Dossier. Le luth en France au XVIIème



Versailles avant Versailles : la retraite de Louis le juste… *A l'occasion de la sortie de son dernier cd (intitulé « les rois de Versailles »), le luthiste* ***Miguel Yisrael****, élève virtuose d'Hopi (Hopkinson Smith) dédie son nouveau programme aux maîtres du luth à l'époque de Louis XIII et de Louis XIV,* ***Germain Pinel et Robert de Visée****. Outre la résurrection de Suites inédites, l'instrumentiste ajoute aussi un éclairage singulier et d'autant plus saisissant sur l'époque où le luth fut estimé tel le roi des instruments, ou l'instrument des rois, réservé à l'intimité de la Couronne, celle du Roi évidemment et de ses proches (famille, ministres, favoris…)… Dans cette évocation spécifique, le luth, Versailles composent une équation emblématique du goût de Louis XIII, souverain raffiné et solitaire, dont la faveur pour la musique fut aussi importante que celle de son fils, et davantage encore tourné vers le raffinement tendre et noble, porté par la maîtrise du luth… C'est Henri IV qui fait aimer Versailles au jeune dauphin, futur Louis XIII : à 6 ans, le garçon accomplit sa première chasse : le souvenir en sera indélébile. Versailles sera son domaine privé, intime même : inaccessible à sa mère, à son épouse. Ainsi le pavillon de chasse qu'il édifie en 1623. Auquel succède en 1631, le château brique et pierre qui est le cœur du palais de son fils Louis XIV. Mais quel est donc le secret de Versailles ? Contre toute attente et à rebours des célébrations fastueuses qui ont cours à présent, l'idée d'un temple de l'intimité, du repli entre hommes, est le vrai message de ce disque enchanteur et totalement visionnaire. Outre le répertoire défendu, qui se soucie du luth aujourd'hui ? Louis XIII de son vivant le considérait comme le lieu de sa*

retraite, où ni Marie de Médicis ni Anne d'Autriche, la mère et l'épouse, ne furent acceptées pour y coucher. Emblème de son tempérament solitaire voire saturnien, le luth retient l'intérêt du roi, incarne même au plus près son goût le plus personnel. Excellent luthiste, offrant pour ses intimes des concerts privés, Louis XIII n'autorisait pas les femmes, trop bavardes, trop inattentives… il y invite d'excellents joueurs de luths tels M. de Mortemar et M. de Schomberg.



Versailles avant Louis XIV : le goût de Louis XIII… Souvent malade, Louis XIII avoue sa résignation et son usure dans l'exercice du pouvoir : il appelle de ses voeux l'aptitude de son jeune fils à lui succéder au plus vite, afin de retrouver son cher Versailles, retraite espérée, attendue, chère à son coeur pour le repos de son esprit, pour l'équilibre et la santé de son corps éprouvé : « … *et je me retirerai à Versailles avec quatre de vos Pères, pour m'entretenir avec eux des choses divines et pour ne plus penser de tout qu'aux affaires de mon âme et de mon salut* ». Louis XIII n'eut-il comme baume au coeur que son cher luth ? Le roi des instrument règne de facto à la cour de France dès Henri IV. Le médecin chargé de la santé du jeune Louis XIII précise la place de l'instrument auprès du souverain : premier « jouet » qui lui est offert (en 1604, pour ses 3 ans!), le luth est le centre de toutes les attentions. Le petit Louis qui s'endort aux sons de la voix de son valet Florent Hindret qui joue du luth évidemment pour s'accompagner, montre à sa mère la Reine régente l'avancement de ses progrès. Marie de Médicis, joueuse de luth elle aussi, embauche Robert Ballard, son maître en la matière. A ce dernier se joint le père de Ninon de l'Enclos, Henri de L'Enclos, autre professeur de luth pour la Reine mère. Nombre de musiciens compositeurs tous

joueurs de luth assurent le fonds sonore de l'éducation du prince, futur Louis XIII. Ainsi, Jean Mesnager et René Saman comme Gaultier de Lyon (dit aussi le vieux Gaultier) paraissent dans les témoignages de l'époque.

Le luth à la cour de France…



En 1615, Louis XIII épouse l'espagnole Anne d'Autriche : les deux ados âgés de 14 ans pendant leur nuit de noces, se manquent, ratent une union pourtant espérée. Le roi délaisse vite son épouse et préfère de toute évidence la compagnie virile. Anne d'Autriche prolonge en France, au cours de ses déplacements du Louvre à Fontainebleau ou au Château de Saint-Germain-en-Laye, les us de la cour ibérique où règnent les guitaristes. A la mort de Louis XIII (1643), le dauphin futur Louis XIV n'a que 4 ans : à 8 ans, miraculé à la suite d'une variole aiguë, le jeune Louis reçoit ses premières leçons de… luth grâces aux soins de **Germain Pinel**. Le musicien enseignera ainsi au souverain jusqu'à ses 18 ans. 10 années d'un apprentissage fastidieux et formateur. Ce lien qui le rattache au souvenir de son père, se concrétise aussi pour l'amour de Versailles dont il fera sa résidence royale et le palais le plus fastueux de l'Europe baroque.

Pour parfaire l'éducation et les qualités de la reine Anne d'Autriche (qui ne jouait que la guitare), Ennemond Gaultier est nommé pour lui enseigner le luth. Puis les Bataille, Gabriel père et fils, sont maîtres de musique auprès de la Reine Anne d'Autriche quand le jeune luthiste Pierre de Nyert, remarqué par Louis XIII, devient son valet de la garde robe, puis celui qui lui chanta au luth des motets de dévotion sur son lit de mort.



Le luth, instrument aristocratique. Miroir des coutumes royales, les cercles aristocratiques adoptent tout autant le luth dont la maîtrise est l'insigne d'une haute éducation et d'un raffinement prestigieux. Lettrés, intellectuels, bourgeois aisés partagent cette affection qui flattent leur statut et renforce leur dignité : Richelieu comme Louis XIII se délasse en écoutant son musicien favori, Michel Lambert, chanter des mélodies de sa composition en s'accompagnant au luth. Dans les salons parisiens, Mme de Rambouillet, Mlle de Scudéry, Mme de la Sablière ou la belle Mme Scarron – futur Madame de Maintenon, seconde épouse de Louis XIV-, cultivent elles aussi le goût du luth. Les Précieuses – épinglées dans leurs travers par Molière entre autres, favorisent jeux et joutes poétiques, divertissements musicaux où poésie et luth sont étroitement associés. Ninon de L'enclos et Mademoiselle Paulet gagnent une notoriété enviable. Charles Mouton, compositeur à la mode, assure l'éclat des soirées chez les Scarron.

Le luth s'impose comme instrument soliste, dévoilant son éloquence secrète et fascinante dans une série de Suite de

danses qui lui sont spécifiquement réservées. C'est Germain PInel qui écrit alors les Suites les plus abouties, d'une rêveuse austérité. A l'époque, le modèle le plus estimé vient de Bologne et porte la signature du luthier **Laux Maler** (c'est un fac similé de ce type que joue aujourd'hui **Miguel Yisrael**).

