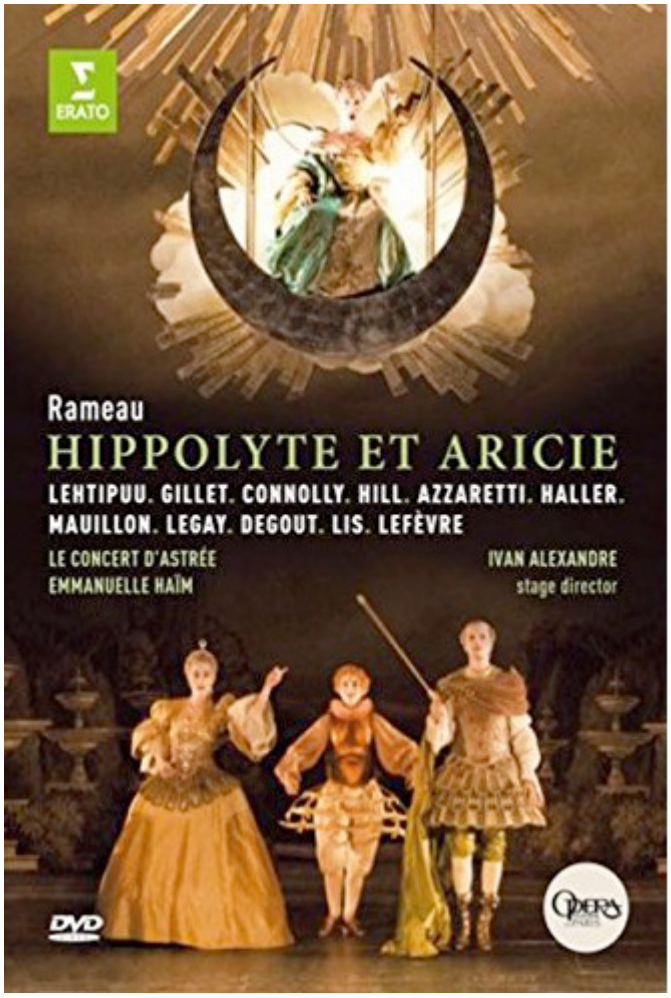
Tours. Concert Tchaikovski:6ème Symphonie. OSRCT, JY Osonce, les 15,16 novembre 2014



Tours, concert. Magnard, Tchaikovski : OSRCT, Ossonce, les 15,16 novembre 2014. Pour lancer sa **saison symphonique 2014 – 2015**, l'Opéra de Tours propose pour son premier concert, les 15 et 16 novembre prochains, un programme passionnant couplant Magnard (une spécialité locale défendue depuis de nombreuses années par le chef Jean-Yves Ossonce), Beethoven et surtout **Tchaïkovski** – autre compositeur favori (**6ème Symphonie, « Pathétique »**)… Concert événement. Depuis plusieurs années déjà, les concerts symphoniques à l'Opéra de Tours sont devenus des événements incontournables tant par l'originalité des programmes présentés souvent très ambitieux, et toujours remarquablement équilibrés, que l'engagement des musiciens en présence, canalisés par la direction vive et affûtée de Jean-Yves Ossonce. Pour son premier concert de la saison symphonique 2014-2015, l'OSRCT, Orchestre symphonique Région Centre Tours propose un programme rugissant, lyrique et pathétique : les facettes expressives des œuvres ainsi enchaînées offrent un panel impressionnant de climats à réussir : **Leonore III** est plus qu'une ouverture ; outre sa parure et sa construction très élaborées qui sont l'aboutissement de plusieurs réécritures de la part de Beethoven : composée en 1806, il s'agit après moult essais, d'un résumé redoutablement efficace du drame qui en prolonge les déclarations multiples : hymne à l'amour souverain, contestation de la tyrannie, sur le ton et

dans une étoffe orchestrale des plus raffinés. **LIRE notre présentation complète du concert inaugural de la saison symphonique 2014-2015…**

DVD. Rameau : Hippolyte et Aricie (Haïm, Alexandre, 2012)



DVD. Rameau : Hippolyte et Aricie (Haïm, Alexandre, 2012). Présence des machineries d'époque, faste des décors peints très architecturés, à l'identique selon les relevés d'époque, statisme éloquent de la gestuelle, placement des figures chanteurs dans un espace souvent réduit à l'ordonnancement classique tripartite : premiers et seconds plans, lointains… la production de cet Hippolyte entend offrir un équivalent visuel et scénique à la restitution historiquement informée inféodant chant et orchestre. C'est une construction d'abord de l'esprit que viennent colorer et enrichir la souplesse des danseurs et

remettre en mouvement les situations des chanteurs tragiques et pathétiques inscrits dans l'action. La clarté spatiale qui en résulte sert évidemment l'exposition baroque du drame et immédiatement la totalité de la machine ramélienne saisit par sa cohérence, son équilibre, sa richesse évocatoire et sa puissance … magique. Théâtre de dépassement et d'enchantement, l'opéra de Rameau d'autant plus fort et signifiant en son premier opus de 1733 – le plus scandaleux aussi-, surgit dans toute sa force scénographiée dans son déploiement matériel (jusqu'à Zoroastre, les opéras de Rameau touchent autant par leur science musicale que leur impact visuel et décoratif). La vertu essentielle de cette production demeure la présentation de l'ouvrage dans une approche historicisante proche de ses codes originels : l'esthétique qui en découle favorise le fantastique (acte des enfers), l'enchantement et l'onirisme des divertissements dansés (les plus fascinants et tendres depuis Lully et Campra). Voilà qui change des mise en scènes modernes, trop décalées, trop inopérantes dans le système lyrique baroque.

A cela s'ajoutent deux données clés que seul William Christie sait distiller depuis ses débuts défricheurs au service du Baroque avc la complicité de ses Arts Florissants : son intelligence linguistique et sa tendresse alanguie. Deux dimensions que le plateau ici ne maîtrise que rarement exception faite de l'Aricie si délectable et éblouissante de précision incarnée d'Anne-Catherine Gillet (qui ose avec succès une immersion dans le XVIIIè) et le Thésée, virile et juvénile de Stéphane Degout : ardeur tendue mais articulée plutôt que héroïsme noble déjà chenu. Le reste de la distribution déçoit dont la Phèdre expressive mais hystérique et brouillonne de Connelly, comme le précieux maniéré de l'Hippolyte décidément trop affecté de Lehtipuu. Dans la fosse, Le Concert d'Astrée plein d'énergie ne trouve pas les respirations languissantes ni l'élégance déclamée et naturelle de Bill : pourtant Emmanuelle Haïm ex continuiste des Arts Flo a su prendre le meilleur auprès de la source Christie : son

Rameau est vif mais creux, efficace mais désincarné. Le spectacle est cependant total et riche : quand Thésée ou Aricie paraissent la mécanique se change en théâtre des passions palpitantes : un must pour les deux solistes.

DVD. Rameau : Hippolyte et Aricie, 1733. Emmanuelle Haïm, direction. I. Alexandre, mise en scène. Avec Anne-Catherine Gillet, Stéphane Degout, François Lis, Marc Mauillon, Sarah Connelly, Topi Lehtipuu… Le Concert d'Astrée. Enregistré au Palais Garnier en 2012. 1 dvd Erato.

DVD. Poulenc : Dialogues des Carmélites (Rhorer, Py, 2013) – 1 dvd Erato



DVD. Poulenc : Dialogues des Carmélites (Rhorer, Py, 2013). Le transfert de cette production admirable vocalement et scéniquement est comme sublimé encore par le choix des plans serrés sur les visages, insistant sur le travail d'acteurs de chaque chanteuse : un approfondissement rare qui se révèle d'une crédibilité cinématographique rendant cette réalisation proche d'un long métrage : la progression de plus en plus tragique jusqu'aux exécutions finales n'en est que plus haletante. Il est vrai que le plateau vocal réunit la crème des chanteuses francophones actuelles : Piau (qui n'a certes pas l'âge de Constance mais n'en exprime pas moins sa juvénilité fragile et désespérée), Petibon (d'une criante

vérité dans le rôle protagoniste de Blanche de la Force, l'aristocrate convertie marchant vers son martyre), enfin Gens (digne et bouleversante Lidoine). Hors sujet, Lehtipuu – outré, caricatural- et la Prieur de Plowright, vocalement hors style et dépassé. Dommage, car l'unité et la cohérence de l'ensemble s'en trouvent déséquilibrées. Au service d'un drame scéniquement millimétré, le chef Rhorer qui a déposé sa baguette historiquement informée pour conduire l'opulent Philharmonia Orchestra, trouve la fluidité et le mordant nécessaires, une vision elle aussi qui dans la fosse affirme une excellente intelligence expressive. Sans les erreurs du casting, ce dvd méritait évidemment un CLIC de classiquenews. Le duo Piau / Petibon fonctionne à merveille : touchant et bouleversant même par leur fragilité et leur humanité.

