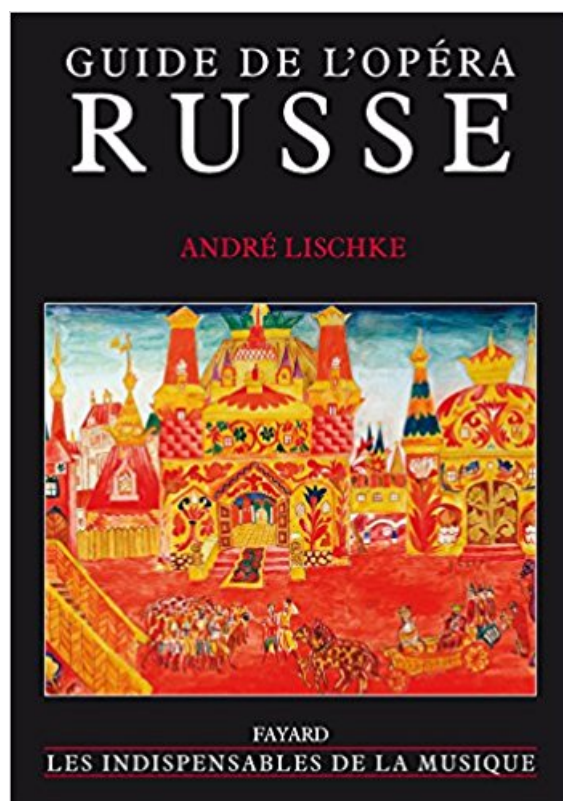


LIVRES, annonce. Guide de l'opéra russe par André Lischke (Fayard)

LIVRES, annonce. Guide de l'opéra russe par André Lischke (Fayard).

En 2006, il y a dix ans déjà, l'auteur nous gratifiait d'une consistante et très documentée « Histoire de la musique russe », où la citation des grands ouvrages musicaux était croisée avec leur résonance sociale, politique, historique. Même approche à la fois synthétique et exhaustive entre musique et histoire dans ce nouveau guide de l'opéra russe où André Lischke retrace les jalons de l'odyssée lyrique à travers l'évolution des régimes et des institutions officielles ou privées qui ont encouragé et enrichi le genre.

La couverture du Guide annonce la couleur : *Le Coq d'or* de Rimsky Korsakov dans le décor imaginé par Natalia Goncharova pour le Scala en 1914... l'or, les fastes, n'empêchent pas une vérité à nu voire une vision parfois désespérée de s'exprimer.



Il n'y a pas que *Boris Godounov*, *La Dame de pique* ou *Iolantha*, sans omettre *Lady Macbeth*... : les chefs d'oeuvres de l'opéra russe conçus par Moussorgski, Tchaïkovsky, Chostakovitch cachent tout un pan méconnu du génie russe à commencer par les excellents opéras de jeunesse de Rachmaninov, concentré postromantique composé après les Mousorgski, Borodine, Rimsky, Taneïev, Arenski, Gretchaninov..., et dont le présent texte offre une très bonne analyse. A partir des premiers essais au

pays des Tsars, c'est à dire depuis les premiers vaudevilles des années 1770 (signés Sokolovski, Fomine, Pachkévitch), à l'époque des Lumières, et jusqu'aux dernières œuvres du début du XXIe siècle affrontant les chocs et convulsions de l'histoire contemporaine, douloureux, le texte suit la chronologie historique, inscrivant naturellement le catalogue des oeuvres ainsi présentées et analysées dans un flux ininterrompu. De la Russie à l'URSS, se précise une conception du théâtre lyrique, où « l'histoire, l'épopée, l'imaginaire populaire nourrissent un genre qui s'inspire autant d'événements décisifs du devenir national que des traditions du récit féerique, et se développe aussi en interaction avec la littérature : les écrivains Pouchkine, Lermontov, Gogol, Ostrovski s'associent aux compositeurs Glinka, Dargomyjski, Rubinstein, Moussorgski, Tchaïkovski, Rimski-Korsakov ...

Au cours du XIXe siècle, l'opéra observe la tendance sociétale pour l'ordre monarchique, qu'elle soit propagande et allégeance (La Vie pour le tsar), critique philosophique (Boris Godounov), pressentiment de sa chute (Le Coq d'or). Même servitude masquée et propagande à l'époque bolchévique. Les arts sont étouffés et conditionnés (Lady Macbeth de Chostakovitch). Quand disparaît l'URSS, les livrets se diversifient, privilégiant souvent – comme dans l'opéra vénitien du XVIIIe, une grande lucidité voire une amertume sans idéal (Cœur de chien de Raskatov).

Chaque partition abordée est reliée à l'épisode de l'histoire russe dont elle fait écho ou qu'il a inspiré ; les notices, classées par ordre chronologique de compositeur, proposent un synopsis et un commentaire d'écoute développés selon leur importance complété par une sélection cd et dvd. Critique et compte rendu complet à venir dans le mag cd dvd livres de classiquenews.com

Fils d'émigrés russes, André Lischke est maître de conférences à l'Université d'Évry. Il collabore régulièrement à l'Avant-

Scène Opéra et est l'auteur d'ouvrages sur Tchaïkovski, Borodine et Rimski-Korsakov, ainsi que de l'Histoire de la musique russe des origines à la Révolution (Fayard).

LIVRES, annonce. Guide de l'opéra russe par André Lischke (Fayard – Les indispensables de la musique / ISBN : 978-2213704524 / broché : 778 pages) – Parution annoncée le 17 avril 2017.

CD, compte rendu critique. JS BACH : Passion selon Saint-Jean. Musiciens du Louvre, Minkowski (2 cd ERATO, avril 2014)

CD, compte rendu critique. JS BACH : Passion selon Saint-Jean. Musiciens du Louvre, Minkowski (2 cd ERATO, avril 2014). Marc Minkowski, aujourd'hui à la direction de l'Opéra de Bordeaux, a depuis longtemps démontré son appétit gourmand, sa pétulante énergie pour l'opéra. Le chef s'est passionné pour le drame avec une précipitation parfois trop enthousiaste, génératrice d'imprécisions voire de confusions.



Ici, en avril 2014 au temps de Pâques, sa Passion selon Saint-Jean suscite de nombreuses interrogations tant la réalisation et le résultat déçoivent autant qu'ils accrochent aussi d'une certaine façon l'écoute. « Plus intime, plus directe », la Saint-Jean perd ici en définition et en acuité expressive surtout sur le plan choral : les 8 solistes fournissant le son de la foule et des chorals, ... avec une bien étrange sonorisation qui contredit l'esthétique de précision et d'expressivité, défendue depuis ses début par les tenants de la révolution baroqueuse... Minkowski voudrait-il se démarquer de ses prédécesseurs ici, qu'il ne s'y prendrait pas autrement : plutôt que les 5 solistes demandés par Rifkin, ou le chœur à son complet, la version défendue en 2014, est une formule médiane, qui permet aux solistes de ménager leur organe (Valerio Contaldo chantant l'air de ténor soliste dans le chœur, avec Colin Blazer). La sonorité du groupe de solistes, – assemblée chambriste, emblématique du peuple des croyants saisi par la force de La Passion-, réalise pourtant une manière de nébuleuse vocale et chorale, pâteuse, épaisse, brouillard permanent (qui écarte tout détail linguistique), totalement déconcertant.

