

le

Association
des Amis
du **TPR**

Souffleur

Mai
2010

n° 19

Didon et Enée

de
Purcell

Opéra précédé de Madrigaux de Monteverdi

Billet

du comité de l'association des amis du TPR

Sommaire

CLAUDIO MONTEVERDI Repères biographiques	3
HENRY PURCELL Repères biographiques	4
MADRIGaux GUERRIERS ET AMOUREUX Notes sur le Livre VIII des Madrigaux	5
DIDON ET ENÉE Argument du spectacle	5
BRITANNIQUE BEAUTÉ Didon et Enée	6
FRANÇOIS RACINE, METTEUR EN SCÈNE Notes d'intentions	7
NICOLAS FARINE Interview	8
NICOLAS FARINE ET CLAUDE LEBET Entretien	11
JEUNE OPÉRA COMPAGNIE Présentation	15

Lorsqu'en 2006, nous publiions *Le Souffleur* No 6 consacré à LA FINTA SIMPLICE, œuvre de jeunesse de W.A. Mozart, nous pouvions espérer que cette collaboration avec Jeune Opéra Compagnie ne resterait pas sans lendemain. Il était en effet clair pour nous que l'existence de cette Compagnie, par les domaines d'activités qu'elle propose, affirme, enrichit, consolide la vitalité artistique de notre région. Nos espoirs n'ont pas été déçus et ce ne sont pas moins de deux créations que Jeune Opéra Compagnie, en collaboration avec le TPR, nous invite à découvrir. Tout d'abord, l'opéra DIDON ET ENÉE d'Henry Purcell, œuvre magistrale, qui réunit des figures mythologiques, et que le compositeur ne vit portée à la scène qu'une seule fois de son vivant. Ce monument de la musique baroque sera précédé par des extraits du LIVRE VIII DES MADRIGaux de Claudio Monteverdi. Si l'œuvre de Purcell est connue, quel heureux choix que celui de Monteverdi, entre 16^e et 17^e siècles, entre tradition et modernité, libérant l'écriture musicale de la polyphonie, permettant le chant soliste, créant l'opéra.

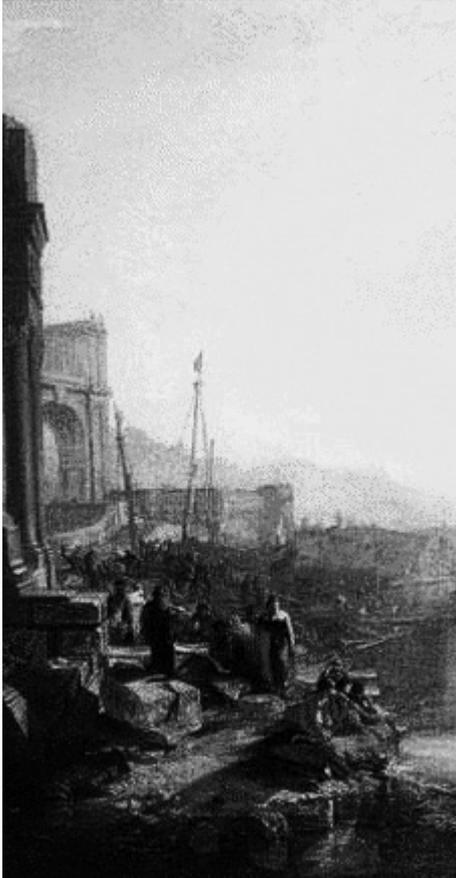
Vous trouverez dans ce numéro du « Souffleur » plusieurs analyses sur les œuvres de Purcell et Monteverdi ainsi qu'une très intéressante discussion entre Nicolas Farine et Claude Lebet, spécialiste des instruments anciens. Nous remercions toutes les personnes qui ont contribué à l'élaboration de ce No 19 du « Souffleur » : Nicolas Farine et François Cattin, co-directeurs de JEUNE OPÉRA COMPAGNIE ; Virginie Kraif, cantatrice ; François Racine, metteur en scène ; Claude Lebet, luthier, et Denise de Ceuninck, journaliste.

Bon spectacle.

Vous obtiendrez encore plus d'informations sur ce spectacle sur le site www.tpr.ch ; vous pourrez également y (re) découvrir les anciens numéros du Souffleur sous la rubrique « Amis du TPR ».

Claudio Monteverdi

Repères biographiques



1567 • naissance à Crémone, ville des luthiers. Il y fait ses humanités et y apprend le chant, la viole et l'orgue.

1587 • âgé de vingt ans à peine, il publie à Venise le Livre I des MADRIGAUX.

1590 - 1592 • s'installe à Mantoue et travaille comme maître de chant à la cour du duc Vincenzo Gonzaga. Livres II et III des Madrigaux.

1601 • nommé maître de musique par le duc Vincenzo. Sa charge l'amène à assurer la formation et la direction d'un chœur de femmes et à composer des morceaux d'accompagnement pour la scène.

1603-1605 • Livres IV et V des MADRIGAUX.

1607 • compose sa première œuvre scénique, Orfeo, sur un livret d'Alessandro Striggio. Grand succès, l'Orfeo est publié dans de luxueuses éditions, fait rarissime à l'époque.

1608 • Monteverdi fait jouer à la cour de Mantoue la tragédie musicale L'Arianna, marquée par la dis-

parition de sa femme Claudia l'automne précédent. La partition de cette œuvre a été perdue et seul nous est parvenu le Lamento d'Arianna.

1610 • compose ses premières œuvres de musique sacrée, Les Vêpres de la Vierge, puis La Missa in illo tempore, dédiées au Pape Paul V.

1613 • quitte Mantoue, où il est tombé en disgrâce, et est nommé maître de chapelle à la Basilique Saint Marc de Venise. Il réalise diverses œuvres religieuses.

1632 • est ordonné prêtre.