Poulenc : Dialogues des Carmélites (Rhorer, Py, 2013) – 1 dvd Erato. Sophie Koch (Mère Marie de l'Incarnation), Patricia Petibon (Blanche de La Force), Véronique Gens (Madame Lidoine), Sandrine Piau (Soeur Constance de Saint Denis), Rosalind Plowright (Madame de Croissy), Topi Lehtipuu (Le Chevalier de La Force), Philippe Rouillon (Le Marquis de La Force), Annie Vavrille (Mère Jeanne de l'Enfant Jésus), Sophie Pondjiclis (Soeur Mathilde), François Piolino (Le Père confesseur du couvent), Jérémy Duffau (Le premier commissaire), Yuri Kissin (Le second commissaire, un officier) & Matthieu Lécroart (Le geôlier). Philharmonia Orchestra & Chœur du Théâtre des Champs-Elysées, Jérémie Rhorer, direction. Olivier Py, mise en scène. Enregistré sur le vif en 2013, Paris, TCE.

Ernani de Verdi avec Ramon Vargas, Ludovic Tézier

France 3. Verdi : Ernani. Mercredi 19 novembre 2014, 23h50. 2 ans après le succès de Nabucco à la Scala de Milan (mars 1842) Verdi est acclamé de même par les vénitiens heureux d'applaudir le nouveau drame lyrique Ernani, écrit pour La Fenice (mars 1844), premier opus destiné à la scène lagunaire : le compositeur composa ensuite La Traviata au retentissement nettement moins fracassant. Avec Ernani, inspiré de la pièce de Hugo de 1830, drame spectaculaire et historique comme scrupuleux et efficace, le jeune Verdi amorce une série d'ouvrages nerveux, aux références clairement patriotes dont l'ardeur juvénile adaptée au sujet de conquête et d'amours éprouvés galvanise l'enthousiasme des spectateurs. Ce sont ses fameuses années de galère, apportant succès et aussi travail forcené en particulier avec le librettiste Francesco Maria Piave, complice pour une dizaine d'opus lyriques. verdi, génie de la mélodie partage avec Piave un sens très affûté du drame : il recherche avant tout des situations habilement brossées qui approfondit toujours la psychologie de ses personnages.

Horreur tragique d'après Hugo…



Au centre de l'intrigue, Elvira est le sujet du désir de trois hommes : Ernani (ténor), le Roi d'Espagne Carlo (baryton), son oncle Silva (basse), vieillard abusif (préfiguration de Luna du Trouvère amoureux de la jeune Leonora. D'ailleurs à partir du trio Elvira, Ernani, Silva soit la trinité verdienne soprano ténor baryton/basse, se précise peu à peu une typologie dramatique que le compositeur affinera

peu à peu à travers ses opéras suivants : toujours la soprano et le ténor sont étroitement attirés l'un par l'autre, une fusion remise / contrarié par la présence du baryton, soit que ce dernier soit le tuteur ou le père de la jeune femme (Rigoletto, Bocanegra, Aïda, La Traviata…) soit qu'il soit comme ici le rival grisonnant du jeune ténor (Le Trouvère, Don Carlo…).

Au XVIè (1519), en Espagne, le rebelle Ernani (ex Don Juan d'Aragon) est pourchassé par le Roi de Castille Charles (le futur empereur Charles Quint) qui aime la même femme, Elvira laquelle doit épouser son oncle, le vieux Silva. Alors que le Roi a emmené Elvira avec sa suite, Silva et Ernani signent un pacte pour sauver la jeune femme (fin du II) : au son du cor que fait retentir Silva, Ernani se donnera la mort pour sauver celle qu'il aime. Mais Devenu Empereur, Carlo se dédie et pardonne en souverain clément : Ernani et Elvira peuvent se marier (acte III)… le soir des noces, le cor de Silva retentit : héros naïvement loyal, Ernani se poignarde (acte IV). La fin d'Ernani a des accents tragiques exacerbés, permettant que se réalise dans la scène finale, la terrible vengeance – une trame proche de celle du Trouvère d'ailleurs (opéra qui se passe également en Espagne).

France 3. Verdi : Ernani. Mercredi 19 novembre 2014, 23h50. Production enregistrée en avril 2014 à l'Opéra de Monte Carlo. avec Ramon Vargas (Ernani), Ludovic Tézier (Carlo), Svelta Vassilieva. Daniele Callegari, direction. Jean-Louis Grinda, mise en scène.

INTERVIEW with Miguel SERDOURA, lutenist, about the lute in France in the 17th century



Interview with Miguel SERDOURA lutenist, about his new cd: « The Kings of Versailles ». By dedicating his new album to the kings of the lute at Versailles, especially the composers and lutenists under Louis XIII and Louis XIV, Germain Pinel and Robert de Visée, Miguel SERDOURA highlights the golden age of the lute in the 17th century in France: a solo instrument that embodies the taste, the education, the perfection of style and manners, recognized and adopted by the sovereign, the Queens and their intimates. But Miguel SERDOURA has done more than reveal the difficult art and virtuosic, poetic and contemplative side to this legendary instrument: the young lutenist, one of the best pupils of Hopkinson Smith, also through own project return to the lute the fame and fascination it exercised at the time of its glory… Serdoura is not only a subtle performer, he is now an ambitious entrepreneur creating a new adventure for the lute. Here is an exclusive interview with Miguel Serdoura about his new album: « The Kings of Versailles » a new cd to be published December 1, 2014.

Why did you choose Germain Pinel and Robert De Visée? What do we learn of the taste of Louis XIII and what aesthetics are revealed?



We have only a few recordings of French music for the baroque lute. This is due to our lack of knowledge of the life of the french lutenists of the 17th century as well as the style of their music. The choice of these two composers is first both musicological and historical. It is a question of returning the lute to the place that it held in the 17th century in France: the instrument of Kings and the King of instruments. From her childhood in Florence, Marie de Medici played the lute and when she became queen of France, she had lutenists constantly among her close followers. Jean Héroard, the doctor charged with constantly looking after the young Louis, the future Louis XIII, from the hour of his birth, provides us with numerous anecdotes that show the importance of this instrument in the private lives of the kings of France. Thus, Jean Héroard tells us that one of the little prince's first toys was a lute. At three years of age, in 1604, « he asks for his lute, brings it at ten o'clock to the Queen to show her how well he can play it ». A lute playing groom of the chamber (valet de chambre), Florent Hindret (or Indret), was from the first hour, charged with singing and playing the lute to send the child-king to sleep. Two years later, the king « takes a big lute, and has Indret stop the strings on the fingerboard,

while he plucks the strings ». When the young Louis XIII had regained power, the power his mother had confiscated from him, he had the Spanish courtiers and their ladies who surrounded his wife thrown out and replaced by a French court. It was Ennemond Gaultier who was then chosen to teach the lute to the young queen, Anne d'Autriche, who until that moment had only played the guitar, a typically Spanish instrument.



Germain Pinel (c. 1600-1661) was not only lutenist at the Court of Louis XIII, but he had the privilege to have been selected to teach the young Dauphin, future Sun King, his 9-year-old to the age of 18. Pinel then worked, until his death, at the Court of Louis XIV, after the death of Louis XIII. Until I made this recording, there was only a few scattered recordings of the works of Pinel. One wonders how is it possible, that one of the most essential lutenists of the French baroque, who held one of the most important positions in the Court of the Kings of France, could be so little today? After investigation into his music, the answer became obvious: Pinel is not like the other composers of his time – he is different. Understanding his music requires a deep immersion in his style. His music is nothing like that of his contemporaries (the Gaultier for example). The most striking example are the unmeasured 3 Preludes on my disk. Pinel's music is probably the most refined and the most elitist of all that was written for the French baroque lute. Each note has no meaning unless it is essential after full analysis of the sound and the style of the piece. I will give a modern literary example so that we can better understand the complexities of this music: Pinel is to French music for baroque lute as Jorge Luis Borges is in contemporary literature: extreme sophistication, playing with a great

profusion of references, claiming an inimitable and complex style. Similarly, the musical language of Pinel is immense, sometimes confused, but with deep meaning.



For **Robert De Visée (c. 1665-1732/3),** everything is much more prosaic: his music is beautiful, inspired by the pleasures of the Ballet so loved by Louis XIV. De Visee's music is direct and elegant. It is certainly much easier for the listener to understand. For the lutenist, it is 'easy' music but can delight in its skilled composition (one can hear that on the 2 Tombeaux on my recording). To sum up, the two composers summarize the reign, the style, the spirit of Louis XIII and Louis XIV. For Louis XIII, the music is intimate, deep, spiritual, reserved and discreet, very internalized, but remains modest in its presentation. But for Louis XIV, there is expressed the love of himself and easy pleasures – he was a megalomaniac (and a guitar player!). Louis XIII is embodied in Pinel, and Louis XIV in De Visée. And were they not all Kings of Versailles!

What instrument do you play? What are its qualities?

For several years, I researched different luthiers, different kinds of Baroque lutes (French, German, etc.), in order to come closer to the great Parisian lutenists of the 17th century. I myself am Parisian, and I tried to put myself in their mid and spirit. I studied the musicological texts describing how the French lutenists went to Bologna, in Italy, in the early 17th century, to buy lutes by Laux Maler, described as the father of all luthiers by Ernst Gootlieb von Baron, a great composer and German musicologist of 18th century. So I ordered 2 Laux Maler lutes by two different makers (there are 5 original Laux Maler lutes worldwide today). I play on this disc an 11-course lute after Laux Maler

built in 2012, by Cezar Mateus, a luthier able to transform my aesthetic ideal into the lute of my vision.