Pour autant, faire chanter la basse (le munichois **Christian Immler**) dans les airs du Christ sauveur, puis du « sauvé » (*Mein teurer Heiland*), indice que tout un chacun peut être éternel après la mort, reste pertinent, et le message de grande humanité, égalitaire et fraternelle, s'en trouve idéalement respecté.

De même, le ténor qui chante la partie narrative de l'Évangéliste Jean, exprime et le saisissement de celui qui témoin vit l'action narrée, et le recueillement plus distancé du croyant narrateur de l'action : les deux aspects expressifs sont résolus par une langue naturelle et flexible grâce au choix d'un ténor allemand (**Lothar Odinius**), lequel semble littéralement vivre les événements quand il les commente. Le texte gagne un vie indiscutable, dans la fragilité comme l'autorité.



Donc tout n'est pas si expédié dans cette réalisation qui demeure le fruit d'une tournée pour la Pâques 2014. Cependant on a connu « Minko » plus précis, âpre, incisif, mordant. L'énergie des débuts, souvent fulgurante, s'est considérablement relâchée. On l'a dit dans la conception sonore, expressive du chœur (trop confus), mais aussi dans la tenue de l'orchestre, dont l'engagement global, reste routinier malgré parfois des accents instrumentaux de grande beauté. Mais Bach ne se satisfait pas d'une simple exécution maîtrisée : il faut aussi de la profondeur et une cohésion complice partagée par tous, sous la baguette d'un chef à la fois électrisant et fédérateur.

La version retenue respecte largement celle de 1724 (création à St-Nicolas de Leipzig) à laquelle le chef emprunte certains airs de 1725 (choral : « *Himmel reise welt erbebe* », – superbe dialogue chœur/Christ, Partie I – ajouté artificiellement en marge finale de la partie I / et l'air de ténor : « *Ach, mein Sinn* »). La coloration dès le départ (dès cette marche au supplice qui cependant s'élève en sublimant la douleur partagée), est celle d'une soie tragique, avec entre autres la présence du bassono grosso / contrebasson, instrument avéré dès la création de 1724 et qui par sa résonance « sépulcrale », cite immédiatement le climat du Calvaire, et enracine la Passion dans un accomplissement fantastique, lugubre, surgissant des enfers terrestres, qui apporte l'hallucination voire le vertige au côté de la joie transmise dans l'articulation du texte (ce dernier aspect fait tout le sel si dramatique des récitatifs).

Ailleurs les deux violes d'amour convoquées pour exprimer l'arc en ciel quand le ténor soliste évoque le dos martyrisé du Christ flagellé (« *Erwäge* ») apportent une preuve éclatante de l'activité de l'orchestre comme personnage à part entière de ce drame total, fusionnant ainsi en un tout organique, chœur, solistes, instruments.

Le caractère de la Saint-Jean fusionne méditation, compassion et aussi sublimation dans la sérénité : si le drame s'ouvre par une marche saisissante, inscrivant l'action dans le

calvaire et le supplice, la résolution progressive tend vers une sérénité de plus en plus prenante et lumineuse, annonce des joies célestes grâce à la résurrection.

Les solistes retenus par le chef créateur des Musiciens du Louvre, s'ils soignent leur texte, n'atteignent que rarement la vérité grave ni le sens philosophique et spirituel des situations. Ne prenons qu'un exemple parmi les 8 réunis lors de cette tournée 2014 : l'alto du jeune **David Hansen** qui chante dans la partie I : « *Von den stricken meiner Sünden* ». Le chanteur dont beaucoup veulent faire une nouvelle icône sexy par son physique agréable, s'adonne aux joies de l'air de concert, – déconnexion faite de cette cohésion organique : groupe / solistes que le chef met pourtant en avant dans son explication / présentation de ce cycle longuement préparé, virtuosité et affectation en bonus : le maniérisme de cette voix qui joue la vedette invitée dans une soirée de gala, aigrette et peu sobre, reste hors sujet, absolument dépourvue de tout naturel, de tout dépouillement méditatif, quand il s'agit d'un air traversé par un grave esprit de compassion, confronté au Sacrifice du Fils pour la rémission des péchés humains. Et l'allant presque dansant du tempo rapide renforce cette allure « précipité » qui expédie la valeur et le sens de l'épisode. Plus loin, à l'alto féminin, **Delphine Galou** revient l'air le plus poignant de la Passion selon Saint-Jean (« *Es ist vollbracht* » / Tout est accompli, Nr 30) : le timbre ambigu joue sur sa proximité avec la voix d'un contre-ténor, mais il n'écarte pas une intonation précautionneuse, et elle aussi affectée qui ôte à cet épisode le sentiment pourtant essentiel d'apaisement progressif, de distanciation ultime, de renoncement et de souffle... Dommage. Le seul qui se détache du lot par son élocution plus naturelle, – sans air poseur ni démonstratif, reste la basse **Christian Immler** (relief et acuité du texte, et flexibilité expressive de son sublime air –



de totale sérénité et de sublimation céleste : « *Mein teurer Heiland, lass dich fragen...* » / Mon Sauveur bien aimé, écoute ma demande. Avec le chœur pacifié, et la basse de viole, se libère enfin la prière du peuple en souffrance, désormais délivré de toute entrave terrestre. Cette conception bienheureuse est encore confirmée dans la version présente par l'ajout du choral après le finale avec orchestre, « *Ach Herr, lass dein lieb engelein* » : prière et vision céleste des élus au ciel.

Pour conclure, voilà une version qui manque de clarté esthétique, d'une confusion de réalisation problématique : tempo trop rapide, solistes artificiels, prise de son nébuleuse. La Passion selon Saint-Jean n'est pas cette « petite » Passion (comparée à la « Grande » Saint-Matthieu), plus franche, plus immédiate dont parle la notice introductive : s'y déroule une tragédie musicale dont l'intelligence de l'architecture, la force et l'ambition de l'écriture comme la profondeur mystique se dévoilent à ceux qui l'ont perçue et la rendent explicite; dans le cas présent, – comparé à l'immense Nikolaus Harnoncourt, inégalé à notre avis, entre drame et texte-, sont absents la profondeur et le sens d'une vraie méditation. Pourtant l'activité de l'orchestre, sa caractérisation parfois pertinente-, certains épisodes dans la II, ... explicitent clairement le rôle des instruments, personnages à part entière d'un opéra sacré parmi les plus fascinants de l'histoire de la musique. Reste que le dernier ensemble avec orchestre, qui est le finale habituel, ralentit soudainement, semble articuler plus lentement le texte, cherchant son sens jusqu'à s'enliser (quand auparavant le geste rapide et vif était plutôt de mise). Une appréciation en demi teintes donc.