1730, la fin du luth en France… Réservé à la délectation intime, dans le cercle restreint de quelques initiés et amateurs, le luth, roi des instruments et instrument des rois, perd peu à peu son prestige et son rayonnement à mesure que l'essor des concerts, et la représentation théâtralisée fixée par Lousi XIV à Versailles, se déploient. Emblème de l'intimité, le luth ne se prête guère à la démonstration fastueuse et spectaculaire du pouvoir tel qu'il s'est développé dans le Versailles du Roi-Soleil (même si ce dernier continue de le goûter dans l'intimité réservée de ses salons privés – certes le Roi-Soleil préférera ensuite la guitare).



De fait, l'instrument polyphonique se retire peu à peu à mesure que l'orchestre et l'opéra de Lully s'imposent sur la scène lyrique et officielle.
A mesure aussi que le clavecin, autre instrument à cordes pincées se distingue alors dans le goût des nouvelles classes dirigeantes, suivant le modèle de Versailles. A l'époque de Louis XIII, la musique est un exercice privé ; avec Louis XIV, elle est l'élément central de la propagande royale. Quand Rameau s'affirme à l'opéra avec son premier opus *Hippolyte et Aricie* (1733) au début des années 1730, le luth est devenu hors d'âge, un art du passé. Son jeu se perpétua cependant grâce aux Huguenots français qui l'avait cultivé ; contraint à l'exil dans les pays germaniques du

nord, ils développèrent bientôt une école particulière que l'Autriche sut aussi féconder jusqu'au plein XVIIIème : c'est le sujet du cd « Austria, 1676 », publié par Miguel Yisrael en 2012 qui y révélait ainsi une prodigieuse école du luth autrichienne, dont les compositeurs sont Wolff Jacob Lauffensteiner (1676-1754), Johann Georg Weichenberger (1676-1740).

CD. Les Rois de Versailles. Miguel Yisrael, luth baroque. *Robert de Visée, Germain Pinel (1 cd Brilliants classics). Parution : décembre 2014*



Abraham Bosse : allégorie des 5 sens : l'ouïe (DR)



Portrait d’un luthiste français par Jean de Reyn, vers 1640

Approfondir

LIRE notre critique du cd Austria 1676 par Miguel Yisrael

LIRE notre entretien avec Miguel Yisrael à propos du cd Austria 1676

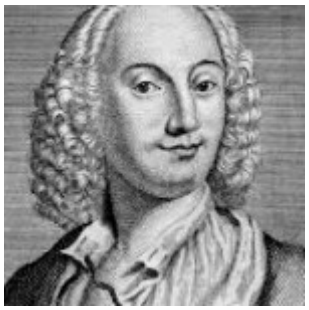
LIRE notre grand entretien avec Miguel Yisrael à propos du luth baroque réalisé en 2010

LIRE notre grand entretien avec Miguel Yisrael à propos du luth baroque en France au XVIIème, à l'occasion de la parution du cd Les Rois de Versailles (décembre 2014), réalisé en novembre 2014

Les Quatre Saisons de Vivaldi, 1725



France Musique. Vivaldi : Les Quatre Saisons. Dimanche 30 novembre 2014, 20h30. La tribune des critiques de disques. Les Quatre Saisons sont les quatre premiers concertos du recueil *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione* opus 8, cycle de 12 concertos édité à Amsterdam en 1725. C'est un traité pratique en règle qui met à profit la confrontation de l'invention et de l'imagination : discipline et cadre contre liberté et délire poétique. Vivaldi trouve la langue idéale sachant relever le défi d'une telle équation stimulante. Mi majeur (lumière voire éblouissement du Printemps), sol mineur (tendresse sombre de l'été), fa majeur (pastoralisme de l'automne), fa mineur (âpreté languissante de l'hiver)… la construction harmonique des quatre concertos pour violons et orchestre composant les fameuses Quatre Saisons de Vivaldi – et le sentiment que chaque tonalité déploie, imposent le génie déjà orchestral du baroque Vénitien : à Antonio Vivaldi, violoniste virtuose autant que compositeur, revient le mérite d'avoir créé la forme du Concerto. Le schéma de développement suit la grille vif lent vif (quant la France contemporaine préfère lent vif lent). Le printemps connaît une faveur inédite et immédiate comme séquence autonome au Concert Spirituel à Paris dès 1728 ; puis Corrette en 1765, Vivaldi était mort et oublié depuis bien longtemps, compose un motet pour grand choeur (Laudate Dominum)… sur la même mélodie printanière. Aucun doute, les Quatre Saisons même en pleine période des Lumières savent éblouir les auditeurs comme les compositeurs.



En inventeur du Concerto classique, Vivaldi sait préserver l'idéal esthétique de la musique pure, tout en suivant une grille narrative où percent les effets expressifs d'une rare fulgurante poétique. C'est un vrai climatologue, un paysagiste musicien qui organise le développement instrumental au diapason de la nature dont il exprime plus qu'il ne reproduit, les phénomènes spectaculaires : éclair et tonnerre du premier mouvement du printemps ; orage et grêle du dernier mouvement de l'été… Dans le Printemps (le violon évoque le sommeil du berger, tandis que l'alto exprime les aboiements d'un chien)… C'est même une sensibilité nouvelle aux sonorités animales : oiseaux du printemps, coucou au début de l'été… et que dire encore des chromatismes de la partie de chasse de l'automne ?

L'éventail des effets expressifs aux cordes détaille toute une palette de climats spécifiques selon les saisons, en particulier pour les mouvements vifs : joie échevelée du printemps, chaleur et torpeur languissante de l'été, danses ivres surexcitées pour la récolte de l'automne ; froid palpitant de l'hiver…



Réaliste et saisissant – comme Purcell quand il évoque au même siècle le souffle pénétrant de l'Hiver (King Arthur), Vivaldi a compris mieux qu'aucun autre contemporain, la magie palpitante des saisons et avant La Création de Haydn, sut exprimer le miracle envoûtant de la nature. S'il n'était ce prétexte narratif panthéiste, la beauté des mélodies, l'inventivité constante, la liberté flamboyante du geste et la modernité audacieuse des options dans le jeu violonistique suffiraient à nous captiver. Et dire que ce même compositeur a laissé plus de 40 opéras : comment imaginer qu'il ait pu écrire toujours le même concerto (dixit

Stravinsky un rien arrogant, minorant comme Boulez après lui, s'agissant des baroques) : Vivaldi est un maître des climats et des atmosphères : du Concerto à l'opéra son génie éclate enfin. Quels chefs aujourd'hui ont compris cette nuance distinctive quand ils jouent *Orlando furioso, Tito Manlio, Judith triomphans ou l'Olympiade* ? Le travail sur l'orchestre vivaldien n'est pas fini… Il suffit de s'immerger dans la matière instrumentale des Quatre Saisons pour mesurer la finesse et la subtilité vivaldienne.