The particularity of Laux Maler lutes is obvious when compared to other lutes: the body is very elongated (somewhat tear-shaped); further, the back of the body is very flat, while all other lutes have deeper backs. The French lutenists prized his Lutes so much that they paid top dollar (the Italians complained at the time because they suspected buyers speculated on the prices of these lutes that they also wanted). In part they all recognized the great clarity of sound which was due, I believe, to the fact that the body was very flattened. A shallower body allows the sound to emerge more quickly. French music is subtle with many amenities. Therefore it requires clarity and speedy execution. The French music for baroque lute is infused with the understanding of the rhetorics. A speech that is able to convince its auditor is not a forceful speech with many words; It is a speech of clarity and precision. That’s what I’m trying to express through my organologic, musicological and technical research. But there are other aspects like the choice of wood (the best is always maple) as reported to us in treaties such as the « The Burwell Lute Tutor » published in the 17th century; the position of the bridge, etc…, Mary Burrell also tells us that the French bought old Laux Maler lutes not only for the construction, but also because of the great age of the wood.

Why play a lute is different or even more difficult to play than the theorbo or the archlute, both being more frequent in concert today…?

In 1899, in an article entitled « Notes on the history of the lute in France », Marie Bobillier writes that « amateur

musicians are tired of the difficulties of the lute; they are moving toward the theorbo [and/or the archlute in Italy], and the harpsichord and bass viol « . » In 1660, Nicolas Fleury published a method to learn easily how to play Basso continuo on the theorbo. In less than 10 years, dozens of other methods of the same kind, emerged, meeting new tastes, accommodating their laziness and vanity. Most amateurs, retreating from the serious and deep studies required to be skilled in the art of music would « decide to play parts only », as the Fox of the fable dismisses the inaccessible grapes. Asked, said one author in 1701, why they abandoned the lute, the instrument so touted and so harmonious, and which in thirty years will be more known in name only: they respond that it is too difficult.



The archlute and theorbo are accompanying instruments (the archlute was used only for Italian music, never for English, French or German music). These aren't instruments for the solo repertory (despite a few rare works written for them). This was true in that time and this remains true today. Technically, the archlute and theorbo are more accessible instruments because they are strung with single strings, like a classical guitar. Earlier this was often not the case because these instruments were strung with double strings – sometimes not the bass. But today nobody does, in order to make the instrument more simple and of easy execution. The lute was strung at the time, and also today, with double strings. It is precisely this that allows all the beauty and refinement of the lute. Also, and as in any field of classical music, chamber music is generally less demanding than solo (except rare exceptions where the composer wrote an obbligato part). Basso Continuo is even less

(from the technical point of view and interpretation) because it consists only to accompany or play a simple bass line to support a singer or a violinist. In an orchestra, the theorbo or the archlute today are difficult to hear on live performances (large orchestras, oversized rooms, small numbers – often only one player on the theorbo and archlute…). Earlier, the orchestra contained several theorbos, archlutes or baroque guitars to solve the problem. You will not usually find this arrangement today (the fault lies with the organizers of concerts and conductors who prefer sacrificing two or three lutenists and keep one for visual aesthetics, due to financial constraints, so they say). Continuo playing therefore allows the baroque guitar, archlute and theorbo players to blend into any sort of set and by so, there is an increasing demand (which is very positive). Concerts with the solo lute are rare because organizers are more prone to ensemble music with basso continuo because it attracts the eye and the masses.

The solo lute (there is more repertory written for solo lute than for any other instrument… before the modern piano) seeks not only a great technical requirement and musicality on the part of the interpreter (we are talking about an instrument that is probably the most delicate, fragile and refined of all the instruments of the Western world) but also demands attention on the part of the listener. During a recital of lute, it is not uncommon to experience true moments of meditation and pure contemplation. It is the strength of the lute and its music: it leads the listener into a very personal and intimate experience with the sound and with oneself. No other instrument has quite this ability. In this regard, the Treaty of the 17th century by Mary Burwall said « Of all the arts that I know there is none that engages more the inclination of men than the lute, for ravishing the soul by the ear and the eyes by the swiftness and neatness of all the fingers ». Mary Burwell continued: « In effect, it seems that the lute was only invented for the soul, because the soul is

soon weary and glutted of all other things except the lute. And if we consider all the works and handicrafts of the world, we will find that there is none where all the fingers of b!oth hands are absolutely necessary but the lute ».

How do you explain the lack of current interest in the lute? Neither festival, concert and recital organizers are taking the risk to program the solo lutenists? Is this linked to the sound of the instrument, the volume suitable only for small circles of listeners, at a time when they want mainly to fill more and more large rooms?



Several aspects need to be taken into account: the practice of the lute is still little known because those wishing to play still have difficulty procuring not expensive and good quality instruments… not to mention that they need to wait 2 or 3 years for a luthier construct one for them.

How to start studies from the earliest age, if you have no quality instruments available for purchase or rental? Also very few publishers sell music for the lute (almost everything is still in the libraries in facsimile… and in addition filled with errors). We can add to this the fact that many programmers of concerts today, and small independent labels, are no longer really artistically directed, but sell (without much success, by the way) and force the public always to hear the same works of Vivaldi or Bach. The argument of the organizers on how intimate the lute and its lesser volume, leading to the non-programming of recitals of small ensembles around the lute or the solo lute, shows not only a great lack of culture but also a lack of vision of a musical world richer culturally than just making noise and speaking louder than its neighbor. Silence is a sign of education, sophistication and a spiritual

quest. The lute is one of the rare musical instruments of the Western world capable of responding to the major components of the soul, and we must do everything to share this beauty with the highest number. Incidentally, I'm working on a large project (in France and the United States), with dozens of musicians but also business leaders from around the world: this project will be made public in two or three months. It is going to change the reality of the lute, early guitars and mandolins today, I hope, in a decisive way. But I can't say more for now.

In the 17th, how do you explain the favor for the lute? How to manifest this favor and this specific taste?



In France, as well as in the intimate circle of the royal family, the lute was relished by the aristocracy, by men of letters and also by the wealthy bourgeoisie. The powerful in the realm always maintained a lute player in their outer or inner court circle. Being able to play the lute was a guarantee of success in the eyes of the great of that world. At the end of the 19th century, the musicologist Marie Bobillier writes that « It is to stand out in some way that the Count of Fiesque, in spite of rather mediocre musical talents, began to study singing and theorbo playing which caused him infinite suffering. It is to flatter Anne d'Autriche that all the people of the court, beginning with the most powerful of the realm, the cardinal de Richelieu, wanted to play the lute ».12 Indeed, she tells us that « women in particular, all prided themselves in their knowing tablatures, and how to play this fashionable instrument at least a little, or if not to cherish and admire it ».13 It was in the Parisian salons run by high society women such as Mme de Rambouillet, Mlle de Scudéry, Mme de la Sablière or the beautiful Mme Scarron (who thirty years later

secretly married Louis XIV and became Mme de Maintenon) that the preciosity movement was born. Seeking extreme refinement in deportment, in ideas and language, the Précieuses delighted in subtlety of thought and language, intellectual games and discourse on love. These society salons were also musical gatherings, and as in the courts of Marie de Medici and of Anne d'Autriche, the desire to rise above the ordinary found expression in the lute. The skills of Ninon de L'Enclos, made her famous, while still a child. Mademoiselle Paulet distinguished herself through her singing which she accompanied on h!er lute. Charles Mouton, whose compositions marked the zenith of the French lute, was frequently invited to play at the Scarron's.



The lute was also the favorite instrument of an « honest man ». The honest man (l'honnête homme) is a model of humanity that emerged in the 17th century from the pen of moralists and the writers of the time. The honest man is a being of contrasts and balance. He embodies a tension that results from the search for balance between body and soul, between the demands of life and thought, between the secular (closer to the fashionable gathering of the Précieuses) virtues and spiritual virtues. The honest man in this continual adaptation must have the nature to lead. His behaviour responds to this fundamental imperative. It prohibits affectation, not trying to seem what he is not, strives to be simple, refuses exaggeration, and defends the positions of balance. The conception that the honest man knows is a direct consequence of the role that is his own. The diversity of environments that he inhabits obliges him to encompass a vast field of knowledge. He possesses enlightenment in all subjects. The moderation of the volume of the lute, but also the incredible versatility possible in musical discourse with this instrument makes us understand now why it was so appreciated and respected in the

17th century in France, but also all over Europe.

Translated from French by **Sandy Hackney**

Interview by Alexandre Pham in November 2014.

Read our presentation of the cd Kings of Versailles by Miguel Serdoura, lute (in french).