1632-1638 • publie les Livres VI à VIII des Madrigaux

1641-1642 • compose deux opéras, Le retour d'Ulysse dans sa patrie et Le couronnement de Poppée. Publie un recueil d'œuvres religieuses sous le titre Selva morale e spirituale.

1643 • meurt à Venise

1651 • publication (posthume) du Livre IX des MADRIGAUX.

Henry Purcell

Repères biographiques



1659 • naissance à Westminster (Londres). Son père, lui-même musicien, est gentilhomme auprès de la Chapelle royale. A son décès en 1664, Henry est placé sous la protection de l'un de ses oncles, qui réussit à le faire admettre comme choriste à la Chapelle royale. A 11 ans il compose une ode au roi (Charles II d'Angleterre).
1672-1678 • fréquente la célèbre Westminster School, où il travaille comme copiste. Il compose ses premiers hymnes et signe la musique accompagnant des pièces de théâtre écrites par des auteurs contemporains (John Dryden, Thomas Shadwell et Aphra Behn) ou des œuvres classiques (Timon d'Athènes, de Shakespeare).
1679 • est nommé organiste à l'Abbaye de Westminster, charge qu'il conservera jusqu'à sa mort. Se consacre à la composition de musique sacrée
1683 • est nommé intendant des instruments à la cour. Purcell fait imprimer et publier pour la première fois ses compositions (TWELVE SONATAS).
1687 • renoue avec la musique pour le théâtre (TYRANNICK LOVE

de John Dryden, THE FOOLS' PRE-FERMENT de Thomas d'Urfey).
1689 • DIDON ET ÉNÉE (livret de Nahum Tate) est représenté à Londres. Cette œuvre est considérée comme le premier opéra anglais authentique. L'opéra ne sera plus monté à la scène du vivant de Purcell, malgré un vif succès d'estime auprès des connaisseurs.
1691 • création de KING ARTHUR, opéra en cinq actes sur un livret de John Dryden. Y figure l'aria WHAT POWER ART THOU, transformé en tube dans les années 1980 par Klaus Nomi.
1692 • compose les chants et la musique pour THE FAIRY QUEEN, adaptation du Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare.
1693-1694 • écrit un TE DEUM ainsi que le JUBILATE DEO, premières pièces de ce genre composées en Angleterre avec un accompagnement entièrement orchestral. Un hymne et deux élégies de Purcell sont joués pour les funérailles de la reine Marie II Stuart.
1695 • meurt à Londres. Est enterré à l'Abbaye de Westminster.

M Notes sur le Livre VIII des Madrigaux Madrigaux guerriers et amoureux

Le Livre VIII, publié en 1638, contient les madrigaux appelés MADRIGAUX GUERRIERS ET AMOUREUX, précédés d'une importante préface. Considérés comme l'aboutissement du travail de Monteverdi dans le domaine du madrigal, ils en ferment en même temps l'histoire.

Le Livre VIII contient des œuvres écrites sur plus de trente ans, telles que LE LAMENTO DELLA NINFA, ou l'impressionnant HOR CH'EL CIEL, sur des poèmes de Rinuccini et de Pétrarque. Il intègre encore la scène dramatique IL COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLO-

RINDA (LE COMBAT DE TANCRÈDE ET CLORINDE - 1624), d'après LA JÉRUSALEM DÉLIVRÉE de Torquato Tasso, dans laquelle instruments et voix forment deux entités distinctes. L'originalité de cette composition provient du rapprochement du genre madrigalesque et du style rappresentativo (imitatif), ainsi que de l'utilisation pour la première fois du pizzicato (cordes jouées avec les doigts au lieu de l'archet) pour créer des effets expressifs, en particulier la colère et l'agitation (stile concitato), dans les scènes les plus dramatiques. Dans leur totalité, les huit Livres de MADRIGAUX

montrent l'immense développement de la musique polyphonique de la Renaissance et son évolution vers le style concertant et la monodie accompagnée, caractéristiques de la musique baroque.

Argument du spectacle Didon et Enée

L'action se passe à Carthage, dans le palais de Didon (Acte I), qui avoue à sa suivante Bélinda son trouble pour le prince troyen Enée. Dans une grotte (acte II, scène 1), la Magicienne et ses sorcières œuvrent à la destruction de l'insupportable bonheur du couple royal. Elles dépêchent un esprit qui, sous les traits de Mercure, enjoint au prince de partir au plus vite conquérir l'Italie. Tandis que Bélinda contemple la beau-

té de la nature environnante (Acte II, scène 2), Enée, au cours d'une chasse, reçoit la visite de l'esprit : il doit partir le soir même. Les marins, compagnons d'Enée, se préparent à quitter Carthage (Acte III). Les sorcières se réjouissent de la réussite de leur plan et projettent de faire sombrer le navire d'Enée. Le prince annonce à la reine son départ. Elle refuse d'entendre ses explications et se laisse mourir.

Didon et Enée

Britannique beauté



DIDON ET ENÉE d'Henry Purcell est à l'opéra anglais ce que L'ORFÉO de Monteverdi est à l'opéra italien : elle n'est pas la première œuvre du genre, mais certainement une des « meilleures premières ». Depuis l'apparition en Italie de la forme opéra à la fin du XVIe siècle, toute l'Europe cherche à inventer son opéra « national », c'est-à-dire celui qui pourrait magnifier sa langue. L'opéra italien est alors un objet d'exportation universel au même titre que certains cinémas nationaux d'aujourd'hui. Trouver une musique qui puisse dessiner sa langue n'est pas un acte évident. Purcell réalise avec DIDON ET ENÉE l'un des premiers véritables opéras anglais de l'histoire (puisque la forme dominante était une forme d'opéra-théâtre, mi-chanté, mi-parlé). Surtout, il offre à la musique anglaise un traitement de la langue si poétique et ingénieux, avec lequel il sera difficile de rivaliser jusqu'à l'arrivée de Benjamin Britten au milieu du XXe siècle.