France Musique. Vivaldi : Les Quatre Saisons. Dimanche 30 novembre 2014, 20h30. La tribune des critiques de disques. Bilan discographique

---

Les 300 ans de l'Opéra-Comique : super gala sur ARTE



ARTE concert. Gala Opéra comique. 28 décembre 2014, 17h30. En direct sur ARTE CONCERT, le gala des 300 ans de l'Opéra-Comique à Paris. Le spectacle retrace les grandes heures de la salle Favart, petite soeur insolente du Palais Garnier, souvent plus audacieuse et novatrice sur le plan formel que l'Opéra et sa grande machine souvent lourde et poussiéreuse. Ainsi sont évoquées les partitions emblématiques de l'histoire de l'opéra comique, le genre et le lieu : Carmen de Bizet (1876), Les Contes d'Hoffmann d'Offenbach, Manon de Massenet, Pelléas et Mélisande de Debussy (1902), La voix humaine de Poulenc… Une distribution de tempéraments reconnus s'associent à la succession des épisodes lyriques, dans la

mise en scène de Michel Fau : Patricia Petibon, Julie Fuchs, Anna Caterina Antonacci, Sabine Devielhe (sopranos), Frédéric Antoun (ténor)… les rejoignent aussi les chanteurs de l'Académie de l'Opéra Comique : Sandrine Buendia, Eléonore Pancrazi, Ronan Debois, Vianney Guyonnet… Pour l'occasion le chef François Xavier-Roth dirige son orchestre sur instruments d'époque, Les Siècles (avec le choeur Accentus). L'Opéra comique c'est autant le chant que le théâtre (grâce aux dialogues particulièrement présents entre chaque épisode chanté, complément scénique et déclamé que défendent ici Jérôme Deschamps, Michel Fau, Christian Hecq…).

L'Opéra Comique : 300 ans d'histoire. En 1714, naît l'Opéra Comique porté alors par deux petites troupes parisiennes. Le genre s'appelle d'abord « comédie en vaudeville » puis « comédie mêlées d'ariettes », c'est un théâtre où s'intercalent de nombreux épisodes parlés comme au théâtre. Il s'oppose évidement à l'opéra totalement chanté. Dès 1715, année de la mort du souverain Louis XIV, François Boucher, Noverre, Favart participent à l'essor de l'Opéra comique; en 1783, le genre se fixe dans son propre théâtre, la salle Favart. Après de nombreux incendies en 1838, 1887, la salle 3ème salle Favart est reconstruite par Louis Bernier… **LIRE notre présentation complète du Gala des 300 ans de l'Opéra-comique..**

Diffusion en direct sur France Musique
Sur Arte, Dimanche 28 décembre 2014 à 17h30.

Programme

Les Troqueurs d'Antoine Dauvergne (1753)

« Ne me rebute pas »
avec Sandrine Buendia, Eléonore Pancrazi, Ronan deBois, Vianney Guyonnet
L’oeuvre a été ressuscité par William Christie en un enregistrement toujours de référence : Dauvergne en pleine Querelle des Bouffons fait la preuve du génie français dans la veine comique douce amère, renouant avec le génie poétique de Pergolèse, dans l’esprit de Marivaux, léger, fin, mordant.

La Fée Urgèle de Sharles-Simon Favart (1765)
« Ce qui plaît aux dames »
avec Eléonore Pancrazi et Christian Hecq

La Fille du régiment de Gaetano donizetti (1840)
« c’en est donc fait »
avec Julie Fuchs

La damnation de Faust d’Hector Berlioz (1846)
«la marche de rakoczy»
« d’amour l’ardente Flamme »
avec Anna Caterina Antonacci

Carmen de Georges Bizet (1875)
« ouverture »
« habanera »
avec Anna Caterina Antonacci

Les Contes d’Hoffmann de Jacques OffenBach (1881)
« les oiseaux dans la charmille »
avec Sabine Devieilhe
« scintille, diamant »
avec Laurent Alvaro

Lakmé de Léo Delibes (1883)
« Fantaisies, ô divin mensonge »
avec Frédéric Antoun
« où va la Jeune hindoue »
avec Sabine Devieilhe

Manon de Jules Massenet (1884)
air du cour-la-reine : « Je marche sur tous les chemins »
avec Patricia Petibon
« duo de saint sulpice »
avec Patricia Petibon et Frédéric Antoun

Mignon d’Ambroise Thomas
Gavotte »

Pelléas et Mélisande de Claude Debussy (1902)
« scène de la tour »
avec Michel Fau et Jérôme Deschamps
« la sortie des souterrains »
avec Stéphane Degout et Laurent Alvaro

Mârouf, Savetier du Caire de Henri Rabaud (1914)
« à travers le désert »
avec Stéphane Degout

La voix humaine de Francis Poulenc (1959)
la tentative de suicide
Anna Caterina Antonacci

Les contes d’Hoffmann de Jacques Offenbach (1881)
« Barcarolle »
Final avec tous les artistes

Les Contes d’Hoffmann au Metropolitan Opera



New York, Metropolitan Opera. Offenabch: Les Contes d'Hoffmann. 12 janvier>21 mars 2015. Le Met propose en janvier, février et mars, une production du dernier opéra d'Offenbach, immersion finale et réussie dans le genre du grand opéra fantastique (1881), sous la conduite d'Yves Abel, la distribution première compte Grigolo et Hampson, deux tempéraments masculins particulièrement convaincants sur scène… Librettistes de Gounod pour son *Faust* (1859), Barbier et Carré rédigent le livret des *Contes d'Hoffmann* à partir de la pièce de théâtre qu'ils avaient eux-mêmes conçus à partir des textes de l'écrivain E.T.A. Hoffmann. Au travers d'épisodes distincts, est traité un même personnage, Hoffmann qui narrateur et témoin malheureux de l'intrigue, évoque trois femmes (Olympia, Antonia, Giuletta), toutes héroïnes malheureuses et tragiques, incarnations de ses échecs amoureux. Elles sont des figures évanescentes dont l'apparition est mise à mal par une force de l'ombre, machiavélique et pernicieuse, incarnée par un personnage diabolique, lequel revêt une apparence différente pour chacun des trois tableaux: Lindorf, Coppélius, Miracle, Dapertutto. 3 femmes vénéneuses ou angéliques, 3 diables obsessionnels… Offenbach mêle romantisme, onirisme, fantastique.

Frappé par la pièce de Barbier et Carré dès 1851, le compositeur décide de l'adapter en opéra, en 1876. Il meurt avant d'avoir mis au clair un ensemble disparate de partitions. L'opéra que nous connaissons est le fruit d'un montage posthume, variant pour des raisons diverses entre la version de Choudens et la version Oeser
qui en général est réputée plus "complète" et respectueuse des dernières intentions de l'auteur. L'oeuvre est créée à l'Opéra-Comique, après la mort du compositeur, le 10 février

1881. La séduction des mélodies, la force des évocations fantastiques (la poupée Olympia plus vraie que nature ; Antonia qui meurt d'avoir trop chanter face au fantôme de sa mère paraissant dans une scène sur la scène de l'opéra… tout révèle l'inspiration magique et surnaturelle d'un Offenbach qui réussit enfin dans le genre du grand opéra, lui qui fit surtout les délices du boulevard par ses parodies mythologiques enjouées, délirantes.