Read our record (special file) the history of the lute in France in the 17th century: a golden age of musical perfection (in french)

Lire notre entretien avec Miguel Serdoura en français

CD.Carl Orff : Carmina Burana. Yves Saelens, Yeree Suh, Thomas Bauer (Jos van Immerseel, 2014)



CD.Carl Orff : Carmina Burana. Yves Saelens, Yeree Suh, Thomas Bauer (Jos van Immerseel, 2014). Jos van Immerseel réunit une solide équipe de musiciens pour offrir une nouvelle parure instrumentale au chef d'oeuvre composé en 1935 par Carl Orff – et créé en 1937 ; il reste inimaginable que cet érudit amateur de poésie médiévale ait

pu faire acte d'allégeance au régime hitlérien lui offrant plusieurs fleurons de sa propagande musicale. Les choses étant dites, voici donc une partition qui saisit toujours par son architecture dramatique, surtout sa flamboyante orchestration, et l'alternance des séquences chorales, solistes… soulignons l'ordre des textes collectés. Là se révèle le goût et l'intelligence de Orff. Une dramaturgie se dessine que dévoile avec une nouvelle sensibilité le chef et ses troupes : l'exaltation du printemps, l'ivresse des sens qu'il fait naître, les paillardises et débordements alcoolisés des compagnons de taverne, l'orgueil dérisoire du guerrier dont le destin croise au final celui du cygne rôti et servi, l'enchantement surtout des cours d'amour, référence plus raffinée aux rites de l'amour courtois… tout cela suscite en contrastes vertigineux, une succession de séquences finement caractérisées qui profitent ici essentiellement des instruments et percussions historiquement proches de l'époque de Orff, soit ceux de l'Allemagne des années 1930.



La tapisserie sonore scintille d'un éclat instrumental manifeste; Immerseel s'appuie sur les choristes du Collegium vocale de Gand qui excellent dans l'articulation des textes en latin et en vieil allemand (avec même accentuation bavaroise)… surtout il tire bénéfice d'un trio vocal superlatif : rayonnent le timbre mâle et racé, étonnement fluide et noble même en voix de tête de Thomas Bauer ; l'agilité de l'excellent ténor mozartien Yves Saelens : ce qu'il fait du récit du cygne rôti dépasse la simple parodie des ténors héroïques à l'italienne (telle qu'elle a été conçue par Orff originellement)… c'est une déploration hallucinée grinçante purement surréaliste; quant au soprano clair, angélique de la coréenne Yeree Suh, son timbre irradie exprimant les visions brûlantes du texte, ses crêtes, son sommet poétique final (Dulcissime, apothéose éblouissante de Cour d'amours). Si la battue paraît trop lente

parfois au risque de diluer la tension, la nouvelle constellation instrumentale et les sonorités qui en découlent, le travail des 3 solistes, la progression globale, les aspérités et la caractérisation propres à la démarche historique restent captivants. Une nouvelle référence pour notre compréhension de l'œuvre.

Carl Orff : Carmina Burana. Yves Saelens, Yeree Suh, Thomas Bauer, Anima Aeterna, Collegium vocale Gent. Jos **van** Immerseel, direction. 1 cd ZZT. Enregistrement live réalisé à Bruges en février 2014.

Francesc Valls : Misa Scala Aretina à 11 voix (A. Recasens, juin 2014, 1 cd Lauda)



CD. Francesc Valls : Misa scala Aretina à 11 voix (A. Recasens, juin 2014, 1 cd Lauda). Albert Recasens a le don du défrichement : voici une messe inédite d'un compositeur ibérique ente le XVIIè et le XVIIIè d'une valeur indiscutable, actif à Barcelone dans le premier quart du XVIIIè : Francesc Valls. Formé à Valence, Valls devient maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone en 1706. Proche du cercle des lettrés et modernes amateurs dont l'Academia Desconfiada créée en 1700, Valls se distingue

très vite, livrant la musique des grandes célébrations de l'heure, dont les événements en liaison avec la guerre de Succession, à la demande du Conseil des Cent, du Diputacio de Catalogne, des deux souverains en conflit. Ainsi les villancicos polychoraux (dont Sombras couardes ici enregistré); des messes spectaculaires débutant sur l'hymne à st Jean-Baptiste. Proche de l'Archiduc, Valls doit payer ses accointances politiques : il renonce à sa charge à Barcelone en 1719. Jusqu'en 1735, Valls occupe sa retraite par la rédaction de son fameux traité musical où il explique la composition, le contrepoint, surtout l'alchimie délicate du style concertant des voix et des instruments, exemples (ses œuvres principalement) à l'appui. Valls synthétise les recherches les plus pointues à son époque révélant une connaissance universelle, assimilant Zarlino, Kircher, Rameau, Pedro de Ulloa…

En liaison avec la présence de Philippe V à Barcelone pour les Cortes catalanes, la Missa Scala Aretina se distingue et date de 1701 ou plus probablement de janvier 1702. La majesté et le spectaculaire le disputent au raffinement et à la séduction de l'écriture liturgique, révélant la maîtrise de Valls. La messe a été ensuite réutilisée selon les besoins et les occurrences d'une période compliquée quand Philippe V s'opposa à l'Archiduc Charles III d'Autriche, soutenu par aragonais, catalans, valenciennes. Charles installe sa cour à Barcelone regroupant trompettes et timbales (si présents dans la Missa Aretina a 11); il est possible que la Missa fut encore donnée pour célébrer la victoire d'Almenara, portée par Charles contre Philippe en 1710 (de cette reprise remonte la doublure des violons par la bonda – hautbois et bassons- propre à l'archiduchesse). L'œuvre prend un caractère polémique jusqu'en 1717, quand elle est vivement décriée par des théoriciens compositeurs à charge (Albors de la cathédrale de Grenade, un proche des Bourbons) : il reproche à Valls l'usage d'une dissonance dans le Qui tollis du Gloria sur les mots

« miserere nobis », de quoi renouveler les querelles d'un Artusi et d'un Monteverdi au siècle précédent. La licence poétique de Valls démontre un génie théoricien, véritable dramaturge même en contexte liturgique. Procès politique moins esthétique car les détracteurs de Valls, jaloux par son talent, lui reprochent d'avoir servi le félon Charles contre les intérêts Bourbon.

Dans les faits, Albert Recasens a bien raison de ressusciter une œuvre fondamentale du baroque ibérique : majestueuse et profonde, composée pour 3 choeurs, un orchestre de violons, hautbois, trompettes (formant quatrième choeur) avec accompagnement de violone, harpe et orgue. Les 2 premiers choeurs sont dévolus aux solistes auxquels sont destinés de nombreux solos. La cellule de base – échelle des six notes de do à la (hexacorde) qui donne son titre à la partition, produit le sentiment d'élévation, de crescendo, de grandeur solennelle et majestueuse continue. La grandiose double fugue à 11 parties et l'écriture globale montrent combien Valls maîtrise le contrepoint le plus complexe mais aussi le style concertant à l'italienne.

Sans emphase, articulés, et même palpitants sous la direction attentive de leur chef Albert Recasens, les chanteurs et instrumentistes de la Grande Chapelle poursuivent un travail de défrichement réellement passionnant : leur geste interprétatif rend hommage à l'inspiration sacrée d'un Valls audacieux, soucieux de clarté, efficace et réfléchi dans les options concertantes choisies. C'est évidemment plus qu'un petit maître. Un compositeur d'un souffle impérieux se dévoile pas à pas, dans son écriture italianisante, par ses accents dissonants (si décriés à son époque avec le retentissement politisé que l'os ait à présent).



Aux côtés de la Misa scala Aretina, Albert Recasens ajoute diverses partitions écrites au cours de la carrière de Valls : Motet Sancta et immacula en stile osservato, originellement répons de Noël; ou Lamentation de Jérémie aux mélismes séduisants et duos vocaux délectables. Le psaume Lauda Ierusalem (avant 1705) est une partition concertante pour 3 choeurs vocaux et un quatrième composé de violons et trompette, selon un dispositif proche de la Missa Aretina. La virtuosité du motet Pascal, Surrexit castor bonus s'exprime dans le duo vertigineux violon et voix de soprano. Même le bref et saisissant motet Domine vim patior (texte d'Isaïe) sert dans son traité d'exemple de composition dans le genre chromatique : un modèle dans le genre et un aperçu foudroyant de la manière Valls. N'omettons pas non plus les deux villancicos (en particulier Sombras cobardes – lâches obscurités aux références politiques manifestes), genre familier de la créativité d'un Valls décidément très attachant, fécond, essentiel, profond, facétieux dans le contrôle des différents plans de lecture et de compréhension. Tout cela compose un brillant réquisitoire pour l'œuvre d'un musicien de valeur dont le génie s'attacha au prestige de la Cour éphémère catalane de Charles III, rival finalement défait de Philippe V. Après ses précédentes gravures dédiées à Alonso Lobo et auparavant à une fête pascale place Navona à Rome (musiques de Tomas Luis de Victoria : coup de coeur de classiquenews), ce nouveau disque Lauda est une révélation.

Francesc Valls (ca 1671-1747) : Missa Aretina à 11 voix, motets, psaume, villancicos. La Grande Chapelle, Albert Recasens, enregistré en juin 2014. 1 cd Lauda LAU 014.

