaldi pour le charme, Marcello et Bach pour la profondeur de vue, et bien entendu Scarlatti, maître lui aussi du madrigal tardif, qui l'a très probablement directement influencé.

Quels sont les poètes mis en musique ?

Excellente question, car c'est du point de vue littéraire que Zamboni se montre surtout lié au passé. Dans les poètes que j'ai pu identifier, Giovanni Battista Guarini (1538-1612), l'auteur du *Pastor Fido* – également mis en musique par Vivaldi – tient le haut du pavé, mais on trouve aussi par exemple Giovanni Battista Marino, qu'on appelait en France « Le Chevalier Marin ». Plusieurs des poèmes utilisés par Zamboni ont été mis en musique au début du XVII^e siècle par Monteverdi, Cifra, d'India, Bellanda. Il se pourrait même que, en effectuant une recherche plus poussée, on trouve des doublons pré-baroques à toutes les compositions de Zamboni. Passer des madrigaux de Monteverdi et d'India, à ceux de Zamboni écrits sur les mêmes textes donnerait lieu à un passionnant programme de concert : c'est d'ailleurs dans nos

projets pour nos prochains programmes Zamboni en tournée même si, dans un premier temps, j'ai envie de faire connaître ce compositeur en priorité.

Dans quelle mesure ce nouveau programme met-il en avant les qualités de votre ensemble Faenza et l'esprit des recherches que vous menez ?

Ce programme sort nettement Faenza de son répertoire de prédilection : celui du XVII^e siècle mais, pour différentes raisons – sans compter la beauté stupéfiante de ces musiques tirées de l'oubli – il est dans la ligne de ce que nous aimons et savons faire :

- faire découvrir des répertoires complètement oubliés : écoutez par exemple notre précédent CD ag0gique consacré à Giulio san Pietro de' Negri, compositeur majeur qui n'avait pratiquement jamais été enregistré.
- donner la parole à des luthistes écrivant pour le chant, espèce plutôt rare et particulièrement intéressante. Nous avons travaillé sur Bellerofonte Castaldi – que nous comptons bien enregistrer prochainement – nous pensons consacrer un programme à Charles Hurel, qui est largement et injustement ignoré des programmations, etc...
- interroger les rapports entre texte et musique, hors du contexte de l'opéra

Par ailleurs, et c'est peut-être ce qui a été le principal moteur de ce projet, nous sommes en perpétuelle interrogation sur le sens que peut avoir l'interprétation de la « musique ancienne » aujourd'hui. Comment et surtout pourquoi la jouer pour un public contemporain alors que bien d'autres formes de musique existent sur le marché ? Le fait qu'un groupe de gens, au XVIII^e siècle déjà, se soit posé les mêmes questions que

nous sur les musiques du passé est en quelque sorte rassurant et plein d'enseignements. Je suis par ailleurs très touché qu'un musicien comme Zamboni remue ciel et terre pour faire apprécier un art qui n'est plus à la mode à l'époque où il vit.



Ce ne sera d'ailleurs pas le seul programme de Faenza qui sort des limites de notre cher XVIIème siècle : un travail est en cours d'élaboration sur le répertoire de la Foire, à la charnière des XVIIe et XVIIIe siècles, et – qui sait ? –, peut-être reviendrons-nous un jour à nos premières amours : le répertoire médiéval. D'ici là, le milieu musical français aura certainement appris à déconstruire les grilles de lecture qui ont trop souvent tendance à enfermer les artistes dans des catégories étanches. J'ai toujours tenu à décroquer les disciplines et à prouver que l'on pouvait créer en marge des courants officiels. D'où notre travail sur le spectacle musical (Les Voyages de Bellerofonte), les formes croisées (Métamorphoses) ou interactives (Le Salon de Musique) et, bientôt, sur le Théâtre de Foire, prototype de la lutte des artistes contre la tyrannie des institutions.