L'histoire est connue : Didon, Reine de Carthage est veuve. Elle tombe amoureuse du prince de Troie, Enée, en route vers l'Italie où il doit fonder Rome. Leur amour consommé, Enée s'enfuit du pays, appelé par les Dieux. Folle de désespoir, Didon se suicide. Une tragédie. Un récit baroque à même de déclencher des émotions fortes. A cette époque, Purcell est avant tout considéré comme un compositeur de chansons et un compositeur de cour (sa carrière a été jusque-là tout entière conduite d'une part à la cour de Charles II, puis de Jacques VI, mais aussi dans les tavernes). S'il voulait entrer en compétition avec les compositeurs internationaux qui travaillaient en ville (les italiens surtout), il fallait se battre sur le seul terrain qui ouvre à la notoriété : l'opéra. La force dramatique de Didon et Enée ne s'est jamais démentie jusqu'à aujourd'hui. Peut-être est-ce grâce à la facture musicale qui – en comparaison avec les musiques officielles de Purcell – est simple et recherche une communication directe et émotionnelle avec l'auditeur. L'insertion de danses, de passacalles insistantes (comme la sublime lamentation de Didon, magnifiée par un mouvement chromatique descendant pour rendre concrète sa mort), de chants populaires (comme le chant des marins) sont autant de caractéristiques qui ont alors pris de plus en plus d'importance dans les réflexions de Purcell, et qui, du même coup, l'ont amené à écrire moins de musique religieuse.

François Cattin

Notes d'intentions

François Racine

metteur en scène

Lorsque j'ai abordé pour la première fois LES MADRIGAUDS de Monteverdi et l'opéra DIDON ET ENÉE de Purcell pour en faire la mise en scène, je fus fasciné par le degré de pertinence esthétique et formelle de ces œuvres dans le contexte contemporain, même si près de quatre siècles nous séparent de leurs conceptions originales. Cette impression d'actualité du propos se ressent principalement grâce aux qualités intrinsèques de ces œuvres.

Dans LE DIDON ET ENÉE de Purcell, ce qui frappe, c'est la concision dramatique et l'efficacité du traitement de la trame narrative. Le drame s'articule et rebondit grâce à des ellipses de temps et de lieu qui sont proches du langage cinématographique actuel. Le discours est synthétisé de telle façon qu'il va droit au but : aucun propos superficiel. L'action est au cœur du trame. Nous sommes devant une tragédie et l'héroïne fonce vers son destin sans complaisance. L'économie du propos donne au rythme un élan qui correspond bien aux attentes du public contemporain.

Dans LES MADRIGAUDS, outre le caractère génial de la composition musicale, nous sommes confrontés à une révolution formelle qui, de par sa force, tend irrévocablement vers la création de la forme opératique. Monteverdi, par ses innovations dans l'écriture musicale, impose une façon révolutionnaire d'unir un récit dramatique à la trame musicale, afin d'optimiser la théâtralité de l'ensemble. La réussite de ces tentatives trace le che-

min qui mène à la naissance de l'opéra. Pour un metteur en scène, dont le travail est de donner sens à la représentation et de mettre en image le sonore, avoir l'opportunité de transposer la pensée monteverdienne dans l'espace scénique contemporain est un défi excitant et une remise en question fondamentale du traitement du genre. Le chemin le plus facile aurait été de traiter LES MADRIGAUDS et LE DIDON ET ENÉE de façon muséale, et de les présenter dans une gestuelle et une dynamique spatiale inspirées du XVII^e siècle. Bien que cette approche offre un certain intérêt pour qui veut comprendre le contexte historique de l'événement initial, elle crée par contre un effet d'éloignement entre le spectateur d'aujourd'hui et le sens universel qui émane des œuvres. J'ai donc abordé la mise en scène avec les yeux et la sensibilité de notre temps, en cherchant à créer des images qui ont une résonance dans l'imaginaire du public actuel, et en orientant l'interprétation dramatique des chanteurs vers un style plus naturel, qui s'approche plus du jeu de l'acteur théâtral que de celui du chanteur baroque.

J'ai initialement inscrit mon propos dans une scénographie à l'esthétique stylisée, rehaussée par des éclairages parfois expressionnistes qui se marient à la puissance évocatrice de la musique. Pour éviter de cristalliser le style dans une époque donnée, les costumes sont une stylisation qui évoque plutôt qu'elle ne nomme. Le costume donne l'essence du personnage, sans le situer dans le temps.

Cette approche a connu un grand succès lors des représentations du spectacle à l'opéra de Montréal en 2005.

Aujourd'hui, avec le recul et une meilleure compréhension de ces œuvres, je souhaite continuer la recherche esthétique en explorant plus en profondeur l'interprétation dramatique des personnages avec les chanteurs : et surtout je désire développer la mise en scène des Monteverdi. A Montréal, ce travail avait été amorcé, mais j'ai la ferme intention de traiter ces MADRIGAUDS, surtout ceux qualifiés par le maître de Venise de style « rappresentativo » comme de véritables opéras miniatures et que cela devienne un événement marquant par la création de ponts entre l'intuition géniale de Monteverdi et notre sensibilité actuelle.

Nicolas Farine

Interview

Eh bien, l'opéra, en regardant autour de nous, bien forcés de croire à sa pérennité. Mais « Jeune Opéra compagnie » fait plus. Dirigés par le chef d'orchestre Nicolas Farine, mis en scène par François Racine, solistes, Chœur et orchestre vont parier sur son apothéose. « DIDON ET ENÉE » feront renaître les voix de Henry Purcell.