Francesc Valls
Missa Scala Aretina

La Grande Chapelle, Albert Recasens (direction)

• 1. Salmo: Lauda Ierusalem, a 10 06:37

• 2. Responsorio a la Virgen.: Sancta et immaculata, a 8* 05:26

• 3. Tono al Santísimo Sacramento: En el misterioso circo, a 4* 04:43

• 4. Lección: De lamentatione Ieremiae prophetae, a 8* 06:05

• 5. Motete para el día de Pascua: Surrexit Pastor bonus, a solo* 03:01

• 6. Motete: Plorans ploravit, a 4 01:59

• 7. Motete: Domine vim patior, a 4 02:12

• 8. Invitatorio a la Expectación de Nuestra Señora: Ave Maria, a 8* 03:30

• 9. Villancico a Santo Tomás de Aquino: Sombras cobardes, a 12* 06:55

• Misa «Scala Aretina», a 11

• Kyrie

• 10. Kyrie eleison, a 11 01:40

• 11. Christe eleison, a 7 01:38

• 12. Kyrie eleison, a 11 02:18

• Gloria

- 13. Gloria in excelsis Deo, a 11 01:50
- 14. Gratias agimus tibi, a 11 02:27
- 15. Qui tollis peccata mundi, a 7 02:12
- 16. Quoniam tu solus Sanctus 01:01
- 17. Cum Sancto Spiritu, a 11 01:19
- Credo
- 18. Credo in unum Deum, a 11 02:50
- 19. Et incarnatus est, a 4 01:01
- 20. Crucifixus, a 11 00:57
- 21. Et resurrexit, a 11 00:31
- 22. Et ascendit, a 11 01:46
- 23. Et in Spiritum Sanctum, a 11 03:34
- Sanctus
- 24. Sanctus, a 11 03:35
- 25. Agnus Dei, a 11 03:44

The Missa Scala Aretina by Francesc Valls is considered to be one of the most important works of Spanish music history. Written in the polychoral tradition and based on Guido d’Arezzo’s hexachord, and named after him, the work was composed for the cathedral of Barcelona, possibly to celebrate the closing of the Catalonian Parliament in January 1702. It owes its fame to the heated controversy over aesthetics which arose as a result of one of its passages. At one point the

controversy involved over 50 musicians including Alessandro Scarlatti, and against the political backdrop of the Spanish War of Succession (1700-1714). La Grande Chapelle tackles the fascinating challenge of rediscovering this unique work in its original setting and presents us with a number of excellent unpublished pieces from Valls’ huge musical production.

1 cd **Lauda LAU014**

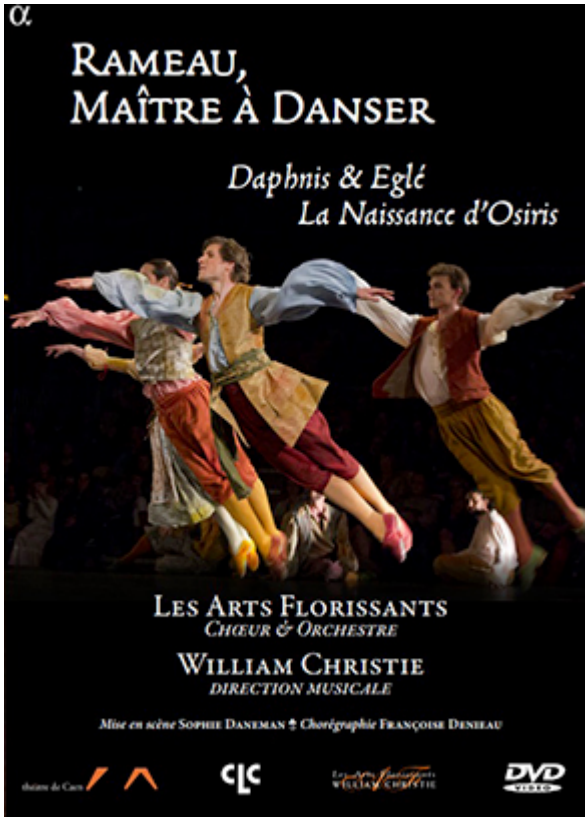
Visiter le site du label LAUDA, La Grande Chapelle, Albert Recasens



Saint-Jean-Baptiste par Solimena, génie napolitain, actif à l’époque de Valls dont il laisse un portrait présumé (ci dessus reproduit)

DVD événement. Rameau, maître

à danser par William Christie (1 dvd Alpha)



DVD. Rameau, maître à danser : Daphnis et Eglé, La naissance d'Osiris (William Christie, Les Arts Florissants, 1 dvd Alpha). Pour l'année Rameau 2014, son plus fervent et convaincant champion, **William Christie et ses Arts Florissants**, surprennent là où nous ne les attendions pas : ni tragédie lyrique ni grand ballet mais deux pièces intimistes, des opéras miniatures dont le charme et la légèreté nous sont astucieusement restitués par un » Bill » plus inspiré que jamais. Les deux actes de ballet sont même astucieusement reliés l'un à l'autre en une totalité musicale, dramatique, dansante d'une belle cohérence. Ce dvd réalisé à Caen en juin dernier (2014), confirme les impressions vécues sur le vif et dont témoigne aussi notre compte-rendu complet rédigé au moment de la création de la production événement : LIRE Rameau, maître à danser par William Christie et Les Arts Florissants, nouvelle production pour l'année Rameau 2014. Pour faire simple et court, Bill renoue avec la réussite de son enregistrement récent, **Le jardin de Monsieur Rameau** : même école de la grâce collective, même orchestre ciselé, taillé et assoupli au diapason de la tendresse la plus allusive… Au XVIIIè, la France de Louis XV sait s'alanguir des délices tendres et sensuels de divertissements délicieusement aimables. C'est évidemment le cas de ces deux actes de ballet : *Daphnis et Eglé* puis *La naissance d'Osiris*-, dont Rameau revivifie la

tension dramatique grâce au seul génie de sa musique que Bill divin interprète dans ce répertoire, rétablit dans son raffinement tendre le plus enchanteur. En musicien savant et lettré respectant la tradition de la cour de France, le compositeur ajoute le ballet, c'est à dire cette » belle danse » que la chorégraphe complice, **Françoise Denieau** aborde avec une verve rafraîchissante au diapason d'une mise en scène subtile et très précise (signée de l'ex chanteuse **Sophie Daneman**) dans l'esprit d'une troupe de comédiens dont le jeu collectif apporte une cohérence imprévue entre les deux divertissements.

Rameau enchanté

Pour illustrer notre enthousiasme, ne prenons que l'exemple du premier ballet : le plus enchanteur à notre avis : **Daphnis et Églé.** Les pas des danseurs se mêlent astucieusement au mouvement des acteurs chanteurs plutôt à l'aise sur la scène du Manège de la Guérinière spécialement aménagé pour l'occasion. Le principe est séduisant : il rappelle que sous Louis XV nombre de spectacles ne disposaient pas d'un théâtre en dur mais étaient accueillis dans le théâtre du Manège de la Grande écurie à Versailles : un esprit « tréteaux et troupe de comédiens » que le regard et la conception de Sophie Daneman ont su magnifiquement exploiter dans la réalisation de ce spectacle nouveau signé Les Arts Flo.

La délicatesse des sentiments abordés, – amitié / amour -, s'accorde au raffinement de l'orchestre. Tout y est aimable entre les bergers radieux et souriants, Eglé et Daphné jusqu'à la scène du temple où le ministre des autels exprime le courroux des dieux en un éclair et un tonnerre opportuns, superbe coup de théâtre faisant rupture avec l'harmonie idyllique qui avait cours depuis le début : ces deux bergers là ne s'aiment pas comme des amis, ils s'aiment d'un amour véritable. Révélés à eux-mêmes, Daphnis et Eglé peuvent

enfin s'exprimer librement non sans avoir auparavant dit leur désarroi. Sincères, justes, d'une pudeur continûment préservée, les interprètes joignent leur élégance tendre au chant de l'orchestre enchanteur dont le pastoralisme final affirme son indéniable tendresse. Il revient à William Christie d'exprimer pas à pas ce glissement poétique, de l'amitié à l'amour, en une direction vive et mesurée, fine et délicate, mais souple et vive, en autant de nuances suavement réalisées : l'aveu de Daphnis troublé comme Églé, tous deux démasqués par Cupidon lui-même est un grand moment de pureté émotionnelle. Plus de masques ni d'identité feinte alors, mais le jaillissement saisissant d'un sentiment pur qui passe évidement par chant, la musique puis la danse, idéalement accordés.
Le raffinement et l'élégance du chef, le soutien des instrumentistes tout en accents murmurés et finement nerveux qui découlent de sa direction souple et onctueuse, l'accord des danseurs, le chant fin et subtile des deux protagonistes (**Elodie Fonnard** et **Reinoud van Mechelen** : deux lauréats du Jardin des Voix et depuis lors associés aux grands projets de la famille des Arts Flo), l'unité scrupuleuse de la mise en scène composent le plus tendre tableau ramélien : une pastorale à la Boucher, aux vives couleurs d'un Frago, auxquelles le chef subtil esthète, ajoute aussi en facétieux connaisseur, des touches plus nuancées et palpitantes – vaporeuses -, … à la façon de Watteau (musette conclusive).
C'est dire combien le Rameau des Arts florissants sait scintiller et charmer par cet équilibre constant entre la vie et l'élégance. L'enchaînement dernier est un festival de séquences d'un exquise intelligence : l' air » *Oiseaux, chantez* » entonné par Daphnis amoureux qui rappelle ce sentiment enivré de la nature que sait affirmer Rameau jusque dans ses plus grandes tragédies (*Rossignols amoureux* d'Hippolyte et Aricie de 1733), synthétise la perfection d'un art savant qui sous la direction de Bill, sait pourtant nous toucher par son infinie tendresse. L'orchestre regorge de teintes amoureuses et enivrées : une prouesse dont William