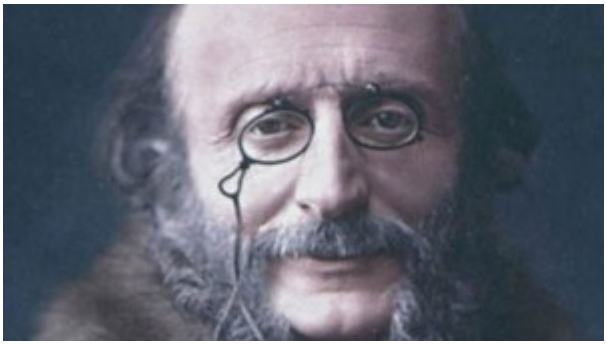
Offenbach, subjugué par la veine fantastique



Le compositeur est contemporain de la création à l'Odéon, de la pièce de Barbier et Carré, "Les Contes d'Hoffmann", en mars 1851. Le fantastique et le caractère tragique le bouleversent certainement car ils correspondent à ce qui lui est cher. D'ailleurs, absorbé par la création de son propre théâtre, Les Bouffes-Parisiens, passage Choiseul, il monte en 1857, "Les Trois baisers du diable", opérette fantastique d'après le Freischütz et Robert le Diable. En composant la musique, Offenbach se rapproche de ce qu'il réalisera pleinement dans Hoffmann: le fantastique.
Après le succès d'Orfée aux enfers (1858), son rêve est d'accéder à la scène de l'Opéra-Comique. "Barkouf", écrit avec Eugène Scribe (librettiste adulé de La Dame Blanche et de Fra Diavolo), est emporté dans une cabale retentissante qui veut effacer le triomphe d'Orphée. Fort à propos, l'Opéra Impérial de Vienne lui commande "Die Rheinnixen", les Filles du Rhin, qui se déroule au XVI ème siècle, et dans lequel les sombres lueurs du fantastiques ne sont pas absentes. Créé en 1864, l'ouvrage ne comporte pas, a contrario des oeuvres comiques du maître, de scènes parlées, comme Hoffmann. Mais hélas, la

partition ne convainc pas mais le thème de son ouverture qui évoque le choeur des esprits du Rhin sera réutilisé pour la Barcarolle des Contes d'Hoffmann. A Paris, Offenbach semble néanmoins s'affirmer grâce à l'accueil réservé à son "Robinson Crusoé" (1867), et à Vert-Vert (1869).

Hoffmann, l'oeuvre d'un mourant



Avec la chute du Second Empire et le trouble politique qui suit, enfin l'avènement de la III ème République, Offenbach se maintient artistiquement mais le milieu parisien ne l'entend pas ainsi qui veut lui faire payer le succès du "Bouffon Impérial". Ainsi quand il propose en 1872, "Fantasio" d'après Musset, une nouvelle cabale emporte son chef-d'oeuvre. Dégoûté, le compositeur s'éloigne de l'Opéra-Comique: il lui semble revivre l'échec et l'amertume de "Barkouf" dix années auparavant.
Pourtant les années qui suivent se montrent plus clémentes. D'après un texte de Victorien Sardou qui s'inspire d'E.T.A. Hoffmann, Le Roi Carotte triomphe à la Gaîté Lyrique dont Offenbach devient directeur en juin 1873. Il le restera deux années pendant lesquelles il fait représenter Jeanne d'Arc de Gounod sur un livret de Barbier. Ce dernier est alors sollicité par le compositeur d'Orphée aux Enfers pour reprendre l'idée d'adapter à l'opéra, Les Contes d'Hoffmann. Mais Offenbach qui a dû quitter ses fonctions à la Gaîté a convaincu Albert Vizentini, son successeur de l'intérêt de l'ouvrage. L'opéra est à l'affiche de la saison 1877-1878, et le compositeur s'engage à rendre sa copie.

Metropolitan Opera, New York : Jacques Offenbach
Les Contes d'Hoffmann, 1881

Opéra fantastique en 3 actes, un prologue et un épilogue
Livret de Jules Barbier d'après le drame de Jules Barbier et Michel Carré



Sur la scène du Metropolitan Opera de New York, Les Contes d'Hoffmann sont à l'affiche de janvier et février 2015, du 12 janvier au 5 février 2015 sous la direction d'Yves Abel, avec arguments de poids sur le plan vocal, deux tempéraments masculins légitimement applaudis : le baryton noir et raffiné, idéal manipulateur d'acte en acte, Thomas Hampson dans le rôles des « quatre vilains » comme il est annoncé sur le site américain… Le ténor Vittorio Grigolo, intensité été chant expressif à l'avenant chante le poète Hoffmann, embrasé, conteur, halluciné aussi pour les 6 représentations : les 12, 16, 22, 27, 31 janvier puis 5 février 2015.

Cast – distribution :

direction musicale: **Yves Abel**

Olympia: Erin Morley

Antonia/Stella: Hibla Gerzmava

Giulietta: Christine Rice

Nicklausse: Kate Lindsey

Hoffmann: Vittorio Grigolo

Four Villains: Thomas Hampson

Puis du 28 février au 21 mars 2015, James Levine assure la relève dans une autre distribution comptant Karine Deshayes, Laurent Naouri

Cast – distribution :

Direction musicale: **James Levine**

Olympia: Audrey Luna

Antonia/Stella: Susanna Phillips

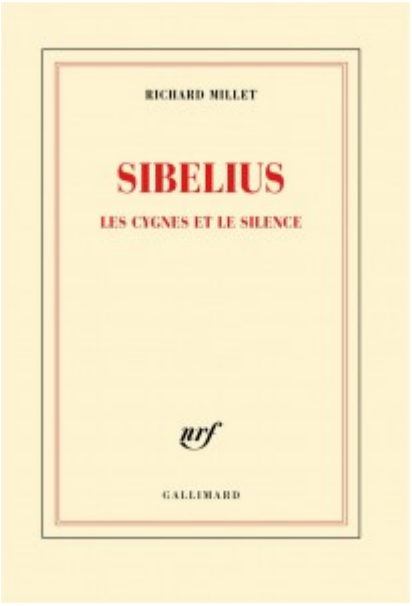
Giulietta: Elena Maximova

Nicklausse: Karine Deshayes

Hoffmann: Matthew Polenzani

Four Villains: Laurent Naouri

LIVRES. Sibelius, les cygnes et le silence par Richard Millet (Gallimard)