Le 17^e siècle est une période de profonde mutation dans l'histoire de la musique. On assiste à l'éclosion de nouveaux genres musicaux, à une transformation quasi complète de la carte musicale de l'Europe. Ces changements provoquent des embarras dès qu'il s'agit de poser des étiquettes sur les œuvres, de classer les styles.

Vous admirez Purcell ? D'abord les certitudes, c'est l'ancêtre, le maître. Il a su traduire par le son le langage de la passion. Il a compris que la voix c'est l'âme et contraint tous les éléments de la musique à s'organiser autour. Il a mis le chant au-dessus et l'accompagnement au-dessous. Bref, après moult combinaisons entre théâtre parlé et masques, c'est-à-dire mimodrame, « DIDON ET ENÉE » est le premier grand opéra de Henry Purcell né à Londres en 1659 dans une famille de musiciens et qui continuera à l'être, après sa mort, par son fils et son petit-fils. A partir de cela deux voies s'offrent à vous : tout ce qui porte l'étiquette Purcell est bon à prendre, écoutons et saluons. La curiosité ? Vous choisissez celle-ci ? Vous êtes perdu. Car à quoi ressemblait-il cet opéra à l'origine ?

Comment sonnait-il ? A quel genre d'interprètes était-il confié ? Nous voilà en plein mystère...

Nicolas Farine, comment se replacer dans la peau de Purcell ? Des recherches approfondies ont-elles été faites ?

Beaucoup de recherches sérieuses ont été entreprises. La musique baroque a bénéficié depuis les années 60 d'une grande remise en question des connaissances des interprètes. Il s'agit de recherches très concrètes sur « comment jouer cette musique », donc bien plus qu'une remise à niveau d'un savoir factuel et historique. On peut donc parler d'une « révolution esthétique » comme il y en a rarement. Je suis convaincu que personne n'appréhende aujourd'hui la musique baroque comme il y a trois décennies. Nous avons donc une grande chance d'avoir pu vivre une telle révolution, probablement comparable aux bouleversements des styles musicaux des fins des 16^e et 18^e et début 20^e siècles. Toutefois il est important de distinguer deux étapes à ce grand chamboulement. Tout d'abord une période de lutte sans merci avec les anciens canons esthétiques. Alors on lit, on retourne aux manuscrits, on cherche des preuves et surtout on joue sur de nouveaux, ou plutôt vieux instruments, au son totalement déconcertant aux oreilles d'alors. A mon sens ne sont pas sortis de cette période les meilleurs exemples de nouvelle interprétation. On y sent trop une volonté de montrer, de prouver que l'on doit jouer comme ceci et non comme cela, d'où ressort un certain maniérisme, ren-

forcé encore par les archets en forme d'arc (voir entretien avec Claude Lebet) qu'on ne maîtrise, ainsi que tous ces instruments redécouverts, qu'avec relativité...

Alors, les chercheurs ont-ils levé le voile ?

J'imagine qu'à cette époque, ces pionniers pensaient avoir levé le voile, avoir compris. Mais le temps s'écoule, les musiciens dits « baroqueux » gagnent la maîtrise de leur instrument, certaines chapelles de pensées s'écroulent sous de nouvelles découvertes, les contredisant et, comme dans toutes les musiques, comme dans la vie, on doit à nouveau relativiser. On est aujourd'hui dans cette deuxième étape et je suis très heureux de pouvoir vivre ce moment, de travailler avec des instrumentistes sérieux, de remettre au premier plan de nos concepts interprétatifs l'intuition, le sentiment, le goût, bref la subjectivité et le non absolu mais tout en bénéficiant des énormes recherches effectuées. Je suis de cette génération gâtée qui peut s'inspirer d'une musique baroque, qui grâce à la révolution entreprise, a retrouvé sa transparence, sa vitalité rythmique et dansante, bref ses couleurs, comme la Chapelle Sixtine a retrouvé le bleu vif de son Jugement Dernier. Alors le voile levé nous a plutôt fait découvrir un autre infini. C'est aussi cela se mettre dans la peau de Purcell.



Dès lors les instruments à archet, les claviers vont se partager la faveur des compositeurs et le violon est devenu roi. Pour accompagner « DIDON ET ENÉE » vous avez choisi l'orchestre « Le Moment baroque ». Bien que préférant des instruments de facture baroque, les interprètes sont-ils sûrs de ne pas trahir Purcell ?

Il est vrai que tout musicien et plus particulièrement le spécialiste de musique baroque est toujours à la recherche de l'interprétation la plus fidèle. Mais nous avons tous conscience aujourd'hui que même à l'époque de Purcell il n'y avait pas qu'une façon de jouer. Si ceci avait été le cas, alors la musique serait morte, momifiée, muséifiée. L'individu instrumentiste jouera toujours un rôle dans l'interprétation. La question, comme en gastronomie, est plutôt de dosage. Il est certes des principes, des façons de faire qui doivent être respectés, surtout parce qu'en l'expérimentant, on se rend compte que cela sonne mieux, plus juste, plus net, plus cohérent. C'est donc sur une cohérence du groupe, en fonction des contraintes spécifiques à notre production – lieu, grandeur de l'orchestre, type de voix des chanteurs, etc. – que nous travaillons, plutôt que de jouer avec l'impression qu'un buste sévère de Purcell nous observe depuis les cintres du théâtre !

L'utilisation des instruments anciens fait partie de cette cohérence. Ils offrent une palette sonore très riche car très variée, capable de douceurs extrêmes et de sons acides et violents. Et cette musique réclame ces changements abrupts. Nous n'avons pas, comme dans les opéras romantiques, 80 musiciens et 20 minutes pour changer d'atmosphère et de couleurs. Ici les choses se font dans l'instant, brutalement et sans préparation. Il est aussi un autre très grand avantage de ces instruments, c'est qu'ils restent transparents en jouant très fort. Ils ne couvrent donc pas les voix. Le soliste peut chanter avec une voix simple et claire, sans forcer, renforçant le climat d'intimité entre le spectateur et lui. C'est pourquoi un lieu comme le théâtre de L'Heure bleue est si bien adapté à ce genre d'œuvre.