Christie est décidément le seul à détenir le secret. La pantomime amoureuse espiègle et suave, qui prolonge le solo de Daphnis ajoute encore à la totale réussite de l'ensemble. On n'en attendait pas moins des Arts Flo en cette année Rameau 2014 : sur le mode léger, badin, le geste est touchant, la sensibilité des Arts Flo, délicieusement bouleversante. Superbe apport du plus grand ramélien actuel. Courrez voir et écoutez ce Rameau enchanteur parmi les dates et les lieux de la tournée de cet automne (dont **les 21 et 22 novembre à la Cité de la musique à Paris**)…

Tournée de Rameau, maître à danser
Daphnis et Eglé, la Naisance d'Osiris

Philharmonie de Luxembourg
le mardi 4 novembre 2014 à 20h

Théâtre Bolchoï de Moscou
les jeudi 6 et vendredi 7 novembre 2014 à 19h

Opéra de Dijon
le vendredi 14 novembre 2014 à 20h

Barbican Centre de Londres
le mardi 18 novembre 2014 à 19h30

Cité de la musique à Paris
les vendredi 21 et samedi 22 novembre 2014 à 20h

CD. Coffret. Lorin Maazel, The Cleveland years, complete

recordings (19 cd Decca)



CD. Coffret. Lorin Maazel, The Cleveland years, complete recordings (19 cd Decca). Décédé en juillet dernier à 84 ans, Lorin Maazel (né en 1930 à Neuilly sur Seine) laisse un héritage important au disque, non pas un catalogue discographique tel que celui de Carlos Kleiber – mince mais essentiel et d'une finesse poétique rare-, ni comme celui de Karajan, celui d'un esthète qui a pensé le son comme il a pensé l'approche de chaque partition ; en comparaison, Maazel le virtuose et le surdoué de la baguette, impose un profil plus artificiel, celui d'un consommateur frénétique, voire compulsif qui a enregistré … à tout va : opéras, symphonies, œuvres concertantes avec une ivresse parfois creuse qui n'empêche pas certaines éblouissantes réalisations comme son Don Giovanni, bande originale du film de Losey en 1979 : alors enregistré avec la crême des chanteurs vedettes mozartiens (te Kanawa, Berganza, Moser en tête, sans omettre Ruggero Raimondi dans le rôle-titre et dans le rôle de sa carrière…).

En liaison avec son décès de cet été, Decca réédite pour lui rendre hommage ses années glorieuses à la tête de l'un des top five américains, le Symphonique de Cleveland dont il fut directeur musical pendant 10 ans, de 1972 à 1982, laissant après lui pour son successeur Christoph von Dohnanyi, une machine rutilante et souple… sans aucune identité artistique claire : tout est là ; Maazel fut un lyrique au geste facile et habile parfois strictement décoratif Pas de plan sur la comète, mais souvent un opportuniste qui fit feu de chaque instant avec un aplomb inouï. Ce manque de profondeur comme

d’urgence est l’empreinte la plus significative de son style. C’est la décennie des engagements internationaux : en 1977, il travaille très étroitement avec le National de France dont il avait réussi de superbes lectures de Ravel et de Debussy. La sensualité raffinée française lui va comme un gant : elle exalte même ses qualités d’orfèvre du son. C’est encore l’époque où il est invité par le Phiharmonique de Vienne pour y diriger le Concert du nouvel An (1980 à 1986) : couronné par les Viennois, Maazel deviendra directeur musical de l’Opéra en 1982 ! Les noces seront de courtes durée cepandant car il restera simplement deux ans. Le charmeur pouvait être aussi arrogant voire méprisant : trop conscient de sa supériorité de musicien quasi parfait. Doué artistiquement, l’homme était discutable… il partira ensuite du côté du Symphonique de Pittsburgh jusqu’en 1996. Le coup de théâtre d’un esprit trop sûr de lui reste en 1989 ce coup d’éclat fugace, quand certain d’avoir été choisi par les instrumentistes du Berliner Philharmoniker pour être leur chef, Maazel convoque déjà la presse pour les en remercier : gifle spectaculaire qui épingle son arrogance, l’Orchestre berlinois infirme la nouvelle et Maazel jure de ne plus jamais travailler avec la phalange laissée vacante à la mort de Karajan… Jusqu’à sa mort, Maazel était devenu une icône sans âge au style dispendieux mais sans âme, au sein de l’Orchestre de Valence en Espagne, depuis 2004 : une décennie creuse et prétentieuse d’où émergent cependant quelques réalisations personnelles : son opéra 1984 d’après Orwell monté à Londres au Covent Garden en 2005 en témoigne…
Mécanique et virtuose, Maazel savait cependant mais rarement être soudainement engagé et inspiré en répétition ou en concert (jamais les deux à la fois…).
Parmi les incontournables de ce coffret en 19 cd, on soulignera la valeur et la profondeur d’un chef français de grande classe comme en témoigne ses Ravel (intégral du ballet Daphnis et Chloé de 1974, cd 2) et Debussy (La mer, Nocturnes, Ibéria de 1977 et 1978, cd1). Ses gravures russes (Sheherazade de 1978, ou le poème de l’extase de Scriabine de 1979 font briller sa verve colorée et sensuelle ; notons surtout

également son Requiem de Berlioz (emphatique, noble, triomphal avec le ténor Kenneth Riegel de 1979, ce dernier fut également engagé pour Don Ottavio dans le Don Giovanni légendaire de Losey à la même époque (1979), cd 6 et 7 ; le cd 8 promettait beaucoup sur le papier : L'Arlésienne, suites 1 et 2 et Jeux d'enfant de Bizet (finalement démonstratifs et assez creux), même la Symphonie en ré mineur de César Franck (1976), sommet du symphonisme français postwagnérien de 1889, est emmené sans fièvre (dernier mouvement et ses métamorphoses sur tapis de harpe, sans réelleélévation spirituelle).

On note une âpreté presque fiévreuse et dans un sens, dramatiquement plus approfondie dans son intégrale du ballet de Prokofiev, Roméo et Juliette (cd 9 et 10, 1973) ; Porgy and Bess de Gershwin reste d'une neutralité lisse sans tensions réelles, malgré une belle distribution , avec entre autre Willard White en Porgy… (cd 11,12,13 de 1975) ; ses Brahms (les quatre Symphonies, 1976-1977) montrent une mise en place parfaite mais sans transe ni prise de risques là aussi : du Maazel pur jus, prévisible, facile, aisé mais sans implication. Enfin, les ballets de Verdi démontrent la belle mécanique du Cleveland orchestra ; et même avec la violoncelliste Lynn Harrel (Concerto d'Elgar et Variations Rococo de Tchaikovsky, de 1979, cd 19), orchestre et chef demeurent trop neutres là encore. N'est pas Kleiber fils ni Karajan ou Fricsay qui veut. En bien des points, ces derniers ont autrement plus de choses à nous dire que le virtuose Lorin Maazel, fût-il prodige mais artistiquement trop correct.

Lorin Maazel. The Cleveland Years (1972-1982). Complete recordings, 19 cd Decca. 478 77 79.

ENTRETIEN avec Miguel SERDOURA, luth, à propos du luth en France au XVIIème



ENTRETIEN avec le luthiste Miguel SERDOURA, à propos de son nouveau cd : » Les Rois de Versailles *« . En dédiant son nouvel album aux Rois du luth à Versailles, en particulier les compositeurs et luthistes sous Louis XIII et Louis XIV, Germain Pinel et Robert de Visée,* ***Miguel Serdoura*** *souligne l'âge d'or du luth au XVIIè en France : un instrument soliste qui incarne le goût, l'éducation, la perfection du style et des manières, reconnu et adopté alors par le Souverain, les Reines et leurs proches. Mais Miguel Serdoura fait plus aujourd'hui que dévoiler l'art si difficile et virtuose, poétique et contemplatif d'un instrument légendaire : le jeune luthiste, l'un des meilleurs élèves d'Hopkinson Smith, entend aussi grâce à son propre projet restituer au luth, sa notoriété et la fascination qu'il exerçait au temps de sa gloire… L'artiste n'est pas qu'un subtil interprète, c'est désormais un entrepreneur ambitieux porteur d'une nouvelle aventure pour le luth. Entretien exclusif avec Miguel Serdoura à propos de son nouveau disque : » Les Rois de Versailles « . nouveau cd à paraître le 1er décembre 2014.*

Pourquoi avez-vous choisi Germain Pinel et Robert De Visée ? Que nous apprennent-ils du goût de Louis XIII et quelle esthétique leur mise en regard, révèle-t-elle ?