LIVRES. Sibelius, les cygnes et le silence par Richard Millet (Gallimard). L'intérêt du livre édité par Gallimard pourrait se mesurer à l'énoncé de deux interrogations que nous avons relevées : « *Pourquoi un si grand pianiste s'obstine-t-il à composer ?* », « *Pour qui vais-je à présent composer ?* ». Deux questions essentielles redevables à la pensée et au travail du plus grand compositeur finlandais du XXème siècle. La première concerne Busoni et épingle l'ivresse illusoire dans une vie de créateur de la pure

virtuosité voire de l'ambition formelle creuse… la seconde dévoile le compagnon d'une vie, le catalyseur et le soutien qui dans l'ombre a fait que Sibelius compose comme il a composé, le baron Axel Carpelan que l'auteur tire de l'oubli avec une finesse de trait aussi évocatrice et sensible que l'ensemble de son texte. A travers l'évocation en épisodes et séquences combinées – ce n'est pas un essai continu ni une biographie déguisée- de la vie et surtout de la pensée Sibélienne, Richard Millet approche par fragments, le secret de Sibelius : son exigence et son silence. Le compositeur retiré dans sa villa d'Ainola, sublime maison nichée au coeur du massif arboré au bord d'un lac miroitant à toute heure de la journée, qui s'est laissé pénétré par le souffle des légendes nordiques du Kalevala, eut le génie de livrer à son pays, ses Symphonies inclassables dont l'ardente énergie intérieure expriment plus qu'un élan et une finalité nationalistes : la claire volonté d'égaler les plus grands, Beethoven, Brahms, Schumann et déjà ses contemporains, Bruckner, Mahler, Strauss : être un symphoniste capable d'une nouvelle liberté esthétique et poétique qui pense à la place de l'homme dans l'univers, aux phénomènes de la nature, au sens de la vie…

Sibelius : l'immensité, les cygnes, le silence

On comprend aussitôt qu'on aurait tort de réduire la création de Sibelius à un unique fait patriotique et dont témoigne il est vrai *Finlandia.* Le vrai propos du livre est le témoignage et l'hommage d'un mélomane, qui a écouté et compris de l'intérieur la musique de Sibelius, lui restituant la force de son génie, la justesse de ses visions, l'évidence de son silence pendant les 30 dernières années de sa vie, lui qui avait finalement tout dit. Sibelius comme en cela le Mahler des 6è et 7è Symphonies, célèbre le tumulte recréateur de la nature, sans le raconter, il l'exprime. un bouillonnement

fécond qui exalte la sensibilité de l'homme taillé comme un viking.



La parallèle avec Faulkner, même aspiration et culte des immensités naturelles, des failles infinies dans le ciel – que seul le vol des cygnes blancs ou des grues peuvent réellement mesurer- est juste. Comme les chapitres destinés à retracer les rapports (subtilement entretenus à distance) avec ses contemporains et confrères, apportent des éclairages opportuns dans le portrait du grand solitaire : un ours relié à la mère nature plutôt qu'aux illusions de la ville riche en beuverie collective. L'auteur tire vers le haut cet idéal artistique devenu éthique quotidienne à Ainola. Sa vision est fine, intransigeante voire dévalorisante pour nombre de musiciens contemporains ou proches (Nielsen s'en prend plein les dents), mais la sincérité du ton qui conserve intacte sa pure admiration, ne dévie pas d'un pouce : Sibelius est un dieu de la musique, aussi génial et bouleversant que Leonardo pour les arts graphiques et la peinture : au nombre restreint d'opus se mesure la hauteur d'un œuvre qui frappe par sa qualité, sa densité, sa défiance à toute répétition. Les néophytes comprendront combien le compositeur fut un idéaliste d'une inflexible intégrité (y compris vis à vis des Russes comme des nazis – contrairement à Knut Hamsun, lui aussi bien épinglé) ; un créateur un vrai qui se donna tous les moyens en une temporalité pensée et réfléchie pour réaliser son oeuvre. Nous restent les épopées inspirées des légendes scandinaves, surtout les 7 Symphonies, toutes une à une, magnifiquement présentées (enjeux à la clé) : la 8ème étant celle sublime du silence enfin retrouvé. Les sibériens -comme nous- se délecteront d'un hommage personnel indiscutablement sincère. Donc convaincant.

Richard Millet, *Sibelius, les cygnes et le silence*, Gallimard,

octobre 2014, 144 p., 14,90 € . ISBN 978 2 07 014563 8.

Concert, annonce. Ivan Ilic joue Satie et Feldman



Genève, MAMCO. Ivan Ilic, piano. Mercredi 12 novembre 2014, 18h30. Ivan Ilic vient de publier un exceptionnel cd intitulé the transcendantalist qui dans le choix des compositeurs abordés et la référence au courant esthétique demeure un manifeste pour la musique pure, allusive, énigmatique, cultivant l'imaginaire hors normes et plaçant le clavier tel un tremplin vers l'invisible… Le pianiste renouvelle ce goût de la performance dans un travail développé avec les étudiants du département des arts visuels de la HEAD Genève et du théoricien pédagogue Benoît Maire dont on connaît le travail particulier sur la perception et la réception. Le concert du 12 novembre à Genève souligne l'entente qui est née de leur rencontre, autour de l'œuvre de **Morton Feldman** dont Ivan Ilic joue *Palais de Mari* (1986), une œuvre centrale de son disque récent The transcendantalists (élu CLIC de classiquenews). Le concert marque aussi la parution d'un livre cd dvd, prolongement du travail réalisé à Genève entre les plasticiens vidéastes et le pianiste américain… « Au-delà des sons : Piano mystique et irrésistible d'Ivan Ilic », lire notre critique développée du cd The Transcendentalist. Ivan Ilic, piano. Scriabine, Cage, Wollschleger, Feldman par Lucas Iron, CLIC de

classiquenews de mai 2014.

LIRE **notre présentation complète du concert d'Ivan Ilic, le 12 novembre 2014, 18h30 au MAMCO, musée d'art moderne de Genève…**

LIRE **notre entretien avec Ivan Ilic à propos de Feldman, Satie, de la vidéo et de la musique…**

Les Indes Galantes de Rameau par Jérôme Corréas



Châtenay-Malabry. Rameau: Les Indes Galantes, 25 novembre 2014. En résidence dans le 92, Jérôme Corréas et ses Paladins revisitent le grand ballet baroque façon Rameau, semé d'orientalisme surtout baigné de sensualité souveraine irrésistible… Composées en 1735 par un Rameau en pleine gloire après le choc de son premier opéra Hippolyte et Aricie, Les Indes Galantes constituent le chef-d'œuvre du compositeur français, à l'honneur en 2014 à l'occasion du 250e anniversaire de sa disparition. Avec ce modèle d'opéra-ballet, Rameau offrit à la cour du roi Louis XV un divertissement grandiose et raffiné : simple dans son intrigue, l'œuvre se consacre à étudier les mœurs amoureuses des habitants d'ailleurs. Dans un grand tourbillon de duos, d'airs, de récitatifs et de danses, on découvre avec délice les disputes de Bellone (déesse de la guerre), d'Hébé (la

Jeunesse) et de Cupidon, avant d'embarquer pour la Turquie et les Amériques !Pour leur troisième année de résidence au Théâtre Firmin Gémier / La Piscine, Jérôme Correas et son ensemble de musique baroque Les Paladins interprètent cette œuvre à quatre chanteurs, neuf musiciens et trois marionnettistes : car le projet de ces Indes Galantes est de mêler interprètes de chair et marionnettes de bois à taille humaine, à l'image de Cupidon tirant les ficelles des histoires d'amour représentées. Un mariage des arts et des disciplines mêlées qui pose un regard original voire inédit sur un classique de l'opéra baroque. On aurait tort d'y chercher une quelconque vraisemblance d'acte en acte ou plus précisément s'agissant d'un ballet, d'entrée en entrée : la musqiue souveraine orchestre ici ballets et divertissements. Tout oeuvre au plaisir, à la sensualité rayonnante dans l'esprit et le style des amusements que La Pompadour savait réserver au monarque Louis XV souvent dépressif et mélancolique. La grâce le dispute à l'onirisme exotique avec ce raffinement et cette audace mélodique et harmonique dont Rameau a le secret.