Les choristes chantent-ils en anglais ? Est-ce une difficulté ?

Oui, ils chantent en anglais. Il y aura des sur-titres afin de compléter la compréhension. J'insiste toujours pour représenter les œuvres dans leur langue originelle, car la langue ne porte pas que le sens littéral des mots, mais aussi la musique. Le mot est aussi un rythme, un accent, qui renforce tout autant que son sens, la compréhension profonde des sentiments. Pour les solistes dont la maîtrise de l'anglais chanté est une partie intégrante des études, il est la plupart du temps plus confortable de chanter dans la langue pensée par le compositeur. Elle coule plus naturellement sur les mélodies. De plus l'anglais se chante finement, avec peu de diphtongues, pas en fond de bouche et avec des consonnes plus marquées et des voyelles plus fines que dans l'anglais de rue, surtout celui teinté d'accents d'Outre-Atlantique.

«Didon et Enée» livret de Nahum Tate d'après l'« Enéide» de Virgile, illustre le conflit de l'amour et du devoir. Souplesse du chant, subtilité de l'écriture, Purcell a placé là le meilleur de son génie. Les notes y seront, comme la façon de les émettre et nous verrons que la manière de les recevoir ne s'est pas transformée au cours des siècles. Rêvons, dès aujourd'hui.

Interview réalisée par Denise de Ceuninck

Nicolas Farine et Claude Lebet

Nicolas Farine :

Cher Claude, j'ai décidé de monter DIDON ET ENÉE avec des instruments d'époque, et ceci pour plusieurs raisons, certaines subjectives et en voici quelques-unes que j'estime objectives : la sonorité est moins ample, moins grasse, elle ne couvre donc pas les voix qui chantent aussi plus finement et plus légèrement que dans un opéra romantique ; l'attaque du son peut être plus franche et sèche, rendant les traits rapides très clairs et particulièrement vifs et enjoués. Du point de vue objectif du luthier, ceci se vérifie-t-il et s'explique-t-il ?

Claude Lebet :

C'est tout à fait vrai et cela s'explique d'une part par les caractéristiques de l'instrument à cordes et d'autre part par celles de l'archet.

Tout d'abord, quand on parle de violon baroque ou de montage baroque sur les violons, on dépasse en fait la période baroque car on va pratiquement jusqu'à la fin du 18^e siècle.

Les instruments montés « classiques » arrivent après la révolution française : on commence à élever l'angle du manche, il est encastré avec un angle supérieur pour donner plus de puissance, la barre d'harmonie à l'intérieur est plus longue et plus tendue et le chevalet est plus haut et a une forme différente, il est plus ajouré. Tout cela pour obtenir davantage de puissance. Dans l'instrument baroque tel qu'il est monté, la barre est plus courte, l'angle

est moins vif, ce qui permet une émission directe comme tu le dis.

Il y a aussi la question de l'archet qui passe au niveau de sa forme d'une forme convexe à une forme concave. Ceci donne à penser que l'origine des instruments à archet dans la préhistoire est l'arc : on imagine un tireur à l'arc s'apercevant que son arc fait un son, rajoutant une calebasse ou une pièce d'harmonie, puis un 2^e arc qui croise le premier, ancêtre de l'archet.

L'archet moderne, inventé par François Xavier Tourte (1747-1835) au carrefour des 18^e et 19^e siècles, permet par sa forme convexe d'avoir la même puissance sur toute la baguette. Avec l'archet baroque, on a un vide de puissance au milieu de l'archet, ce qui donne ce son typique des interprétations baroques, avec des effets qui étaient un peu exagérés il y a vingt ou trente ans, ces gonflements, ces renflements, au passage de l'archet.

En montant DIDON ET ENÉE en formation baroque, le son de l'orchestre est bien plus dimensionné à cette musique et les chanteurs sont mieux mis en valeur. On revient à la dimension de la partition d'origine.

Ces dimensions sont aussi celles de l'opéra italien : jusque dans les premiers opéras de Bellini, on avait un orchestre plus petit que celui que l'on utilise aujourd'hui et des voix moins puissantes.

On a ensuite sacrifié à la démocratisation de la musique avec des salles plus grandes nécessitant un surcroît de puissance.

Peux-tu nous rappeler les principales différences entre les instruments baroques, que le public entendra accompagner DIDON ET ENÉE à L'heure bleue, et les instruments modernes, ceux d'un orchestre traditionnel ?

La première chose, qui n'a rien à voir avec la facture mais qui est la conséquence du montage, c'est l'accord, en général à 415. Puis il y a l'angle entre le manche et le corps de l'instrument : si on regarde un violon de profil, ce qui frappe le profane, c'est le détachement du manche par rapport au corps. À l'autre extrême, la guitare a une touche collée à la table alors que sur le violon moderne, on voit nettement ce détachement du manche par rapport au corps. On le voit moins sur le violon baroque.

Aux 17-18^e siècles, la grande école des violons baroques n'est pas celle de Crémone mais celle de Jacobus Stainer à Innsbrück. Cette dernière produisait des violons bombés, de petit format, d'une construction très fine et ces instruments valaient autrefois plus cher qu'un Stradivarius.

Ces violons Stainer ont influencé l'école vieux Paris, certaines écoles italiennes dont l'école romaine, l'école de Bologne, de Toscane et une grande partie de l'Europe. Mozart ne connaissait d'ailleurs que ces instruments.

Sur ces instruments et sur les violons baroques en général, la touche est basse, très proche de la table et l'angle est de deux à trois millimètres plus bas que sur un violon moderne. Le chevalet

est donc aussi plus petit et placé plus bas. Sa forme est différente, il a moins besoin d'ajourage que sur les violons modernes.