CD, compte rendu critique. JS BACH : JOHANNES-PASSION / Passion selon Saint-Jean (versions 1724 et 1725). 8 solistes, Musiciens du Louvre, Minkowski (2 cd ERATO, avril 2014).

**CD, compte-rendu critique.
MAHLER : Das lied von der
Erde / Le chant de la Terre.
Wiener Philharmoniker. Jonas
Kaufmann, ténor. Jonathan
Nott, direction (1 cd SONY
classical)**



CD, compte-rendu critique.
MAHLER : Das lied von der
Erde / Le chant de la Terre.
Wiener Philharmoniker. Jonas
Kaufmann, ténor. Jonathan
Nott, direction (1 cd SONY
classical). Incroyable
gageure pourtant préparée
depuis des décennies car il
avait à coeur de réaliser ce
marathon lyrique et
symphonique depuis son
adolescence : Jonas Kaufmann
chante l'intégralité des

lieder du Chant de la Terre, bouleversante fresque lyrique et orchestrale de Gustav Mahler, composée en une période très éprouvante pour le compositeur juif du début du XX^e – le plus grand symphoniste germanique alors avec Richard Strauss. En témoignent les poèmes déchirants sur l'existence et la condition humaine que Mahler met en musique avec une frénésie extatique, à la fois symboliste et expressionniste ; partition majeure d'un auteur qui a perdu sa fille, apprend qu'il est viré de ses fonctions comme directeur de l'Opéra de Vienne (alors qu'il y menait une réforme inouïe, tant en terme de répertoire que de conditions nouvelles pour assister aux concerts symphoniques et aux opéras...), c'est aussi l'époque où Mahler, condamné, apprend qu'il est atteint d'un mal incurable aux poumons.

**chantre de l'âme humaine , diseur halluciné, chanteur poète
d'une irrésistible vérité**

JONAS KAUFMANN sublime le Chant de la Terre de Mahler



La partition est parcourue de doutes et d'inquiétudes : ceux d'un homme usé, en proie aux visions du gouffre profond car Mahler est malade, atteint, physiquement démuni quasiment au fond du désespoir. Au moment de la composition de sa 9^e Symphonie (avec voix) soit à l'été 1908, isolé, solitaire, dans son cabanon de Toblach,

obligé aux marches lentes, – un comble pour ce grand marcheur, il a le temps de réfléchir à sa condition misérable : dépression terrifiante, crise personnelle et sentiment d'une insondable douleur, en liaison avec l'échec de son couple avec la très volage Alma, adoucies cependant par le réconfort d'une musique d'une douceur maternelle. Ici les éclairs éperdus voisinent avec des accents de pur lyrisme halluciné... L'écart des émotions est d'une infinie diversité, au diapason d'une âme foudroyée.

Viscéralement autobiographique, l'écriture joue des nuances symbolistes, impressionnistes, expressionniste... éléments fascinants de ce creuset magique qui compose l'attrait d'une imagination symphonique aussi exceptionnelle que peut l'être à la même époque celle de son confrère Richard Strauss. Ses partisans soulignent la sincérité d'un langage bouleversant. Ses détracteurs fustigent plutôt la vulgarité d'une écriture qui s'autoproclame en martyr du XX^e.

Doué d'une articulation inouïe, c'est à dire naturellement caractérisée, harmonieusement riche, le ténor Jonas Kaufmann parvient d'une seule voix à rompre la monotonie annoncée, - soit la couleur linéaire d'une voix unique. L'illustre ténor compense la présence plus familière dans le cycle, des deux voix, masculine et féminine, si différenciées. Et qui apportent la vérité propre de chaque timbre. Ici pourtant... comme un monologue d'une infinie variété de sentiments, ... même étonnantes couleurs, même palette expressive d'une intensité stupéfiante. Le ténor munichois exprime cette désespérante lyre, ponctuée d'accalmies profondes et fugaces (plage 2 : poésie élégante et introspective en lien avec les images des poèmes chinois originels). S'il s'agit bien de poésie chinoise, rien d'oriental, cependant dans le traitement musical, dans cette succession de confessions intimes et hallucinées.



Même le dernier hymne (sublime chant de la fin, du renoncement, de l'anéantissement assumé et conscient : « *Der Abschied* », *L'adieu*) où se fondent l'un à l'autre, et le temple de la nature et les aspiration de l'homme en témoin démuní, cite il est vrai la flûte du poète extrême-oriental ; mais ce qui inspire manifestement Mahler, c'est la justesse de l'évocation naturaliste ; car entre tentative panthéiste et assimilation de l'être au milieu pastoral suscitée, paysage naturel et paysage mental ne font qu'un ici. Et l'orchestre, scintillant, perlé, magnifiquement orfévré par la direction pointilliste et chambriste de Jonathan Nott accentue la résonance climatique aux paroles du narrateur-acteur.

Symphonie avec voix, le dernier poème musical "L'adieu" fouille ainsi les tréfonds de l'âme atteinte, en quête de reconnaissance comme de structuration intime. Il n'est guère que Dvorak dans son *Stabat Mater* qui atteint une telle gravité à la fois sincère et lugubre ; d'autant plus bouleversante que le chant de Kaufmann du début à la fin, sait rester jusqu'à la

dernière mesure, d'une simplicité allusive, littéralement prodigieuse.

Jamais démonstratif ni outré au diapason de la clarinette grave, de la harpe, puis porté véritablement par les ailes angélique de la flûte, ici pilote thuriféraire au chanteur-diseur, le chant désespéré traverse les enfers, atteint les limbes salvatrices, trouve les ressources de sa propre sublimation. Le cheminement des ténèbres vers l'éclat d'un paradis musicalement tangible peut se réaliser grâce au ténor qui n'a jamais été aussi juste et vrai ni mieux inspiré que dans ce cycle superlatif. A la fois enivré et désespéré, halluciné et hypnotique, Jonas Kaufmann nous ensorcèle par l'humanité de son chant maîtrisé. **BOULEVERSANT. Clic de Classiquenews d'avril 2017.** [LIRE aussi notre annonce du cd Jonas Kaufmann chante seul le Chant de la Terre / Das Lied von der Erde de Gustav Mahler \(Sony classical\)](#)



CD événement, annonce. Jonas Kaufmann chante les 6 lieder du Chant de la Terre (Der lied von der Erde) / Wiener Philharmoniker. Jonas Kaufmann, ténor. Jonathan Nott, direction – 1 cd Sony classical (Vienne, juin 2016) – CLIC de CLASSIQUENEWS d'avril 2017.