Une autre raison m'a poussée à mener ce projet à bout, avec la complicité indispensable des interprètes et celle de notre maison de disques : Zamboni (portrait ci dessus) n'a jamais réussi à faire publier ses madrigaux, malgré des tentatives répétées et probablement harassantes à l'âge qu'il avait atteint. C'est lui rendre justice que d'en proposer un enregistrement et, plus tard, une édition.

Je voudrais aussi signaler que ce travail a pu être mené à bien dans le cadre de notre résidence à l'Université de Reims Champagne-Ardenne : encore une expérience rare et interdisciplinaire comme nous aimons les imaginer!

Entretien avec Marco Horvat, propos recueillis par
Classiquenews en octobre 2015



Prochain concert de Marco Horvat, Faenza :

Paris (11ème ardt), [Foyer de l'âme, le 11 novembre 2015, 20h : Madrigaux de Zamboni, le Monteverdi des](#)

[Lumières](#)

**Compte rendu, concert. Sablé
sur Sarthe, le 16 octobre
2015. Histoires sacrées :
Carissimi (Jonas, Jephté), MA
Charpentier (Le reniement de
Saint-Pierre). Stradivaria.
Bertrand Cuiller, direction.
Christian Gangneron, mis en**

scène.

Que donne une troupe lyrique en itinérance ? Que vaut l'expérience d'un chœur habitué aux salles d'opéra, confronté comme ici aux nouveaux défis d'un tréteau placé dans une église, à la rencontre de nouveaux spectateurs ? Acoustique réverbérante incontrôlable, dispositif scénique aléatoire dépendant de la configuration du lieu (lequel à priori n'est pas conçu pour un spectacle), nouveaux profils de spectateurs... les épreuves ne manquent pour cette nouvelle production défendue par Angers Nantes Opéra et dont l'enjeu (exemplaire) est d'oser la rencontre avec de nouveaux spectateurs, hors du théâtre lyrique traditionnel et dans une forme repensée pour l'occasion. Subventionnés par les impôts des contribuables, les maisons d'opéras entretiennent souvent une routine qui ne profitent qu'à ceux qui connaissent déjà le lyrique (et qui donc font la route pour aller l'entendre). Ici, grâce à l'initiative d'Angers Nantes Opéra, de son directeur idéalement engagé, Jean-Paul Davois, le principe est tout autre et même inverse, tout en respectant l'accessibilité du spectacle pour le plus grand nombre, en particulier pour celles et ceux pour lesquels aller à l'opéra est trop difficile, du seul fait de la distance pour s'y rendre. Plutôt que de venir à l'opéra, c'est l'opéra qui s'invite dans les villes du territoire.



Angers Nantes Opéra diffuse l'opéra hors les murs

Le Lyrique dans les territoires

Le choix des œuvres est réfléchi : les oratorios romains de Carissimi, créateur du genre dans la Rome du XVII^e ; les Histoires sacrées de Charpentier, son élève et tout autant génial ... les deux formes sont effectivement conçus pour l'église et son acoustique. Rien à dire donc sur la trilogie sacrée à laquelle nous assistons, dans le site où nous la découvrons. L'exemple moral de Jonas, de Pierre ou de Jephté – figures lumineuses (ou sombre dans le cas du traître Pierre) de l'Ancien et du Nouveau Testament-, prend une dimension naturelle, presque évidente sous la voûte de l'église Notre-Dame de Sablé. C'est un prolongement aguerri à Sablé car depuis septembre, en ouverture de sa nouvelle saison lyrique, Angers Nantes Opéra a fait tourner la production dans plusieurs églises de Nantes.