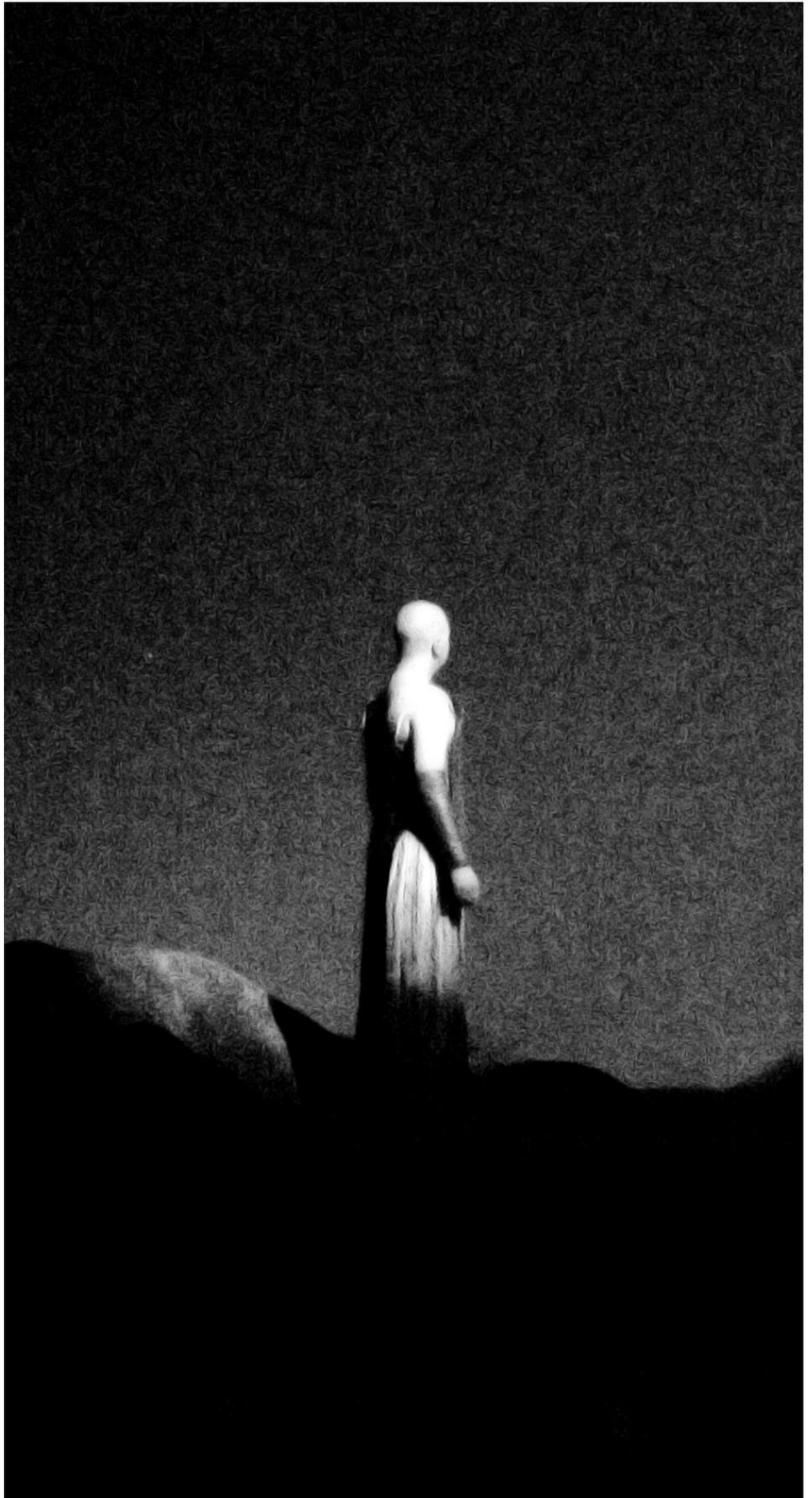
Pour ce qui est de la structure intérieure des violons baroques, la barre d'harmonie est plus courte de quelques centimètres, elle est plus fine, plus basse car elle a moins besoin de donner de la résistance à la table.

L'âme est souvent posée bien plus près du chevalet, quelques fois même sous le chevalet, alors que sur les violons modernes, elle est placée deux à trois millimètres à l'arrière du chevalet.

Si l'on revient à l'origine des instruments à archet, il y a un survivant, la lyra en Crète, qui présente la structure originale des instruments à archet avec un pied (du chevalet), celui des basses, qui appuie sur la table et le pied des aigus qui se prolonge en trouant la table et en appuyant sur le fond. L'âme prolongeait donc le pied du chevalet. Puis on s'est aperçu qu'en éloignant l'âme et en augmentant l'angle du manche, comme sur les violons modernes, on avait plus d'élasticité de la table d'harmonie et donc plus de chaleur du son. Le côté direct dans l'émission du son est donc dû à l'âme qui est plus proche du chevalet que sur les violons modernes.

Les violons baroques sont-ils plus petits ?

Le manche est plus court car on montait beaucoup moins haut dans les positions. Lorsqu'on a commencé à transformer les instruments, vers la fin du 18^e siècle, on a enlevé le manche, on l'a incliné pour changer l'angle mais on l'a surtout rallongé en greffant la tête d'origine sur le nouveau manche. Pour sa valeur commerciale, un instrument est original si la tête, le fond et



la table sont d'origine. Le manche ne fait pas partie des éléments d'origine ni les pièces intérieures, ni les chevilles.

Il est intéressant de noter qu'aujourd'hui, paradoxalement, beaucoup de musiciens d'orchestres modernes jouent sur des instruments anciens qu'ils ont fait remonter en moderne et que dans la musique baroque, beaucoup jouent sur des instruments de facture moderne remontés en violon baroque.