CD, compte rendu critique.

PUCCINI : TOSCA (1963). Leontyne Price (Karajan, 2 cd DECCA)

CD, compte rendu critique.

PUCCINI : TOSCA (1963). Leontyne

Price (Karajan, 2 cd

DECCA). TOSCA, Puccini :

Leontyne Price (Karajan, 1963).

En 1963, à 32 ans, **Leontyne**

Price, soprano légendaire par

son timbre incandescent, idéal

dans le portrait d'amoureuse

passionnée qu'est la chanteuse

Flora Tosca, a soufflé en

février 2017, ses...90 ans. Pour célébrer son anniversaire,

Decca réédite en son remastérisé la légendaire Tosca de

Karajan, à l'esthétique soignée qui comprend entre autres

cette spatialisation particulière de l'enregistrement : une

conception déjà cinématographique avec plans étagés, conçu par

le producteur le plus important de la firme Decca, **John**

Cushaw, (photo ci dessous) celui-là même qui pilotera bientôt

en 1965, la première tétralogie de Wagner en stéréo avec Sir

Georg Solti (une « première » mondiale devenue elle aussi

légendaire). Le traitement particulier du son orchestral, à la

fois détaillé et d'un rare souffle épique, révèle tout ce

travail de la nuance et de la couleur ouvragé par un Karajan

orfèvre. D'autant qu'ici, les instrumentistes du

Philharmonique de Vienne font crépiter et palpiter une

partition déjà picturale et... cinématographique. Le velours

embrasé de Price subjugué ; le timbre de Di Stefano (Mario)

comme celui Corena (le Sacristain au I) ne sont pas aussi

clairs et vocalement souples que la diva noire mais ici, le

maître mot est « vérité », et surtout « théâtre », ce qui ne



veut pas dire « pathos », loin de là. Les coups de (vrai) canon, les cloches (véritables elle aussi : pas de clochettes évocatrices sorties de la fosse en pendeloques), le chant du berger d'une inspiration climatique... restituent l'arrière plan



historique et social de la tragédie de Tosca et Mario ; les deux artistes idéalistes bonapartistes, sont bien les victimes de la machine sadique d'un préfet royaliste trop zélé et animé par la haine et la jalousie (très correct Giuseppe Taddei, à la fois carnassier et brutal, au II, dans sa

confrontation bestiale avec la belle et pieuse amoureuse). L'orchestre fourmille et scintille dans un écrin sonore spatialisé d'une ampleur réjouissante, que le son remastérisé (24 bit / 96 khz), et ici en bluray High Fidelity pure audio, magnifie encore. Pourquoi n'enregistre t on plus d'opéra avec cette qualité spatiale et ce sens du détail qui sculpte chaque timbre instrumental. La réédition s'impose, magistrale. Plus de 50 ans après la réalisation de cet enregistrement viennois. Un must absolu et évidemment un « **CLIC** » de **CLASIQUENEWS** de mars 2017.



CD, compte rendu critique. PUCCINI : TOSCA (1963). Leontyne Price, Giuseppe di Stephano, Giuseppe Taddei... Wiener Philharmoniker. Herbert von Karajan, direction. 2 cd DECCA 4831486 + 1 blu ray réédition remastérisé 24 bit – 96 khz. CLIC de CLASSIQUENEWS

de mars 2017.

CD, compte-rendu critique. ALESSANDRO SCARLATTI: PASSIO SECUNDUM JOHANNEM. (Alarcón, 1 cd Ricercar, 2016)

CD, compte-rendu critique.
ALESSANDRO SCARLATTI: PASSIO
SECUNDUM JOHANNEM. (Alarcón, 1
cd Ricercar, 2016).

La « Passio selon Saint-Jean » d'Alessandro Scarlatti éclaire enfin l'écriture sacrée italienne de la fin du XVII^e, à Naples et à Rome, dans le sillon palermitain tracé par le modèle entre tous, Vincenzo Amato, oncle paternelle de notre Alessandro et auteur de

deux Passions particulièrement convaincantes, propres aux années 1660. Aujourd'hui les dernières recherches tentent à dater le manuscrit de Scarlatti de 1685, alors âgé de 25 ans ; le jeune auteur y reste stylistiquement influencé par la Passion selon Saint-Jean contemporaine de Veneziano, successeur de Scarlatti à la fonction de directeur de la Capella Real de Naples en 1704. Les Lamentazioni pour la Semaine Sainte de Scarlatti et les Lezioni de Veneziano offrent une parenté d'écriture, encore plus manifeste entre les deux compositeurs, preuve éloquente de leur interaction contemporaine.

La Passio de Scarlatti malgré une préoccupation évidente de caractérisation des personnages évangéliques, n'atteint pas la force voire l'exubérance du drame de Veneziano. Le Scarlatti qui nous intéresse ici, est celui flamboyant et victorieux à



Naples, décrochant devant l'illustre et pourtant incontournable Provenzale, le fonction suprême de maître de Chapelle le 17 février 1784 à Naples. Protégé par le vice-roi lui-même, Alessandro Scarlatti s'imposait ainsi, à l'opéra comme dans le registre sacré. S'il excelle dans le traitement dramatique à l'opéra, il sait aussi se contenir, avec intelligence, comme l'indique de façon naturelle sa Passion selon Saint-Jean.



Contrairement à la tentation de ses « rivaux » contemporains, Scarlatti demeure très sobre, soucieux d'une tension continue, surtout incarnée et portée par l'ample contralto du Testo (Evangéliste), par lequel se réalise l'action, conçue en une succession de courts épisodes, chacun idéalement caractérisé. Dans ce traitement à la fois violent et tempéré du drame de la Passion, la figure du Christ / Christus est

incarnée par une basse noble, imperturbable, d'une inflexible « douceur » (gravitas) quelles que soient les épreuves et les attaques (en particulier de la foule souvent hystérisée : écriture homorythmique agressive). L'acmé en serait évidemment l'ultime phrase de Christus dans l'épisode de la Flagellation : mélisme descendant (« Consumtum est »). La force et la violence de la scène sont d'autant plus impressionnantes et expressives qu'elles sont servies par un Scarlatti d'une étonnante sobriété là encore.