Nous n'avons à ce jour que très peu de disques de musique française concernant le luth baroque. Cela est dû à notre méconnaissance de la vie des luthistes français du XVIIème siècle ainsi que du style de leur musique. Le choix de ses deux compositeurs est d'abord d'ordre musicologique et historique : il s'agit de replacer le luth à la place qui a toujours été la sienne au XVIIème siècle en France : l'instrument des Rois et le roi des instruments.
Depuis son enfance à Florence, Marie de Médicis jouait du luth. Devenue reine de France, elle veille constamment à s'attacher le service des luthistes à sa suite. Jean Héroard, le médecin chargé de s'occuper de façon permanente du petit

Louis, le futur Louis XIII, dès l'heure de sa naissance, nous rapporte de nombreuses anecdotes qui montrent l'importance de cet instrument dans la vie intime des rois de France. Ainsi, Héroard raconte qu'un des premiers jouets du petit prince fut un luth. Il a trois ans en 1604. « Il demande son luth, le porte à dix heures chez la Reine pour lui faire voir comme il en joue ». Un valet de chambre joueur de luth, Florent Hindret (ou Indret) fut, dès la première heure, chargé de chanter et de jouer du luth pour endormir l'enfant-Roi. Deux ans plus tard, celui-ci « prend un grand luth, fait que Indret met ses doigts sur les touches et lui, il pince les cordes ». Après que le jeune Louis XIII eût repris le pouvoir qu'accaparait sa mère, il fit chasser les courtisans et courtisanes espagnoles qui entouraient son épouse pour les remplacer par des Français. C'est Ennemond Gaultier qui fut alors choisi pour enseigner le luth à la jeune reine Anne d'Autriche, qui, jusqu'ici ne jouait que de la guitare, instrument typiquement espagnol. Par sa grande maîtrise du luth, il fut alors très en vue à la cour.



Germain Pinel (c. 1600-1661) fut non seulement luthiste à la Cour de Louis XIII, mais il eut le privilège d'avoir été choisi pour enseigner le jeune Dauphin, futur Roi Soleil, de ses 9 ans à ses 18 ans. Pinel a ensuite travaillé, jusqu'a sa mort, à la Cour de Louis XIV, après la mort de Louis XIII.
Jusqu'au programme que j'ai choisi d'enregistrer pour ce disque, il n'existait que quelques enregistrements épars des œuvres de Pinel. Comment est-il possible, que l'un des luthistes les plus essentiels du baroque français, celui qui a occupé l'un des postes les plus importants à la Cour des rois de France, ait pu être ainsi ignoré de nos jours ? Après quelques semaines d'étude

approfondie sur sa musique, la réponse est devenue une évidence : Pinel n'est pas comme les autres, il est différent. Comprendre sa musique demande une immersion profonde dans son style, jusqu'ici ignoré par la plupart des luthistes qui ne l'ont jamais joué. Sa musique ne ressemble en rien à celle de ses contemporains (les Gaultier par exemple). Les 3 Préludes non mesurés enregistrés dans mon disque en sont l'exemple le plus marquant. La musique de Germain Pinel est probablement la plus raffinée et la plus élitiste de tout ce qui fut écrit pour le luth baroque français. Chaque note n'a de sens que si elle s'impose après analyse globale du son et du style de la pièce. Je donnerai un exemple littéraire moderne afin qu'on puisse mieux comprendre la complexité de cette musique: Pinel est à la musique française pour luth baroque ce que Jorge Luis Borges est à la littérature contemporaine : d' une extrême sophistication, jouant d'une grande profusion de références, affirmant un style inimitable et complexe. Les codes sont immenses, parfois confus, mais ils ont toujours un sens profond. Ainsi en est-il de la musique de Germain Pinel.



Concernant **Robert De Visée (c. 1665-1732/3)**, tout est bien plus prosaïque : sa musique est d'une grande beauté, très inspirée des plaisirs du Ballet qu'adorait alors Louis XIV. Musique directe, élégante ; c'est certainement beaucoup plus aisé pour l'auditeur de la comprendre. Pour le luthiste, c'est une musique « facile » mais on peut tout autant s'en délecter tellement elle est bien écrite (nous n'avons qu'a écouter les 2 Tombeaux enregistrés dans mon disque).

Pour résumer, les deux compositeurs résument le règne, le style, l'esprit de Louis XIII et de Louis XIV : le premier, Louis XIII, intime, très profond, spirituel, réservé et discret, très intériorisé, demeure modeste dans ses faits et gestes ; le second, Louis XIV, amoureux de lui-même, aimant les plaisirs faciles, est un mégalomane et un joueur de guitare. Louis XIII est Pinel, Louis XIV est De Visée. Et ils

sont tous Les Rois de Versailles !

Quel instrument jouez vous ? Quels sont ses qualités propres ?

Depuis plusieurs années, je poursuis des recherches sur la lutherie, les différentes sortes de luths baroques (français, allemands, etc…), afin de m'approcher au plus près de ce qu'auraient pu faire les grands luthistes parisiens du XVIIème. Je suis moi-même Parisien, je me suis donc prêté au jeu en me plaçant dans leur peau. Je suis donc arrivé aux textes musicologiques qui nous expliquent que les luthistes français allaient à Bologne, en Italie, au début du XVIIème siècle, pour y acheter de vieux luths fabriqués par Laux Maler, celui que plus tard Ernst Gootlieb von Baron, grand compositeur et musicologue Allemand du XVIIIème siècle, présente comme le père de tous les luthiers. J'ai donc commandé 2 luths de Laux Maler à deux luthiers différents (il n'existent aujourd'hui dans le monde que 5 luths originaux de Laux Maler). Je joue sur ce disque un luth à 11 rangs de Laux Maler construit en 2012, à Princeton (États-Unis), signé Cezar Mateus, mon luthier de toujours et le seul qui arrive à transformer dans la matière, mon idéal esthétique sonore.



La particularité des luths de Laux Maler est évidente, si on les compare aux autres luthiers : la caisse est très allongée (un peu comme une larme) ; surtout, le dos de la caisse est très plat, alors que tous les autres luthiers font des caisses plus profondes. Si les luthistes français prisaient tellement ses luths, au point de payer des fortunes (les italiens se plaignaient à l'époque car ils soupçonnaient les acheteurs de spéculer sur les prix des luths tellement ils les voulaient pour leur musique), c'est qu'ils goûtaient particulièrement leur grande clarté de son laquelle était due, selon moi, au fait que la caisse était très aplatie. Une

caisse moins profonde fait que le son sort de la caisse plus vite. La musique française est faite de subtilité, surtout de beaucoup d'agréments. Il faut donc une grande clarté et une grande rapidité d'exécution. La musique française pour luth baroque est, on le sait depuis de nombreuses années, l'équivalent de la rhétorique. Un discours capable de convaincre son auditeur n'est pas un discours prononcé fort ni avec beaucoup de mots ; c'est un discours de clarté et de précision. Voilà ce que j'essaie d'obtenir dans mes recherches organologiques, musicologiques et techniques. Mais il y a d'autres aspects comme le choix des bois (le meilleur étant toujours l'érable, comme cela nous est rapporté dans des traités comme le « The Burwell Lute Tutor » publié au XVIIème siècle ; la position du chevalet, etc…, Mary Burrell nous explique aussi que les français achetaient les luths anciens de Laux Maler non seulement pour les raisons déjà évoquées mais aussi en raison du grand âge du bois de ses instruments.

Pourquoi jouer un luth est-il différent voire plus difficile que jouer le théorbe ou l'archiluth, ces derniers instruments étant plus fréquents en concert aujourd'hui…?

En 1899, dans un article intitulé « Notes sur l'histoire du luth en France », Marie Bobillier écrit que » les amateurs se lassaient des difficultés du luth; ils se portaient vers le théorbe [et/ou l'archiluth en Italie], le clavecin et la basse de viole « . Déjà en 1660, Nicolas Fleury publia une Méthode pour apprendre facilement à toucher du théorbe sur la basse continue. Ainsi en moins de 10 années, des dizaines d'autres méthodes du même genre, ont vu le jour, répondant au nouveau goût, comme à la vanité (paresseuse) des amateurs. La plupart, reculant devant des études sérieuses et profondes tenaient

cependant à paraître habiles dans l'art de la musique; ils « renonçaient à jouer seuls des pièces », comme le renard de la fable renonce aux raisins inaccessibles. « On leur demande, dit un auteur en 1701, pourquoi ils ont abandonné le luth, cet instrument si vanté et si harmonieux, et qui dans trente ans ne sera plus connu que de nom: ils répondent qu'il est trop difficile ».