Jérôme Correas et Les Paladins sont en résidence au Théâtre Firmin Gémier / La Piscine depuis 2012. Ils ont récemment présenté Dans les rues de Naples, d'après le répertoire classique et populaire napolitain, plusieurs concerts, et les deux opéras de Monteverdi, Le Couronnement de Poppée et Le retour d'Ulysse dans sa patrie.

Jean-Philippe Rameau : Les Indes Galantes, opéra ballet

Les Paladins – Jérôme Correas, Constance Larrieu
Mardi 25 novembre 2014, 20h30
Châtenay Mamabry (92) – Théâtre La Piscine
Voyage en terres inconnues pour les grandes noces de l'opéra et des marionnettes
Durée : 1h45 entracte compris

Lire notre critique du cd Les Indes Galantes de Rameau récemment édité par La Simphonie du Marais

---

Elina garanca chante Octavian à l'Opéra de Vienne



Vienne, Opéra. Strauss: Le Chevalier à la rose. Avec Elina Garanca. 20 novembre 2014 > 12 avril 2015. Le Chevalier à la rose de Strauss joué à Vienne avec le concours du Philharmonique de Vienne est un événement un soi, difficile à éviter, d'autant que la distribution de ce pilier du répertoire dans la Capitale des Habsbourg compte un Quin-Quin de grande valeur, le mezzo ample et chaud, terriblement sensuel et flexible de la divine **Elina Garança**. La diva lettone incarne un Octavian palpitant et idéalement juvénile, l'un des rôles travestis chez Strauss parmi les plus réussis de l'opéra germanique depuis le Cherubin mozartien des Noces de Figaro. Elina Garanca vient de publier un récital sacré et sincère intitulé Meditation chez Deutsche Grammophon, coup de coeur de la rédaction de classiquenews. Aux côtés de sa Carmen, Jeanne Seymour, son Oktavian, amant de la belle maréchale et bientôt fou amoureux de la jeune Sophie devrait embraser la scène viennoise dans l'une des partitions les plus baroques de Richard Strauss.



Comédie de moeurs à la façon des peintures de William Hogarth (lequel inspirera aussi Igor Strawinsky pour son Rake's progress), mais aussi évocation nostalgique de la Vienne baroque à l'époque de l'Impératrice Marie-Thérèse, le Chevalier à la rose, est surtout, un opéra né de l'accord exemplaire entre un compositeur et son librettiste: Richard Strauss et Hugo von Hoffmannsthal. Ce dernier n'hésite pas à solliciter la connaissance des

convenances aristocratiques de l'Ancien Régime auprès du Comte Harry von Kessler, afin de renforcer la vraisemblance de la fresque historique dont l'action commence ans le salon d'une princesse Maréchale…Mais l'art transcende l'anecdote et même si la remise d'une rose d'argent à la jeune fiancée Sophie, élue par le Baron Ochs, n'est que pure fiction, la partition et le livret produisent un ouvrage d'une rare subtilité psychologique. Les auteurs interrogent les rapports des êtres les uns vis à vis des autres, la fuite du temps et la quête (vaine) de chacun pour s'en défaire et trouver un (impossible) bonheur, bien éphémère. Vanité des plaisirs, illusion de la vie, tout en ciselant chaque tableau social, la musique exprime la quête éperdue et déjà futile d'une identité fragile. "Qui suis-je réellement? Que suis-je pour les autres? Tout passe et tout s'efface", semble se dire à elle-même La Maréchale.Même jeune, tout juste trentenaire, la jeune femme exprime la vanité de toute chose, y compris l'amour ardent que lui voue son jeune amant, "Quinquin" (Octavian). Son cousin le Baron Ochs est lui aussi un aristocrate assez "rustique" mais moins épais qu'on veut bien le chanter ordinairement (la plupart des productions oublient le profil subtil et raffiné d'un jeune homme bien né qu'ont imaginé pourtant les deux auteurs car la plupart des spectacles soulignent la caricature et l'épaisseur du personnage). Reste, le portrait en triptyque de La Maréchale, Octavian et Sophie qui sous la plume du compositeur demeure le plus bouleversant trio final, écrit pour trois voix de femme, porté sur la scène d'un théâtre lyrique, d'une irrésistible nostalgie tendre, final éblouissant d'un opéra baroque et crépusculaire.
Le Chevalier à la rose, créé à Dresde le 26 janvier 1911, est le cinquième opéra de Richard Strauss, après Guntram, Feuersnot, Salomé et Elektra. C'est le second ouvrage né de la collaboration avec le poète Hofmannsthal. Du même duo créateur naîtront ensuite, Ariane à Naxos (1912), La Femme sans ombre (1919), Hélène d'Egypte (1928) et Arabella (1933)…

Richard Strauss : Der Rosenkavalier

à l’Opéra de Vienne
7 représentations : les 20, 23, 26, 28 novembre 2014 puis 6, 9 et 12 avril 2015.

Adam Fischer | direction musicale
Otto Schenk | mise en scène
distribution :
Martina Serafin | Feldmarschallin
Wolfgang Bankl | Baron Ochs auf Lerchenau
Elīna Garanča | Octavian
Erin Morley | Sophie

Compte rendu, récital lyrique. Liège. Opéra Royal de Wallonie, le 5 novembre 2014. Récital Juan Diego Flórez. Orchestre de l’Opéra Royal de Wallonie. Christopher Franklin, direction musicale



Un concert de Juan Diego Florez, c’est toujours un évènement. C’est donc plein d’enthousiasme que nous avons traversé la frontière pour nous rendre à Liège, où le ténor péruvien faisait halte durant sa tournée consacrée aux airs français, répertoire composant le programme de son dernier récital discographique. Rappelons également que cette date liégeoise était la seule qui voyait le piano du fidèle Vincenzo Scalera remplacé par un orchestre, en l’occurrence celui de la maison wallonne, dirigé par Christopher Franklin, déjà partenaire du chanteur voilà plus d’un an au Théâtre des Champs-Elysées. Autant de raisons qui promettaient de combler nos attentes. Quelle ne fut pas notre déception devant ce que nous appellerons une routine de luxe. Durant toute la première partie du concert, le ténor assure simplement son métier, devant une salle ronronnante et aux applaudissements pondérés. Le chanteur demeure toujours aussi infaillible, le contrôle restant total de la première respiration au dernier son, mais à aucun moment il ne transcende cette fabuleuse maîtrise.



Un feu d’artifice inattendu

Reconnaissons que l’air de Gérald sied merveilleusement bien à son instrument, une voix mixte inconnue jusqu’alors faisant son apparition, la diction française s’avérant comme à l’ordinaire digne d’éloges, ainsi qu’il en est du doux balancement de la sérénade d’Henri Smith extrait de la rare Jolie Fille de Perth de Bizet, superbement phrasée.