Face à lui, l'orchestre façonne comme le chant d'une vaste lyre uniquement constituée de cordes (Millenium orchestra dont le premier violon est l'excellent Manfredo Kraemer), dont la vibration continue inscrit le drame dans l'épopée mesurée certes mais hautement tragique et émotionnellement forte. Le consort de cordes sait respirer, s'alanguir, souligner l'accomplissement du désespoir le plus déchirant (quand le

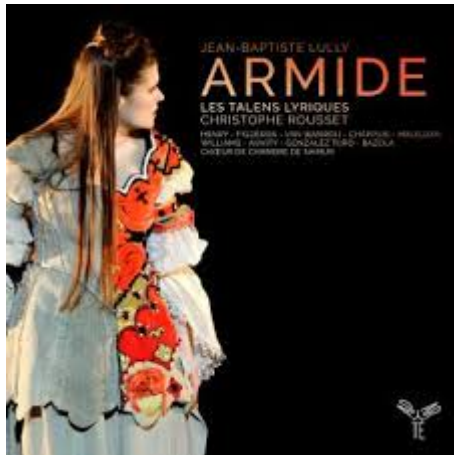
Christ expire sur la Croix, sa tête s'inclinant avec l'expiration du dernier souffle). Les cordes marquent un silence riche en émotion... répondant d'ailleurs aux annotations de Scarlatti lui-même.

Comme pour souligner l'intensité primitive du drame sacré, tout en accusant sa grande intensité poétique comme l'enseignement mystique que l'auditeur est invité à rechercher par lui-même, Alarcon ajoute ici plusieurs Responsori (méditations), extraits du recueil scarlattien de 1705 (conservé à Bologne; et qui regroupe plusieurs pages de Scarlatti de périodes différentes). Belle éloquence collective (excellents choristes du Choeur de chambre de Namur), relief canalisé des solistes choisis, continuo ardent, vif, et pourtant d'un très bon équilibre sonore, à la fois expressif et détaillé... voilà autant d'arguments pour une lecture à la fois méditative et haletante de la Passion. La cohérence, l'unité, la justesse poétique des troupes réunies autour de leur chef, savent ressusciter avec passion, le drame sacré d'Alessandro Scarlatti, à la fin du XVII^e. Voilà qui nuance l'idée d'une école napolitaine, étrangère à toute introspection recueillie, unique école de la virtuosité séductrice.

CD, compte rendu critique. ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725) : PASSIO SECUNDUM JOHANNEM. Giuseppina Bridelli (Testo), Salvo Vitale (Christus), ..., Millenium Orchestra, Choeur de Chambre de Namur. ,Leonardo García Alarcón, direction. 1 cd Ricercar – enregistrement réalisé en mars 2016 (Sint-Truiden, Belgique). <https://www.outhere-music.com/fr/albums/passio-secundum-johann-em-ric-378>

CD, compte-rendu critique.

LULLY : Armide (Les Talens Lyriques, 2015, 2 cd Aparté)



CD, compte-rendu critique. LULLY : Armide (Les Talens Lyriques, 2015, 2 cd Aparté). L'ultime ouvrage lyrique de Lully fait les réputations, adoube les volontés artistiques : des chefs s'y sont cassé les dents ; dévoilant des limites trop sérieuses à ce qui paraît tel le chef d'oeuvre de la tragédie française en musique où à la fin du

XVII^e à Versailles, comptent autant le texte que la tension musicale. Armide exige donc autant des chanteurs que des acteurs, véritable diseurs comme au théâtre. D'autant que l'orchestre n'accompagne pas : il développe des climats et des atmosphères nouveaux, annonçant le grand Rameau climatologue au XVIII^e. Réalisé à Paris, Salle Pierre Boulez de la Philharmonie en décembre 2015, le spectacle saisi sur le vif, expose d'indiscutables atouts.

Surtout sur le plan orchestral, moins au registre de l'intelligibilité parfaite de la langue si raffinée de Quinault. Armide articule un texte autant édifiant que d'une exceptionnelle efficacité dramatique : aux langueurs et doutes de la magicienne amoureuse succèdent, l'abandon suicidaire après une résistance teintée de haine (IV) : ce dernier tableau, épisode d'un tragique lugubre et grimaçant. Mais ici, genre versaillais oblige, le naturel et l'expressif se doivent de toujours servir et respecter la noblesse la plus articulée. Autant dire que la partition sert l'un des poèmes les plus passionnants de Philippe Quinault, lequel comme le compositeur né florentin mais naturalisé français, se surpasse, offrant



avec Armide, l'apothéose de la tragédie en musique que le règne de Louis XIV se devait de posséder. En 1786, malgré des scandales et cabales en tous genres, – y compris le désaveu du Roi pour son cher ami musicien, Armide suscita dès sa création, une immense (et légitime) succès : le génie de Lully se dévoile sans fard, en une coupe sans faille.

Comme dans ses précédents Lully – qui compose à présent un sérieuse collection thématique dédiée au génie lyrique de Lully, **Ch. Rousset et ses Talens Lyriques ne manquent pas d'expressivité souple dans l'articulation du drame français**, ce dès le Prologue qui en dehors de sa conformité au genre, permet surtout aux musiciens de trouver un équilibre entre pupitres, de chauffer une sonorité, de s'associer surtout aux voix, solistes et chorales. Ainsi l'art français voit grand, comme le château pour lequel le spectacle a été conçu, ce Versailles qui en impose par son décorum (suite des danses premières : Entrée, menuet, Gavotte...), et de façon surprenante par sa poésie (flûte dès l'Entrée majestueuse...). Il faut donc un équilibre subtile dans le geste et la réalisation interprétative. Ni trop grandiloquent ni trop maniéré... naturel et sobre. Une tension permanente cependant canalisée par le flux organique de la danse, omniprésente dans l'explicitation de la tragédie. Un vrai défi. Moins sec qu'à son habitude, moins mécanique aussi dans la réalisation (contrairement à ses Rameau, souvent), le chef sait s'attendrir, ouvrir de belles portes évocatrices, nuancer la portée et déclamatoire et nostalgique de la Gavotte (entre autres). D'autant que les deux premières voix, – comme deux fées des lieux enchantés et royaux, c'est à dire Gloire et Sagesse savent projeter un texte qui n'est rien que complaisant et de circonstance : le piquant et clair soprano de **Marie-Claude Chappuis** se détache en Sagesse (comme sa Sidonie postérieure dans le drame), quand **Judith van Wanroij** déploie un beau velouté, naturellement princier (osons dire



« versaillais »), mais à l'articulation hélas paresseuse (défaut qui s'affirme dans sa Phénice, et qui revient régulièrement dans ses prestations, sans qu'aucun coach ni préparateur ne l'aide à perfectionner son articulation).