L'éloquence des gestes, la succession des épisodes d'un dramatisme resserré parfois fulgurant prennent un sens régénéré dans la réalisation du metteur en scène **Christian Gangneron** : or les obstacles ne sont pas minces pour réussir une telle production. Le nombre des choristes en ferait pâlir plus d'un : 30 chanteurs sur la scène et présents en totalité tout au long de chaque séquence ; il faut un solide métier pour vaincre et écarter l'effet de la masse comme de la confusion. Pari relevé pourtant d'autant que chaque choriste mis en avant selon son tempérament, invité à chanter et à jouer, défend trois partitions dont l'enjeu est bien la dramatisation édifiante des actes de l'Histoire sacrée. Le jeu expressif préserve la surenchère et s'inscrit constamment dans une mesure qui rend intelligible chaque situation dramatique. La cohérence renforce la séduction du triptyque : l'air de Jonas, déchirant de la part de celui qui connaît mieux que personne la vacuité de la nature humaine, préfigure déjà en ouverture, la prière déchirante de Jephté puis de sa fille, à l'extrémité du spectacle. Unité stimulante du triptyque.



Chaque drame contient un air, point fort psychologique et dramatique : sous la lumière et sur ce fond noir qui découpe les profils, chaque séquence prend des allures de tableau vivant, convoquant la comédie populaire de Latour, le ténébrisme éblouissant du Caravage. **Christian Gangneron** reprend en vérité un spectacle déjà présenté en 1987 mais ici, dans une configuration toute autre, où le nombre des acteurs chanteurs sur le plateau a considérablement modifié les moyens de réalisation. Les voix habituées au grand répertoire lyrique (XIXème essentiellement) articulent pourtant, s'ingénient à caractériser sans élargir chaque intervention vocale. L'intonation est subtilement calibrée, le style remarquable d'attention à l'autre ; et le format sonore global répond malgré la forte réverbération à l'obligation d'intelligibilité (conduit par le chef des chœurs d'Angers Nantes opéra, Xavier Ribes) : l'équilibre avec les instrumentistes de Stradivaria reste délectable du début à la fin.

Vocalement, les parties solistes les plus exigeantes sont confiés à 3 solistes très convaincants : le ténor **Hervé Lamy** (Jonas d'abord, puis très émouvant père de Jephté), l'excellent **Francisco Fernández-Rueda** (intense, ardent, précis : son Pierre est humain et finement tiraillé), surtout – révélation de la soirée : la soprano d'origine algérienne **Hadhoum Tunc** qui éblouit par sa subtilité et sa grande maîtrise technique dans le rôle de la fille de Jephté. La jeune cantatrice n'est pas seulement naturelle et idéalement fluide malgré la très grande tension du rôle, c'est aussi une actrice convaincante qui sait nuancer son caractère dans ce souci des équilibres précédemment évoqués.

La surprise est donc totale et la curiosité comme l'enseignement moral, subtilement réalisés. Les initiatives de ce type sont rares : inédites même dans l'Hexagone. Un Chœur

qui s'engage et se dépasse ; un metteur en scène jouant finement des allusions cinématographiques et picturales pour la clarification de sommets baroques... autant de composantes qui nous font vivre le lyrique et l'expérience du spectacle vivant, différemment, dans l'intensité et la proximité. Stimulante aventure.

La production présentée par Angers Nantes Opéra poursuit sa tournée [en novembre 2015 à Rennes \(Cathédrale, le 4 novembre\)](#) puis en 2016, à Angers : incontournable. Consulter le site d'Angers Nantes Opéra pour connaître les dernières dates des reprises du spectacle *Histoires Sacrées, Carissimi / Marc-Antoine Charpentier*.

Compte rendu, concert. Sablé sur Sarthe, le 16 octobre 2015. *Histoires sacrées : Carissimi* (Jonas, Jephté), MA Charpentier (Le reniement de Saint-Pierre). Chœur d'Angers Nantes opéra (Xavier Ribes, direction). Stradivaria. Bertrand Cuiller, direction. Christian Gangneron, mise en scène.