Le théorbe et l'archiluth sont des instruments d'accompagnement (l'archiluth ne fut utilisé que pour la musique Italienne, jamais pour la musique Anglaise, Française ou Allemande) ; ce ne sont pas des instruments de répertoire soliste (malgré quelques œuvres, rares, écrites pour eux). Cela été vrai à son époque, et cela reste vrai aujourd'hui. Techniquement, le théorbe et l'archiluth sont des instruments plus accessibles car ils sont cordés aujourd'hui toujours avec des cordes simples, comme une guitare classique. A l'époque cela ne fût souvent pas le cas car on cordait ces instruments avec des doubles choeurs (parfois pas les basses, etc). Mais aujourd'hui personne ne le fait, justement pour rendre l'instrument encore plus simple et facile d'exécution. Le luth, lui, est cordé toujours, à l'époque, mais aussi aujourd'hui, avec des cordes doubles. C'est justement là qui découle toute la beauté et le raffinement de ses instruments. Aussi, et comme dans tout domaine de la musique classique, la musique de chambre est en général moins exigeante que la musique soliste (sauf rares exceptions où le compositeur écrit une partie obligato). La basse continue l'est encore moins (du point de vue technique et de l'interprétation) puisque il ne s'agit que de réaliser des accords, ou de jouer une simple ligne de basse pour soutenir un chanteur ou un violoniste.

Dans un orchestre, on constate que le théorbe ou l'archiluth ne servent aujourd'hui pas à grande chose puisqu'on ne les entend jamais (orchestres trop bruyants, salles trop grandes, effectifs trop petits, souvent 1 seul joueur de théorbe ou d'archiluth…). A l'époque, on faisait appel à plusieurs théorbes, archiluths ou autres guitares baroques pour résoudre le problème. Mais cela ne se fait presque plus du tout aujourd'hui (la faute en incombe aux organisateurs de concerts et aux chefs d'orchestre qui préfèrent sacrifier deux ou trois luthistes et en garder un seul pour l'esthétique visuelle, au nom des contraintes financières)… La basse continue permet donc aux continuistes joueurs de théorbe, archiluth et guitare baroque, de se fondre dans toute sorte d'ensemble, et il y a une demande croissante (ce qui est très positif). Comme les organisateurs sont souvent plus enclins à la musique d'ensemble, car cela attire l'oeil et les masses, il est naturel de voir beaucoup de concerts de basse continue, et rarement de concerts avec des solistes (en ce qui concerne le luth).

Le luth solo (précision qu'il y a plus de répertoire écrit pour le luth solo que pour tout autre instrument… avant le piano moderne) demande non seulement une grande exigence technique et musicale de la part de l'interprète (nous parlons d'un instrument qui est probablement le plus délicat, fragile et raffiné de tous les instruments du monde occidental) mais il réclame aussi une toute autre attention de la part de l'auditeur. Lors d'un récital de luth, il n'est pas rare de vivre de vrais moments de méditation et de pure contemplation. C'est la force du luth et de sa musique : conduire l'auditeur dans une expérience très personnelle et intime avec le son et avec soi-même. Aucun autre instrument à ma connaissance a cette capacité. A ce propos, le traité du XVIIème siècle de Mary Burwall dit « De tous les arts que je connaisse, aucun n'engage plus l'inclination des hommes que le luth, pour réjouir l'âme par l'ouïe et la vue d'une part et par la rapidité et l'habileté de tous les doigts, d'autre part ». On

y lit encore : « en effet, il semble que le luth ait été uniquement inventé pour l'âme, parce que l'âme se rassasie et se fatigue rapidement de tout, sauf du luth. Et si l'on observe tous les métiers et artisanats du monde, on n'en trouve aucun où tous les doigts des deux mains soient autant nécessaires qu'au luth».

Comment expliquez-vous le peu d'intérêt actuel pour le luth ? Ni festivals, ni concerts, ni organisateurs de récitals ne prennent le risque de programmer les luthistes solistes ? Est-ce lié au volume sonore de l'instrument, taillé pour de petits cercles d'auditeurs à une époque on l'on recherche surtout à remplir des salles de plus en plus grandes ?



Plusieurs aspects sont à prendre en compte : la pratique du luth est encore peu généralisée car ceux qui désirent en jouer ont encore énormément de difficulté à se procurer des instruments bon marché et de bonne qualité, … sans compter qu'il leur faut attendre 2 ou 3 ans pour qu'un luthier leur en construise un. Comment ouvrir de nouvelles classes, dès le plus jeune âge, si vous n'avez pas d'instruments de qualité, disponibles à l'achat ou à la location ? Aussi, il n'y a que très peu d'éditeurs qui commercialisent les partitions pour le luth (tout est encore dans les bibliothèques, en version facsimilé, … et de surcroît rempli d'erreurs).
On peut ajouter à cela, le fait que beaucoup de programmateurs de concerts aujourd'hui, et les petits labels indépendants, ne font plus vraiment de direction artistique mais du commerce

(sans grand succès, d'ailleurs) et forcent le public à écouter toujours les mêmes oeuvres de Vivaldi ou de Bach.

L'argument des organisateurs sur l'aspect intime du luth et de son volume moindre, étant associé à la non programmation des récitals de luth ou de petits ensembles autour du luth, montre non seulement un grand manque de culture mais aussi un manque de vision d'un monde musical plus riche culturellement que celui qui consiste à faire du bruit et à parler plus fort que son voisin. Le silence est le signe de l'éducation, du raffinement et d'une recherche spirituelle. Le luth est l'un des rares instruments de musique du monde occidental capable de répondre aux grands chantiers de l'âme, et nous devons tout faire pour partager cette beauté avec le plus grand nombre. D'ailleurs, Je travaille sur un très grand projet (en France et aux Etats-Unis), avec des dizaines de musiciens mais aussi des chefs d'entreprise, originaires du monde entier : ce projet sera rendu public dans deux ou trois mois ; il va bouleverser la réalité du Luth, des guitares anciennes et des mandolines anciennes aujourd'hui, je le souhaite, d'une façon décisive. Mais je ne peux pas en dire plus pour l'instant.

Au XVIIème, comment expliquez-vous la faveur pour le luth ? Comment ce manifeste cette faveur et ce goût spécifique ?



En France, en dehors du cercle intime de la famille royale, le luth était fortement prisé par l'aristocratie, par les lettrés mais aussi par la bourgeoisie aisée. Les puissants du royaume entretenaient toujours un joueur de luth dans leur grande ou petite cour. Jouer du luth était un gage de réussite auprès des grands de ce

monde. À la toute fin du XIXe siècle, Marie Bobillier rapporte que « C'est pour se distinguer d'une façon quelconque que le comte de Fiesque entreprend, malgré d'assez médiocres dispositions musicales, l'étude du chant et du théorbe qui lui coûtent des peines infinies ; c'est pour flatter Anne d'Autriche que tous les gens de cour, à commencer par le plus puissant du royaume, le cardinal de Richelieu, veulent jouer du luth ». Elle nous dit encore que les « femmes, en particulier, se piquent toutes de connaître la tablature, de toucher l'instrument en vogue, ou tout au moins de le chérir et de l'admirer ». C'est dans les salons parisiens tenus par des femmes de la bonne société, comme Mme de Rambouillet, Mlle de Scudéry, Mme de la Sablière ou la belle Mme Scarron – une trentaine d'années plus tard, elle épousera secrètement Louis XIV et deviendra Mme de Maintenon – qu'éclôt la préciosité. Recherchant un raffinement extrême du comportement, des idées et du langage, les Précieuses affectionnaient la subtilité de la pensée, les jeux de l'esprit, les discours sur l'amour. Ces salons mondains furent aussi musicaux, et, comme dans les cours de Marie de Médicis et d'Anne d'Autriche, le désir de s'élever au-dessus du commun passa par le jeu du luth et la maîtrise de sa technique. Les dispositions de Ninon de L'enclos, encore enfant, lui permirent d'acquérir une grande renommée, et Mademoiselle Paulet s'y distingua par son chant qu'elle accompagnait de son luth. Charles Mouton, dont les compositions marquent peut-être l'apogée du luth Français, était lui aussi, fréquemment invité à les jouer chez les Scarron.



Le luth était aussi l'instrument de prédilection d'un « honnête homme ». L'honnête homme est un modèle d'humanité qui est apparu au XVIIe siècle sous la plume des moralistes et des écrivains de l'époque. L'honnête homme est un être de contrastes et d'équilibre. Il incarne une tension qui résulte de cette recherche

d’équilibre entre le corps et l’âme, entre les exigences de la vie et celles de la pensée, entre les vertus profanes (plus proche des mondanités des Précieuses) et les vertus spirituelles. L’honnête homme, dans cette adaptation continuelle, doit avoir la nature pour guide. Tout son comportement répond à cet impératif fondamental. Il proscrit l’affectation, ne cherche pas à paraître ce qu’il n’est pas, s’efforce d’être simple, refuse l’exagération, défend les positions du juste milieu. La conception que l’honnête homme a du savoir est une conséquence directe du rôle qui est le sien. La diversité des milieux qu’il fréquente l’oblige à dominer un vaste champ de connaissances. Il possède des lumières sur tous les sujets. La modération du volume du luth mais aussi l’incroyable versatilité dans le discours musical possible avec cet instrument nous fait comprendre maintenant pourquoi il fût si apprécié et respecté au XVIIème siècle en France, mais aussi partout en Europe.

Propos recueillis par Alexandre Pham en novembre 2014.

approfondir

LIRE notre présentation du cd Les Rois de Versailles par Miguel Serdoura, luth.

LIRE notre dossier L’histoire du luth en France au XVIIème : un âge d’or de la perfection musicale

READ our interview with Miguel Serdoura lutenist about his new cd : The Kings of Versailles / Les Rois de Versailles (english version)