OPERA LINGUISTIQUE... La machinerie sublime qui se déroule à travers ses 5 actes met à nu, le cœur d'Armide, fière souveraine et magicienne intrigante qui jusqu'au IV et sa confrontation avec le personnage plein de hargne supérieure de la Haine (formidable Marc Mauillon qui sait rester articulé et ... sobre), s'obstine à résister en vengeance et orgueil. **Mais ce que Lully dévoile, c'est l'empire de l'amour sur une âme noble,** orgueilleuse, qui saisie dans

les rêts de l'amour, s'humanise, semble accepter de souffrir et mourir pour Renaud qui ne répond pas au sien. Mais c'est mal connaître cette furie que la passion rend hideuse... ainsi que le dévoile sa dernière envolée, en déité outrée, blessée, qui détruit tout et ne pardonne rien. Avant les Gluckistes du XVIII^e, favorisés par Marie-Antoinette, Vogel, Sacchini, avant la Médée de Cherubini, Lully impose un génie tragique pathétique et fantastique de première valeur : jamais outrancier grâce à l'élégance de la langue, toujours élégant et nerveux grâce au flux contrasté de ses étonnantes danses dont le rythme même est fusionné aux aspects du drame.

Dans ce labyrinthe amoureux qui célèbre l'omnipotent Amour, - sa vérité essentielle contre le monde des enchantements -, la caractérisation des personnages passe des accents guerriers, tempétueux, expressifs, à l'expression d'un abandon d'une étonnante sensualité, qui ne doit pas cependant sacrifier la tension et la précision de la déclamation (le sommet en serait l'air de l'amant fortuné superbement enchâssé dans le flux de la Passacaille du V : subtile, articulé et pourtant si naturel

Cyril Auvity). Il y a donc chez les solistes, le défi de l'intonation et du caractère qui fait l'humeur ; il y a aussi, surtout, l'articulation et l'intelligibilité, autre défi autrement et totalement crucial dans l'interprétation de l'opéra français baroque, en particulier pour les drames lullystes comme les ouvrages du XVII^e : le verbe de Quinault apporte une seconde langue musicale, doublant les épisodes instrumentaux qui enchaînent souvent une collection d'airs rapides, nerveux, étonnamment contrastés, réalisant tout le muscle et la tenue du flux dramatique dans sa continuité. De ce point de vue, l'équilibre et l'explicitation orchestrale à laquelle atteignent chef et instrumentistes des Talens Lyriques enchantent et captivent.

OPERA LINGUISTIQUE ET ORCHESTRAL

L'opéra français versaillais à son meilleur

Côté chanteurs, le bon niveau général, même pour certain encore perfectible, complète et conforte l'éloquence et la fluidité expressive de l'orchestre. Parfois un rien maniérée dans la réalisation des ornements, **Marie-Adeline Henry** sait broser d'**Armide**, un portrait d'abord direct et brutal ; puis de plus en plus tendre de la magicienne, à mesure qu'elle saisit à sa juste mesure la vérité de l'amour qu'elle éprouve pour Renaud ; en rompant avec les illusions, artifices et enchantements, la soprano fait surgir peu à peu la profonde solitude qui la révèle à elle-même. C'est au diapason d'une force guerrière, un volcan qui se passionne et tempête, mais aussi un coeur dépassé et finalement démuné face à la vérité de ses sentiments. Aussi après la sublime Passacaille du V, – métamorphose musicale qui se fait le miroir de la

transformation qui saisit alors le cœur et l'âme de l'héroïne, la chanteuse approche grâce à une économie et une sobriété de mieux en mieux maîtrisée, la vérité d'un chant lucide, enfin pleinement humain qui souffre et pourtant renaît à lui-même dans une révélation de sa propre solitude, plongeant cependant à la fin dans le faux espoir d'une si vaine fureur vengeresse... et destructrice.

Suave lui aussi, et d'un français impeccable, **le Renaud d'Antonio Figueroa** sait soigner le français de Quinault en un phrasé constamment maîtrisé, soucieux du verbe, de son volume comme de son caractère, autant que de la ligne. Son chant demeure d'une sobre élégance, d'une inflexible certitude, malgré les mille séductions de la magicienne (jusqu'au dernier duo où l'on regrettera un léger dérapage de justesse : ... « trop malheureuse Armide... ») : vétille comparé à ce que réalise auparavant le chanteur montréalais.



Le nerf linguistique et le relief accentué des solistes déjà cités : **Marc Mauillon** (Aronte, La Haine), **Marie-Claude-Chappuis** (sagesse, Sidonie, bergère héroïque), **Cyril Auvity** (portrait ci-

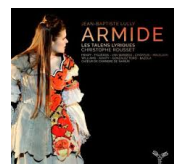
contre) mémorable amant fortuné dont nous avons détaché la justesse expressive), mais aussi le noble et racé Hidraot (oncle de la magicienne : **Douglas Williams**), comme l'Ubalde d'**Etienne Bazola**... apportent la couleur si délectable des récits parfaitement maîtrisés. Sans vraiment démériter, l'Artémidore d'Emiliano Gonzalez Toro peine davantage que les autres : voix serrée et constamment vibrée (un élément hors sujet chez Lully, quand il est systématisé).

D'une architecture lumineuse, fouillant l'intention d'exposition des caractères dans le Prologue puis l'acte I ; comme l'exposition de la passion qui se joue ensuite, l'expression de la haine (III), puis la désolation de la Magicienne, entre rage, abandon puis destruction dans les IV et V, le chef canalise tous les volets d'une tragédie parmi

les mieux élaborées qui soient : acidité mordante des joutes guerrières ; douceur alanguie des évocations plus nostalgiques des divertissements (enchantement pastorale à travers l'air de la Naïade au II – avant la suspension de l'action et l'émergence d'une pause purement instrumentale dans les deux Aires / l'équivalent du vertige atemporel réalisé dans le sommeil d'Atys). A son mérite revient l'articulation somptueuse des danses et des divertissements, la coloration de plus en plus présente de l'orchestre – véritable acteur aux côtés des solistes. Ainsi s'accomplit le basculement de la scène lyrique française, de l'éclatante apothéose du Prologue (artifice), au tragique noir et haineux du drame (vérité). Lully finalement favorise contre tout ce qui est dit et défendu par de nombreux interprètes étrangers à sa vérité, l'émergence de la psyché, le dévoilement d'une profondeur émotionnelle, hors action et confrontations dramatiques. Voilà le sens caché des ballets et divertissements : la musique nous dit bien autre chose et différemment de l'action purement théâtrale. Un aspect à la fois grave et nostalgique que reprendra Rameau au siècle suivant. Les Talens Lyriques comprennent cette richesse poétique et l'expriment pour notre plus grand plaisir. Hier, seuls Les Arts Florissants et l'indépassable William Christie, savaient élucider et éclairer cette coloration si essentielle.