Avec Werther, Juan Diego Florez touche aux limites de sa voix, notamment dans le lied d’Ossian, audiblement trop large pour ses moyens, malgré un indéfectible soutien de la part du chef. Le chanteur parvient pourtant à ne jamais grossir l’émission, couronnant cet air d’aigus percutants.

En revanche, on apprécie pleinement un air d’entrée détaillé avec beaucoup de poésie, servi par une déclamation du texte de haute école, la beauté de la musique de Massenet faisant le reste.

Néanmoins, nous formons le vœu que ces deux airs restent la seule approche du rôle qu’en fasse le ténor, et qu’il n’aille pas plus loin, pour la santé et la longévité de son exceptionnel instrument.

L’entracte passé, nous renouons avec le souvenir vivace de La Favorite donnée avenue Montaigne l’an passé avec le même ténor, grâce au premier air de Fernand. La cantilène est toujours ciselée avec le même soin, mais la flamme paraît manquer à l’appel. Grâce à l’air d’Iopas tiré des Troyens de Berlioz, place à une rareté, chantée avec un art qu’on ne réentendra pas de sitôt.

Mais c’est avec la cavatine de Roméo que tout bascule. Juan

Diego Florez semble soudain fendre l'armure et sortir de lui-même, le technicien – toujours d'une impériale sûreté – s'effaçant devant l'interprète, déroulant un phrasé d'une infinie tendresse, osant une reprise piano du plus bel effet, et achevant l'air sur un mezzo-forte lentement enflé jusqu'au forte, crescendo électrisant mettant le feu à la salle, qui éclate soudain en ovations, sortant de sa réserve polie pour crier littéralement son plaisir. La fête tant attendue bat enfin son plein, il était temps !

Avec Pâris, le ténor demeure sur les mêmes sommets, s'amusant visiblement comme un petit fou. Aigus insolents, nuances multiples, texte distillé avec une gourmandise palpable, tant de qualités que couronne un contre-ut retentissant, salué par un public en furie.

La salle est définitivement conquise et le fait bruyamment savoir, revirement aussi spectaculaire qu'inattendu. L'ambiance dans le théâtre liégeois a changé du tout au tout, et les spectateurs, déchaînés, en redemandent.

Premier bis : la cavatine de Gaston tirée de la Jérusalem verdienne, phrasée avec une élégance infinie, jusqu'au un ut aussi souple que séduisant.

Second bis, comme une étape obligée : les neufs contre-uts de la Fille du Régiment, qui tiennent, pour le ténor, de la promenade de santé. Mieux encore, ces notes paraissent remettre la voix du chanteur dans son axe naturel, comme un retour aux sources, véritable fontaine de jouvence pour son instrument. Aigus insolents et facilité déconcertante, que demander de plus ?

La soirée prendrait-elle fin avec ce tour de force ? Que nenni ! Place à une autre découverte : le premier air de Georges Brown extrait de la Dame Blanche de Boieldieu, « Ah ! Quel plaisir d'être soldat », à la gaieté contagieuse, plein de vaillance et d'esprit, lui aussi chapeauté de son contre-ut

cadentiel, qui fuse comme un tir d'arquebuse.

Le public est en délire, tape des mains et des pieds à en faire crouler le théâtre, encouragé dans sa liesse par le directeur des lieux, visiblement heureux de la joie qui règne en sa maison.

Seul écart au programme intégralement français qui faisait loi ce soir, une « Donna è mobile » superbe, charmeuse, avec sa vocalise incluant l'ut dièse, et son inévitable aigu final frappant haut et fort, longuement tenu, pour le plus grand bonheur de tous… et le nôtre.

Le récital peut à présent s'arrêter là, le chanteur l'ayant amplement mérité.

S'arrêter là ? Les spectateurs ne l'entendent pas de cette oreille et sont bien décidés à obtenir un ultime rappel. Ce sera une reprise de l'air de Pâris, émaillé de facéties aussi imprévues qu'un saut d'octave piano là où chacun attend l'incisivité du timbre, ou encore une interrogation « qu'est-ce que c'est, évohé ? ». L'assistance rit aux éclats devant tant d'humour, et le chanteur affiche avec elle une complicité réjouissante, avant de retrouver sa concentration pour un dernier ut spectaculaire, peut-être le plus beau de la soirée. Un bonheur !

On aura garde de ne pas oublier les autres artisans de ce récital jubilatoire, à savoir l'Orchestre de l'Opéra Royal de Wallonie, galvanisé par un tel soliste, et le chef, Christopher Franklin, toujours impeccable tant dans les pièces orchestrales – notamment une tourbillonnante Ouverture du rarissime Toréador d'Adam – que dans les airs, remarquables d'équilibre sonore et d'attention au ténor. Une soirée qui nous aura pris par surprise, et dont on se souviendra longtemps.

Liège. Opéra Royal de Wallonie, 5 novembre 2014. **Adolphe Adam :** *Le Toréador*, Ouverture. **Léo Delibes :** *Lakmé*, « Prendre

le dessin d'un bijou… Fantaisie, ô divin mensonge ». **Georges Bizet :** *Carmen*, Ouverture ; *La Jolie Fille de Perth*, « A la voix d'un amant fidèle » ; *L'Arlésienne*, Suite et Farandole. **Jules Massenet :** *Werther*, « Ô nature pleine de grâce », « Pourquoi me réveiller ». **Gaetano Donizetti :** *La Favorite*, « Un ange, une femme inconnue » ; Ouverture. **Hector Berlioz :** *Les Troyens*, « Ô blonde Cérès ; Ballet. **Charles Gounod :** *Roméo et Juliette*, « L'amour ! L'amour !… Ah! Lève-toi, soleil ». **Jacques Offenbach :** *La Belle Hélène*, « Au mont Ida ». **Juan Diego Flórez, ténor. Orchestre de l'Opéra Royal de Wallonie. Christopher Franklin, direction musicale**

Pietro Antonio Cesti (1623-1669) / Collection « Opéra vénitien «



Pietro Antonio Cesti (1623-1669). *A l'heure où depuis Aix cet été, retentit (enfin) la gloire oubliée de Cavalli et ce théâtre enchanteur vénitien originaire du XVIIème, classiquenews s'intéresse à son contemporain Pietro Antonio Cesti, autre figure majeure de l'opéra italien du Seicento (XVIIème). L'heure est aux vénitiens (avant les napolitains au XVIIIè) : l'opéra est un divertissement populaire récent qui impose sur les planches le mélange des genres, propice à*

l'essor lyrique… Il y a 32 ans à présent René Jacobs révélait dans un enregistrement pionnier (**L'Orontea**) le geste sensuel, cynique et furieusement parodique de Cesti, compositeur au succès foudroyant qui croise le chemin de Christine de Suède, laquelle se passionne à Innsbruck pour son opéra L'Argia, composé lors de sa venue dans la ville tyrolienne. L'Orontea qui porte le nom de l'héroïne, -reine fière et autoritaire qui a renoncé à l'amour, apporte un éclairage précis sur le style et le monde esthétique de Cesti : comme nombre d'ouvrages de son contemporain et rival Cavalli (La Calisto, Elena…), **L'Orontea** met en scène les figures ordinaires de l'opéra vénitien du Seicento : dans un cadre particulièrement théâtral (beaucoup de récitatifs, peu d'airs développés et surtout des situations multiples qui enchaînent rebondissements, coups de théâtres, confrontations, oppositions, faux semblants, quiproquos…), Cesti emploie le travestissement qui concourt à la confusion des sexes et des sentiments : ainsi Jacinta qui espionne à la Cour d'Orontea, se travestit en homme, et devient Ismero, lequel suscite les avances de la vieille Aristea… – même canevas chez Cavalli dans Elena où Ménélas, l'amoureux d'Elena, s'étant habillée en femme, devient l'objet des désirs ardents du roi Tyndare et de Pirithoüs, le compagnon de Thésée… (!). Le comique bouffon et les saillies oniriques voire satiriques vont aussi bon train chez Cesti, en cela fidèle au style vénitien qui aime mélanger les genres.