Travailles-tu sur de tels instruments ?

Oui, car il y a à Rome des ensembles baroques importants et je travaille régulièrement avec les musiciens du Giardino Armonico, de l'Europa Galante, du Concerto Italiano... On me demande par exemple de remettre une 5e corde au violoncelle, suivant cette problématique du violoncelle à 5 cordes de Jean-Sébastien Bach. Il y a donc beaucoup de travail dans mon atelier avec des instruments anciens.

Il y a beaucoup d'idées reçues autour des cordes en boyau, par exemple qu'il y aurait moins de tension qu'avec des cordes métalliques alors qu'il semble qu'à l'époque, elles supportaient un tiers de tension en plus. On en déduit que le son est moins puissant, mais n'est-il pas plutôt différent ?

Je suis tout à fait d'accord, le son est différent, et non pas moins puissant. C'est une idée reçue, tout comme le «la» à 415 qui est aujourd'hui une convention pour la musique baroque alors qu'on sait grâce aux orgues qu'il existait des villes avec un la plus haut même que 440.

Autre idée reçue, la mentonnière : les musiciens baroques n'en mettent en général pas alors que des écrits importants parlent de la mentonnière.

La première génération de « baroqueux » a affirmé beaucoup des choses qui n'étaient pas vérifiables. La tendance aujourd'hui est de faire la synthèse entre toutes ces idées.

Beaucoup associent les cordes en boyau aux musiques des 16^e et 17^e siècles. Pourtant, de ce que j'en sais, l'usage de la corde métallique ne se généralise qu'à partir du milieu du 20^e siècle, non ?

Oui, c'est vrai. J'ai même vu dans l'Orchestre de l'Odéon, cet orchestre amateur de la Chaux-de-Fonds, dans les années 70-80, des musiciens parmi les plus âgés qui jouaient encore sur du boyau : trois cordes en boyau et le mi en métal.

Après la guerre, la corde en métal s'est généralisée et on dispose maintenant de nouveaux matériaux comme le titane, le perlon, le nylon. On trouve aussi des alliages, l'intérieur en boyau et l'extérieur en métal.

On pourrait donc imaginer jouer Tchaikovsky ou Brahms sur des cordes en boyau. Cela se fait-il à ta connaissance ?

Pour Tchaikovsky je ne pense pas, mais il y a eu des essais avec Brahms et Schumann. Il y a quelques années, j'ai prêté un violoncelle Stradivarius à Christophe Coin et il l'a joué pour un enregistrement du concerto de Schumann sous la direction de Philippe Herreweghe. Tout l'orchestre jouait sur cordes boyau bien sûr.

Il existe une vague en Italie pour remonter l'opéra du 19^e siècle dans

sa forme d'alors, redimensionnée. Les instruments ont un montage classique, avec le manche déjà renversé mais des barres un peu plus courtes et surtout des cordes boyau. Cela sonne pas mal du tout.

Ce qui est vrai par contre, parole de chef d'orchestre, c'est que les cordes en boyau se désaccordent très rapidement, du fait de leur matière biologique j'imagine.

Oui, c'est le problème principal, elles sont plus fragiles. La corde en boyau, qui a des zones plus fines que d'autres, se déforme et casse plus facilement.

Des écrits anciens parlent d'un joueur de luth ou de théorbe consacrant plus d'argent à encorder son instrument qu'à entretenir un cheval. Pour cette raison, les musiciens alors faisaient souvent leurs cordes eux-mêmes, en boyau de mouton.

Il y a aujourd'hui une demande de plus en plus importante pour le boyau et toute cette fabrication renaît, avec des ateliers de fabrication à Naples, dans les Abruzzes...

Je me souviens des premiers enregistrements d'orchestres d'instruments anciens que j'ai eu l'occasion d'entendre et j'ai détesté ! Certes, je peux imaginer que les instrumentistes jouent mieux aujourd'hui qu'alors, surtout avec moins de maniérisme...

Ceci est tout à fait exact, il y a moins de maniérisme aujourd'hui, et aussi une utilisation de l'archet plus adéquate.

Mais tout de même, mon oreille devait être habituée aux sonorités suaves et rondes de l'orchestre de Berlin jusque dans les



pages de Bach ou Vivaldi. Et toi, comment as-tu vécu cette révolution baroqueuse ?

Assez mal je dois dire ! Je suis un produit des « Musici di Roma » cet orchestre qui venait faire tous ses enregistrements à la Salle de Musique de la Chaux-de-Fonds. Ils sont parmi les premiers à avoir enregistré LES QUATRE SAISONS de Vivaldi, connaissant un succès mondial. Et leur son était typiquement italien, rond et brillant. Lorsque les premiers enregistrements baroques DES QUATRE SAISONS sont sortis, je n'ai pas aimé. Puis j'ai rencontré la violoniste Chiara Banchini, l'une des pionnières, qui m'a acheté un Amati. Avec elle, j'ai fait tout un travail sur ce violon pour le remonter en baroque et ainsi fait tout cet appren-

tissage, comprenant les fausses routes, les idées reçues de personnes qui avaient lu ceci ou cela... On naviguait à vue. Aujourd'hui, la seconde génération opère une synthèse. Les musiciens du quatuor Mosaïque par exemple jouent sur des cordes boyau, avec des violons baroques, mais en sortent une interprétation remarquable, très évoluée.

On a en effet remis la musique et l'intuition au premier plan tandis que dans les premiers temps, on jouait comme on imaginait que les livres disaient de jouer, c'était très intellectuel. Mais toi, en tant que luthier, je suppose que tu as dû changer toutes tes références. La question de savoir ce qu'est un beau son par exemple...

Exactement, et ce n'était pas facile car j'ai côtoyé pendant vingt ans « I Musici di Roma » et j'étais vraiment conditionné par ce son italien, ce beau son. J'ai dû en effet changer complètement de référence.