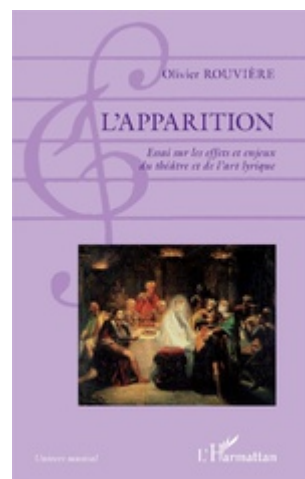
En dépit des petites défaillances ici et là relevées chez les solistes, voici assurément l'un des meilleurs enregistrements baroques français des Talens Lyriques (à ranger aux côtés de leur excellent récital récent avec l'électrisante mezzo [Ann Hallenberg](#), [1 cd également Aparté, couronné par un CLIC de CLASSIQUENEWS de décembre 2016 : Farinelli : a portrait](#)).

CD, compte-rendu critique. LULLY : Armide (Les Talens Lyriques, Christophe Rousset – enregistré à la Philharmonie de Paris, en décembre 2015, 2 cd Aparté) – CLIC de CLASSIQUENEWS de mars 2017.



LIVRES, compte rendu critique. Olivier Rouvière : L'APPARITION, Essai sur les effets et enjeux du théâtre et de l'art lyrique

LIVRES, compte rendu critique. Olivier Rouvière : L'APPARITION, Essai sur les effets et enjeux du théâtre et de l'art lyrique. L'auteur est bien connu des lecteurs lyricophiles, curieux de décrypter la sphère opératique pour mieux en mesurer les enjeux et les possibles poétiques. On se souvient d'un très intéressant essai sur le librettiste du XVIII^e, Pietro Trapassi, musicien du verbe soit Métastase (éditions Hermann, collection musique, 2008) : l'auteur y identifiait alors tous les éléments composant l'esthétique métastasienne et la conception politique dans l'opéra métastasien : une référence (et une bible car il y recensait aussi en appendice, tous les livrets écrits par l'auguste poète officiel à Vienne).



Le texte de *L'Apparition*, apparemment confus par la multiplicité des pistes tracées, empruntées, élargies tout d'abord, couvre un large spectre et sait se recentrer ensuite sur son objet premier : la parole et le chant dans l'intrigue lyrique. Parole / chant ... on pense inévitablement à l'équation primordiale de l'opéra à sa naissance, formulée en Italie : « recitar cantando » qui pose la question fondamentale existe-t-il une parole naturelle et signifiante à l'opéra ? Comment

est-elle abordée et incarnée ? Que signifie-t-elle alors ? Dans les faits, la voix comme phénomène sonore développe son propre sujet sur la scène lyrique.

La parole, le chant De l'incarnation à l'invocation

Trois parties argumentent la problématique. D'abord, « l'incarnation théâtrale » où sont élucidées des notions clés tels « le verbe magique », Artaud, « la catharsis / Aristote et Freud », « le paradoxe de Diderot », « le sacré » à travers Girard, Fo, Caillois...

Dans la seconde partie, l'auteur développe ce qu'il nomme « L'Invocation lyrique » : dans la parole chantée s'inscrit et se résout le drame... (« apparition du double », « le principe de dissociation de l'opéra baroque », « le chant appelle le sort », « le sacrifice gluckiste », « le détour prophétique » dans Iphigénie...). Enfin la dernière partie (troisième) demeure la plus passionnante car elle développe l'enjeu symbolique et la signification possible des grands mythes concernés à l'opéra ; sont analysés avec beaucoup d'acuité critique : Macbeth (ou « le père impossible »), les mythes grecs antiques légués par la mythologie (Orphée, Daphné, Apollon, Dionysos), et en particulier, Turandot de Gozzi à Puccini, ou les traces de Faust et Don Juan dans *The Rake's progress* de Stravinsky (qui lui même s'inspire des gravures d'après la série de tableaux du peintre William Hoggarth). Lecture nécessaire, souvent éclairante.

LIVRES, compte rendu critique. Olivier Rouvière : L'APPARITION, Essai sur les effets et enjeux du théâtre et de l'art lyrique – ISBN : 978-2-343-11067-7 • février 2017 • 310 pages / EAN PDF : 9782140030062. [Editions L'Harmattan, collection « Univers musical ».](#)

PARIS, exposition Valentin de Boulogne, jusqu'au 22 mai 2017



PARIS, EXPOSITION : Valentin de Boulogne, jusqu'au 22 mai 2017. Le titre de la première rétrospective dévolue à Valentin de Boulogne, le plus romain des peintres français (comme Nicolas Poussin plus tard) est bien connu des spécialistes de la peinture du Seicento (XVIII^e

siècle). Moins du grand public, qui découvrira dans l'exposition présentée par le Musée du Louvre, un exceptionnel génie pictural, créateur inégalé entre réalisme et allégorie, clair-obscur et introspection... un immense artiste qui comme son modèle Caravage, fut érudit, lettré, et aussi habituel pilier de tavernes (la légende probablement véridique voudrait

qu'il périclisse noyé dans une fontaine de Rome, alors qu'il sortait d'une taverne copieusement ivre...) ; mais à la différence de Caravage, Valentin sut s'affirmer à Rome, devenant un artiste particulièrement adulé, recherché, estimé des amateurs dont les membres de la famille patricienne Barberini. Comme rarement, Paris expose une intégrale de son oeuvre, dont l'analyse est aujourd'hui bien documentée.

PEINTRE MELOMANE... Après un récap chronologique de ses périodes et des manières concernées, CLASSIQUENEWS a souhaité surtout souligner la valeur et l'originalité d'un peintre passionné par la musique qui représente un nombre de « Concerts » et de musiciens, unique à son époque. Violonistes, gambistes, luthistes, flûtistes, joueuse de tambourin... mais aussi jeune chanteurs jalonnent et habitent un cycle de créations originales, à la fois portraits collectifs et scènes de genre, comme subtiles allégories, poétiques et critiques de la condition humaine... soit une collection singulière de représentation de musiciens avec leurs instruments dont le réalisme et l'éloquente gravité intérieure frappent immédiatement le regard. **En 6 tableaux sur des sujets musicaux, CLASSIQUENEWS a visité l'exposition présentée au Louvre, pour mieux mesurer le raffinement et la culture qui soustendent une œuvre atypique et captivante au début du XVII^e à Rome.** [A voir au Louvre à Paris, jusqu'au 2 mai 2017.](#)

EVOLUTION DE L'ECRITURE

PICTURALE

Mais avant, rappelons quelques notions



1620-1630. L'exposition propose un parcours chronologique particulièrement complet. Entre 1610 et 1620, Valentin peint le quotidien, comme Ribera, Cecco del Caravaggio, Manfredi, mais plus proche encore de leur modèles à tous, Caravage, car il portraiture des modèles issus de

la rue romaine : joueurs de cartes, tricheurs, peuple pittoresque, truculent des tavernes, chiromancie (bohémiennes, diseuses de bonne aventure). Les cadrages sont serrés, focusant sur les êtres, leur interaction, dans des situations psychologiques tendues, où parfois, plusieurs actions sont reproduites (également selon le modèle Caravagesque : alors qu'une bohémienne lit les lignes de la mains de son client, un voleur lui dérobe sa bourse, selon l'adage du trompeur trompé...). La maîtrise des contrastes et du clair-obscur est saisissante : Valentin indique aussi précisément le personnage principal, ou les divers protagonistes d'un drama silencieux (dont il fait du spectateur, le témoin complice) grâce à des coups de projeteurs, selon un parti photographique et même cinématographique.