L'identité miroitante et changeante, le trouble né du désir est au coeur de l'intrigue car le jeune peintre Alidoro, que le philosophe Créonte tient pour un vagabond opportuniste dont s'est entichée la reine, ne sait pas qui il est ; au III, par un revirement théâtral qui singe la réalité (n'oublions pas que le réel peut parfois dépasser l'imaginaire), l'artiste porte un médaillon qui l'identifie clairement comme… le fils du roi de Phénicie, Floridano. Le peintre errant peut ainsi épouser Orontea en un happy end (Fine lieto) enfin pacifié. Hors des tensions et rivalités, intrigues et manipulations, l'amour vainc tout.



Biographie. La vie de Cesti se confond avec les lieux qui ont porté avant lui l'éclosion du talent de Piero della Francesca. Né à Arezzo en 1623, Cesti (donc toscan) entre chez les Franciscains à 14 ans, puis devient organiste et maître de musique au séminaire de Volterra. Même éloigné des grands foyers artistiques toscans, – Sienne, Florence-, Cesti reste informés des avants-gardes : il rencontre le peintre fantasque et fascinant **Salvatore Rosa (1615-1673)** dont l'univers fantasmagorique, et la sensibilité panthéiste, en fait un conteur et paysagiste parmi les plus captivants de l'époque.

A Florence en 1650, Cesti presque trentenaire, se distingue au théâtre : il chante à Lucques, le Giasone de Cavalli. Menacé d'exclusion par les frères mineurs, mais déjà remarqué par les Medicis, Cesti fait créer à Venise pour les Carnavals de 161 et 1652, ses deux premiers drames lyriques. En 1652, l'archiduc Ferdinand, duc de Toscane le nomme compositeur de la chambre : succès foudroyant pour celui qui est présenté après la mort de Monteverdi (1643) et malgré le rayonnement de Cavalli (l'autre élève de Monteverdi) comme le compositeur le plus doué de sa génération. Il compose des cantates, forme les castrats de la cour toscane, surtout pilote les divertissements organisés à Innsbruck sur le modèle des théâtres vénitiens. Ainsi se succèdent les grands opéras cestiens : Cesare amante (repris en 1654 sous le nom de Cleopatra : et qui reprend la figure du tyran efféminé / efeminato, c'est à dire décadent et corrompu dans la lignée du Nerone de Monteverdi et Busenello dans Le couronnement de Poppée antérieur, de 1642-1643)), puis avec le librettiste Apolloni (qui travaille aussi avec Cavalli pour Elena de 1659), ce sont trois opus majeurs : **Argia** en 1655 donné pour la Reine Christine de Suède récemment convertie au catholicisme ; **Orontea** en 1656 ; **La Dori** en 1657. Cesti est rappelé par les Franciscains en 1659 et doit rejoindre immédiatement Rome.

Génie de l’opéra vénitien du Seicento

Il devient chantre à la Chapelle Sixtine, continue de composer des cantates, certaines licencieuses, se produit sur les scènes privés (Rome n’a pas encore de théâtre public). Il supervise la reprise de l’Orontea chez les Colonna en 1661. Pour les Noces de Côme III et Marguerite Louise d’Orléans, il chante dans l’opéra de Melani, Ercole in Tebe. A Vienne, au service des Habsbourg et favorisé par ces derniers, Cesti compose son chef d’oeuvre, Il Pomo d’oro. Malgré son prétexte dynastique qui en fait une partition de circonstance, Cesti produit comme Cavalli à Paris pour les Noces de Louis XIV (Ercole amante), une oeuvre opulente et raffinée, touchante par sa profondeur, fascinante par son invention poétique. En 1666, il fait reprendre à Venise (Teatro San Giovanni e Paolo) l’Orontea, pourtant « vieille partition de 10 ans »… preuve de son succès auprès des publics. Sollicité à Vienne et à Venise, mais aussi à Florence, il meurt au faîte de sa gloire, en pleine activité en 1669 à 46 ans. Sa maison, cadeau de son protecteur pour service rendu, existe toujours à Innsbruck, occupant un angle face à la Cathédrale Saint-Jacob d’Innsbruck.



Aristocratique et populaire. Cesti familier des grands livre une musique raffinée et aristocratique, tout en fournissant les opéras pour les théâtres vénitiens publiques dont la formule s’exporte alors partout en Europe. L’Orontea incarne l’engouement des audiences pour la formule de l’opéra vénitien, au point

que l’ouvrage de Cesti occulta un premier drame musical sur le même sujet signé de Lucio. Le succès d’Orontea d’après le livret originel de Cicognini est un vrai drame théâtral, turbulent, grotesque, acide et sensuel à la fois, d’esprit carnavalesque et léger : une comédie grinçante dont les vénitiens ont toujours eu le génie. La résolution n’intervient qu’au terme du IIIè acte, après que les auteurs en aient compliqué et densifié le déploiement au fur et à mesure de son déroulement, quitte à (sur)charger les intrigues parallèles, et les rencontres des plus improbables; comme dans les opéras les mieux conçus de Cavalli, le théâtre de Cesti tisse un labyrinthe où les identités et les tempéraments se perdent, s’inversent, se confondent comme en un miroir déformant. Cesti impose dans l’Orontea, une véritable intelligence des situations, diversifiant ses choix formels afin de vivifier un drame musical proche de la rue. Sa facilité à ciseler les récitatifs en scènes courtes, vivantes mais capitales pour la compréhension et la continuité de l’action se distingue particulièrement dans l’Orontea. Cesti partage avec Cavalli, cette versatilité vertigineuses des sentiments et des climats émotionnels : tous deux incarnent l’âge d’or de l’opéra vénitien du XVIIème, une période féconde qui est aussi ce bel canto originel. Dans le sillon fixé par leur maître Monteverdi, Cesti et Cavalli portent à son sommet l’art du bel canto qui alors profite du mélange des genres : comiques, héroïques, tragiques, bouffons. C’est une scène d’une flamboyante richesse poétique que le XVIIIè s’ingéniera à assécher, jusqu’à Mozart qui dans ses drames giocosos (dont Don Giovanni) revient à la richesse originelle de l’opéra.



Illustrations : Toutes les illustrations de notre portrait de Pietro Antonio Cesti sont de Salvatore Rosa, peintre, paysagiste, ami de Cesti. Deux autoportraits, allégorie de la poésie, bataille…