Mais il y a aujourd'hui des musiciens fantastiques qui jouent la musique baroque avec l'intuition, qui intègrent à la fois les bonnes choses « modernes » et l'expérience des trente dernières années d'interprétation sur instruments anciens. Il en ressort beaucoup d'énergie et de fantastiques interprétations.

Propos recueillis et retranscrits par Virginie Kraif.

Jeune Opéra Compagnie

Présentation

Jeune Opéra Compagnie (JOC) est une structure professionnelle de production et de création d'ouvrages lyriques scéniques dont le siège est à La Chaux-de-Fonds. JOC est dirigé par le pianiste et chef d'orchestre Nicolas Farine, désormais rejoint par le compositeur François Cattin. Le travail proposé par JOC s'inscrit sur plusieurs plans. Tout d'abord, faire vivre une unité de production, un espace de création, un domaine jeune-public et un chœur de chambre professionnel, et rassembler ces intervenants sur des productions pour un travail souple et régulier. Ensuite, permettre à des formations artistiques professionnelles, à de jeunes musiciens, à des chœurs amateurs, etc. de s'impliquer dans des projets de haute tenue, susceptibles de dégager une forte énergie artistique collective. Enfin, travailler de manière régulière avec les chanteurs des différentes productions et garantir un travail de fond dépassant le cadre conventionnel d'un projet occasionnel. Les dernières productions de JOC ont été LE REQUIEM de Mozart (présenté en Ukraine) et L'OPÉRA GULLIVER, LILLIPUT ALLER-RETOUR (en collaboration avec le Conservatoire de Musique Neuchâtelois, l'Ensemble Symphonique Neuchâtelois, L'heure bleue et le Chœur du Lycée Blaise-Cendrars). JOC est devenu le partenaire privilégié du Théâtre de L'heure bleue en matière d'opéra.



DIDON ET ENÉE de Henry Purcell

Précédé de Madrigaux de Monteverdi

Direction artistique :
Nicolas Farine

Metteur en scène :
François Racine

Chœur :
« Les voix »

Orchestre :
Le moment baroque

Chorégraphie :
Etienne Frey

Costumes :
Annick Yannopoulos

Lumières :
Eloi Gianini

Chef technique :
Thomas Jaeggi

Régisseur général :
Laurent Pierson

Régie plateau :
Cécile Tinguely

Régisseuse JOC :
Enerjeta Rosselet

Construction décor :
André Simon-Vermot

Responsable orchestre :
Jacques Henry

Claveciniste, répétitrice :
Miriam Lubin

Danseurs :
Marina Ritz
Ramon Morae

Coproduction :
Jeune Opéra Compagnie
Théâtre Populaire Romand

Programme et Distribution

OUVERTURE ORCHESTRALE:
PASSACGLIO a4 de B.Marini

MONTEVERDI

Chœur VAGO AUGELLETTO
Clara Meloni - **Gabriela Cavasino** - **Simon Savoy** - **Michel Mulhauser** - **Elden Knight** - **Manuel Gerber** - **Christophe Mironneau**

LAMENTO DELLA NINFA
Virginie Kraif, soprano
Michel Muhlauser, ténor
Manuel Gerber, ténor
Michael Kreis, basse

Chœur ARDO AVVAMPO
Clara Meloni - **Gabriela Cavasino** - **Jacky Cahen** - **Simon Savoy** - **Michel Mulhauser** - **Manuel Gerber** - **Christophe Mironneau** - **Michael Kreis**

IL COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA
Alexandre Diakoff, Testo
Clara Meloni, Clorinda
Michel Mulhauser, Tancredi

PURCELL, DIDON ET ENÉE

Didon, Reine de Carthage :
Vanessa Le Charliès

Enée, Prince troyen :
Michael Kreis

Belinda, confidente de Didon :
Miriam Aellig

Seconde suivante :
Clara Meloni*

Magicienne, reine des sorcières :
Sylvia Giepmans

Première sorcière :
Gabriela Cavasino*

Seconde sorcière :
Jacky Cahen*

Un esprit (sous les traits de Mercure) :
Simon Savoy*

Un marin :
Michel Mulhauser*

Les choristes :

Francesca Puddu
Christophe Mironneau
Maxime Grand
Manuel Gerber

*aussi choriste

Samedi	5 juin	Théâtre de L'heure bleue	La Chaux-de-Fonds	20 h 30
Dimanche	6 juin	Théâtre de L'heure bleue	La Chaux-de-Fonds	18 h 00
Mardi	8 juin	Théâtre de L'heure bleue	La Chaux-de-Fonds	19 h 00

Billetterie : L'heure bleue • Tél. 032 967 60 50 • billet@heurebleue.ch

• Ouverte du mardi au vendredi: de 11h à 14h et de 16h à 18h30 • samedi: de 9h à 12h

Adhérez à l'Association des Amis du TPR

COTISATIONS POUR LA SAISON 2009-2010

Fr. 30.- : étudiants, apprentis, AVS, AI, chômeurs

Fr. 60.- : simple

Fr. 90.- : double

Fr. 120.- : triple

Fr. 150.- : soutien

CCP : 17-612585-3

La carte d'adhérent donne droit notamment au journal « **Le Souffleur** » consacré aux créations du TPR ainsi qu'à **une réduction de Fr.10.- par billet** pour lesdites créations dans toutes les villes partenaires et à un rabais identique pour les spectacles de la « saison » au TPR et à L'heure bleue (à l'exception des concerts organisés par la société de Musique).

Pour plus d'informations : Association des Amis du Théâtre Populaire Romand (TPR) • rue de Beau-site 30 • CH-2300 La Chaux-de-Fonds • Tél. +41 (0)32 912 57 70 • Fax +41 (0)32 912 57 72 • E-mail : amis@tpr.ch • www.tpr.ch