Illustrations : photos Jef Rabillon © Angers Nantes Opéra 2015

VIDEO, clip. Xerse de Cavalli à l'Opéra de Lille



VIDEO, clip. Xerse de Francesco Cavalli à l'Opéra de Lille, jusqu'au 10 octobre 2015. Mazarin règne encore sur le goût officiel et le jeune



Louis XIV s'apprête à régner en maître absolu. La France apprend le raffinement de l'Italie. Pour ses noces avec l'infante d'Espagne, le jeune Louis découvre l'opéra vénitien au Louvre en novembre 1660 : Mazarin a invité Cavalli qui reprend son Xerse, mais adapté au goût français : le rôle titre n'est pas chanté par un castrat mais un baryton, l'action débarrassée de ses facettes comiques est restructurée en 5 actes et surtout Lulli enchâsse la sensualité italienne de ses ballets d'une facétieuse invention. A la fin de l'action, comme Louis XIV et L'Infante Marie-Thérèse, Xerse et Amastre se marient : mariage de raison pour un lieto finale que les ballets de Lulli subliment par leur insolence facétieuse. Voici Xerse, dans sa version parisienne, sous la direction d'Emmanuelle Haïm à l'Opéra de Lille, jusqu'au 10 octobre 2015. CLIP VIDEO © studio CLASSIQUENEWS.TV

Lille, Opéra
Xerse de Cavalli
5 représentations
Du 2 au 10 octobre 2015

Nouvelle production
Emmanuelle Haïm, direction
Guy Cassiers, mise en scène
Maud Le Pladec, chorégraphie

Musique de Francesco Cavalli (1602-1676)
Livret de Nicola Minato (revu par Francesco Buti)
Ballets – Musique de Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

Direction musicale: Emmanuelle Haïm
Mise en scène: Guy Cassiers
Décors et costumes: Tim Van Steenberghe
Chorégraphie: Maud Le Pladec

Vidéo: Frederik Jassogne
Lumières: Maarten Warmerdam
Dramaturgie: Willem Bruls
Conseillère musicologique: Barbara Nestola

Avec
Xerse: Ugo Guagliardo
Arsamene: Tim Mead
Ariodate: Carlo Allemano
Romilda: Emöke Barath
Adelanta: Camille Poul
Eumene Emiliano: Gonzalez Toro
Elviro: Pascal Bertin
Amastre: Emmanuelle de Negri
Aristone: Frédéric Caton
Le Gardien: Pierre-Guy Cluzeau (figurant)

Le Concert d'Astrée
Compagnie Leda

VOIR aussi notre [grand reportage sur l'atelier vocal dédié à l'interprétation du récitatif dans l'opéra français et italien du XVIIème siècle](#)

LIRE aussi notre [présentation complète de Xerse de Cavalli à l'Opéra de Lille](#)



Xerse qui incarne le roi sur la scène, se lamente au V, inconsolable d'avoir été écarté par celle qu'il aime, Romilda (laquelle lui préfère son frère Arsamene)

Illustrations : photographies © studio CLASSIQUENEWS 2015

Rencontre – Entretien avec Pilar Tomas, directrice du Festival de Cuenca (Espagne)

Actrice majeure de la culture en Espagne, Pilar Tomas a fait du festival de Cuenca (Semana de musica religiosa de Cuenca SMR) l'un des festivals de musique sacrée les plus marquants parmi les offres européennes actuelles. Il ne s'agit pas



simplement de développer une programmation musicale dans la cité historique de Castille véritable joyau architectural d'une rare cohérence. CUENCA est devenue une référence en matière artistique mais aussi l'exemple d'une exceptionnelle activité dont le propre est de susciter un questionnement très fécond sur le thème du sacré, associant les concerts dans les églises ou dans l'auditorium (Auditorio) aux autres disciplines notamment celles liées à l'image (peintures, vidéo, cinéma. ...). Le festivalier sait alors qu'il va vivre pendant la Semaine Sainte un cheminement impressionnant qui se précise de concerts en programmes avec une intelligence rare et un rythme envoûtant ; cette exigence artistique dont classiquenews a rendu compte plusieurs années durant explique la réussite du Festival de Cuenca grâce au profil atypique de sa directrice artistique. Généreuse, entière, passionnée, Pilar Tomas est une personnalité qui compte en sachant acclimater l'exigence du sens et le goût de la découverte à la notion même de festival. Elle a su renouveler l'expérience musicale à sa source. Le divertissement et la délectation y ont cours autant que la réflexion et l'éducation. Vivre Cuenca au moment du dimanche Pascal reste un temps fort de l'agenda européen. Entretien avec une grande dame de la musique.

Quelle sont les points forts de votre carrière avant votre

arrivée à la tête de la Semana de Música Religiosa de Cuenca?

Mon travail de gestionnaire de la musique a commencé en organisant plusieurs séries et cycles de concerts pour la Radio Nationale d'Espagne. Après cette expérience particulièrement formatrice, j'ai pris la direction de la Fundación Caja Madrid, – aujourd'hui disparue. Je pilotais alors non seulement l'organisation des concerts mais également la recherche, l'édition et la diffusion du patrimoine musical.

Quelles sont les points clés de la réussite de votre projet artistique au sein de la Semana de Música Religiosa de Cuenca?

Le bagage antérieur a été déterminant pour mon projet en tant que directrice de la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Dans les années 60, nous avons créé l'Institut de Musique Religieuse, ce travail pionnier a été déterminant pour la sauvegarde du patrimoine et pour créer les inventaire des archives musicales espagnoles.

Le sens majeur du Festival de Cuenca repose sur la qualité des artistes invités ; je reste convaincue que seule une programmation exigeante a toutes les chances de fidéliser les publics. Nous abordons un vaste répertoire dans la Semana, du chant grégorien aux commandes de musique contemporaine. Plusieurs de nos commandes de musique contemporaine ont reçu par la suite de nombreux prix nationaux.

Nous croisons également d'autres disciplines, plusieurs de nos projets interagissent avec la littérature ainsi que les arts visuelles par le biais des nombreuses expositions organisées vidéo dans les divers lieux mis à disposition pour le festival pascal : vidéo, photographie, projection, installations,

productions éclectiques dont la pluralité des champs et des formes investis suscitent le questionnement et invite à une réflexion et une participation sur le sens des oeuvres exposées à la période concernée, en l'occurrence à Cuenca, la Semaine Sainte.

Alites

La présence du répertoire médiéval, jamais programmé auparavant dans un grand festival en Espagne et celle de la musique de chambre, nous a permis de diffuser un répertoire inhabituel et novateur. Il s'agit toujours de susciter la découverte ; dans cette même dynamique, nous soutenons les jeunes artistes et les solistes confirmés qui ont eu peu d'opportunité de jouer en Espagne.

J'ai également mis en œuvre un partenariat entre le Festival et les responsables des patrimoines architecturaux de la Région (Castilla La Mancha), car on ne saurait maintenir et développer une programmation musicale sans l'inscrire de façon cohérente dans son territoire; nous avons pu établir une coopération fructueuse qui nous a permis de réaliser des concerts dans les lieux insolites et les aidant à les faire connaître tels le Monastère de Uclés, Alarcón, Parroquia de San Clemente, Basílica de Villanueva de la Jara....

Quelles sont vos plus importants partenaires, ceux qui ont vraiment compté pour la construction de votre projet à Cuenca?

Ma gestion à la tête de la SMRC a coïncidé avec la plus grande crise financière qui a traversé le pays depuis ces 10 dernières années. Sans aucun doute les partenariats établis avec la Radio Nacional, Televisión Española, Antena 3, Tele 5 nous ont permis de rayonner bien au-delà de notre public

présent au festival.

Quelle est le point principal de votre apport à Cuenca, votre marque de fabrique en quelque sorte ?

Deux aspect m'ont particulièrement préoccupés et motivés : les rencontres avec les professionnels autour de notre thématique pour une meilleure clarification du fil rouge thématique propre à chaque édition. Et le soins particulier apporté pour chaque interprétation des œuvres choisies ; en temps de crise c'est toujours plus facile de reprendre des œuvres plus grand public, or nous avons pu garder une qualité internationale et nous avons toujours déniché de nouveaux talents et défendu malgré les contraintes, les répertoires originaux et inédits.

En tant que protagoniste de la vie culturelle et musical européenne, quels sont vos conseils pour mieux inscrire et développer la musique dans la société d'aujourd'hui?

Je n'ai pas de leçon à donner mais plutôt des pistes de réflexions ; je pense que nous devons assumer chacun nos défis avec honnêteté. Il faut une force de conviction sans faille pour garder certaines valeurs et une forte volonté pour continuer à transmettre certaines valeurs culturelles. Il est de notre devoir de mettre en relation la culture et l'éducation pour essayer de dépasser certaines habitudes qui conduisent directement, inévitablement vers l'ignorance.

Seuls la culture et l'éducation ont la capacité de favoriser un développement humaniste. Je suis contre l'idée que seule la culture rentable a sa place dans notre société ; l'Art ne doit être assujettie à sa rentabilité. Une vision humaine de notre société, un regard fraternel envers les générations futures,

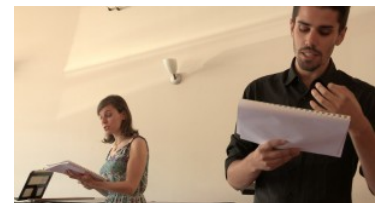
voilà le fil conducteur de mon action.

Propos recueillis en septembre 2015.

CMBV, grand reportage vidéo : Atelier vocal sur le récitatif italien et français au 17ème (Versailles, juillet 2015)

CMBV, grand reportage vidéo : Atelier vocal sur le récitatif italien et français au 17ème (Versailles, juillet 2015). En juillet 2015, le CMBV, Centre de musique baroque de Versailles a organisé un atelier

de pratique vocale dédié au récitatif des opéras italiens et français du XVIIè / Seicento : La parole chantée de Venise à Paris. A l'école de Cavalli et de Lully principalement, les élèves chanteurs, pilotés par leurs coachs apprennent l'art si



complexe du récitatif, élément essentiel dans la continuité des opéras baroque du XVIIème siècle.



Outre les éléments techniques précis que l'interprète doit maîtriser, l'atelier met en relief tout ce que doit l'opéra français au genre fixé en Italie par Cavalli qu'il exporte à la Cour de France, entre autres à l'époque du mariage de Louis XIV (Xerse, de Cavalli avec ballets du premier Lulli, 1660). **Grand reportage vidéo © studio CLASSIQUENEWS 2015. Réalisation : Philippe Alexandre Pham**



L'Atelier vocal intitulé « La Parole chantée de Venise à Paris » proposé par le Centre de musique baroque de Versailles est d'autant plus pertinent au vu des nombreuses réalisations intéressant actuellement ou prochainement, Lully et Cavalli.

VIDEO, reportage. Nouvelle Armide de Lully à Innsbruck (août 2015)

VIDEO, reportage. Nouvelle Armide de Lully à Innsbruck (août 2015). Août 2015 : le Festival de musique ancienne et baroque à Innsbruck (Autriche) accueille pour la première fois de son histoire, un opéra français : Armide de Lully (1686) dans une nouvelle production réalisée par le Centre de musique baroque de Versailles dans laquelle participent jeunes instrumentistes sur instruments d'époque, jeunes chanteurs dont les lauréats du Concours Cesti 2014. Dans Armide dernière opéra de Lully, l'interaction de la danse et du drame



intérieur de l'enchanteresse impuissante face à Renaud est exceptionnelle. La partition permet aussi au CMBV Centre de musique baroque de Versailles de diffuser l'opéra baroque français à l'étranger, tout en transmettant aux jeunes chanteurs le goût du théâtre et de la langue baroques. Reportage vidéo : entretiens avec les chanteurs, Benoît Dratwicki, Deda Cristina Colonna (mise en scène), Patrick Cohen-Akénine (direction musicale). Durée : 15mn © studio CLASSIQUENEWS.TV – Réalisation : Philippe-Alexandre Pham. Lire aussi notre [présentation de la production d'Armide de Lully à Innsbruck \(août 2015\)](#)