Les grandes scènes de Concert appartiennent à cette période clé, où le peintre relit aussi en un vertige philosophique et moral, les références à l'histoire (Concert au bas-relief, Louvre). Comme les Vénitiens au siècle précédents, Valentin

maîtrise autant le réalisme de ses figures et modèles que la palette chromatique, d'un raffinement unique à son époque : textures textiles, matières fourrées, plumes ou bois des instruments, . tout est prétexte à un traitement sensible des matières dans une lumière subtilement tamisée...

A cela s'ajoute une profondeur mélancolique, une gravité exceptionnelle qui fixe les traits des modèles dans une caractérisation introspective, – miroir de l'âme dévoilée, accents d'une vérité qui renoue là encore avec l'exemple de Caravage et la vérité de ses modèles. La preuve est donnée ainsi que Valentin, contrairement à beaucoup d'autres Caravagesques, réussit à « réinventer » la leçon du maître pour tous, selon le titre de l'exposition du Louvre. Rares les peintres capables d'égaler en invention et poésie l'art du Caravane : de toute évidence, Valentin de Boulogne en fait partie.

A partir de 1630, le peintre enrichit encore ses dispositions (compositions), accentuant la valeur symbolique aux côtés du réalisme quotidien de l'écriture formelle. Scènes monumentales, figures isolées, portraits de bustes ou en pied, (Saint-Jean Baptiste, Saint Jean-de-Maurienne), tableaux collectifs (Reniement de Saint Pierre, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Florence ; Soldats jouant aux cartes, Washington). Valentin nous laisse alors ses grandes scènes sacrées au souffle épique et humain considérables : (Christ et la femme adultère, Getty, – chef d'oeuvre absolu qui touche tant par la gravité solitaire, le profond recueillement émotionnel qui semble saisir chaque personnage... (Le couronnement d'épines, Munich / Le Christ chassant les marchands du Temple, Palais Barberini).



SUCCES ROMAINS... La période 1627-1630 est aussi celle des succès et de la reconnaissance à Rome : les commandes de la famille Barberini et de celle du pape Urbain VIII se multiplient. Une faveur que ne connut jamais Caravage qui malgré son érudition et son génie pictural, dut s'exiler toujours en raison de sa vie scandaleuse. Pour les Barberini : Valentin conçoit l'étonnante Allégorie de l'Italie (Institut Finlandais de Rome) : le Tibre rappelle une sculpture antique et pourrait être tout autant un modèle tiré de la rue.

Idéalisme, naturalisme, érudition, réalisme populaire voire trivial (pour ses détracteurs : soit les mêmes critiques énoncés contre Caravage), Valentin met son génie formel – réalisme et raffinement chromatique au service de compositions à clés qui font sens aussi par leurs concepts symboliques et leur riche résonance poétique. Grâce au cardinal Francesco Barberini, Valentin obtient une commande pour la Basilique saint-Pierre : Martyre de Saint Procès et Martinien (Pinacothèque Vaticane) d'une maîtrise saisissante, égalant les retables précédents de Poussin, et Simon Vouet. Alors que les deux premiers fondent leur art sur le dessin et la couleur, Valentin semble les réunir tous les deux, en une vision qui frappe aussi par sa vérité (réalisme poétique).

Valentin, peintre français à Rome, comme Nicolas Poussin, est célébré pour son immense talent dès son vivant : deux toiles sont installées dans la chambre de Louis XIV à Versailles : Saint Marc et Saint Matthieu (toujours en place in loco, restaurés pour l'exposition parisienne). Sa côte est même immense après sa mort en 1632, survenu brusquement après une séance bien arrosée dans une taverne de Rome : le peintre amoché se noya dans l'eau glacée de la fontaine du Babuino. Mais fin collectionneur, Mazarin achète près de 9 toiles, qui entrent ensuite dans les collections royales, puis le Louvre. Permettant au musée français de réunir aujourd'hui, le noyau le plus important de ses oeuvres.

PARIS, [exposition VALENTIN DE BOULOGNE. Jusqu'au 22 mai 2017](#)

Les 6 CONCERTS de l'exposition parisienne

Notre sélection, notre parcours en 6 tableaux : 5 Concerts et 1 Allégorie ou les 4 âges de la vie

1- Le CONCERT AU BAS RELIEF (Louvre).

La composition s'organise autour d'un cube dont l'angle au milieu de la toile fait saillie : ainsi Valentin a-t-il idéalement intégré le relief antique, dans une composition qui frappe par sa pénombre : les visages semblent surgir



de la nuit, comme le profil du relief antique du marbre qui le contient (relief romain représentant les Noces de Thétis et Pelée – terre cuite conservée au Louvre également). Le parallèle est important : il confère à cette scène apparemment réaliste et populaire, issue de la taverne (comme l'indiquent la présence des 2 buveurs), un sens allégorique profond, que semble occuper l'esprit plutôt songeur du jeune garçon au centre : bouche béante, le regard qui nous fixe tout en étant rêveur, la joue droite dans la main droite (signe de la mélancolie), il réfléchit sur le sens de la vie, de sa vie,

entre une vie de plaisir et d'insouciance et l'exigence d'en extraire un accomplissement. Qui suis je ? Que sera ma vie ? ... autant de questions qui traversent son esprit, déjà mature. Un fort éclairage inonde aussi la joueuse de guitare, dont le regard lointain exprime elle aussi une riche vie intérieure. Pas moins de 3 musiciens s'attablent à cette célébration critique de l'existence : entourant la guitariste, le violoniste à gauche et le joueur de luth à droite. Sur un fond neutre, – intérieur ou extérieur (comme chez Caravage), soit un lieu indéterminé, les personnages semblent jaillir de la nuit, comme un songe. Tel n'est pas le moindre des paradoxes de la peinture de Valentin de Boulogne dont le grand réalisme des figures, se met au service d'une poésie humaine d'une indicible nostalgie.

2- Le CONCERT vers 1628 (que nous aimons appelé le « Grand concert », au regard de son format et du nombre de musiciens engagés, instrumentistes et chanteurs ; également conservé au Louvre), regroupe toutes les caractéristiques que nous avons dites précédemment, mais dans une conception renouvelée de la composition : ici a contrario de toutes les compositions connues – plutôt frontale et statique, s'impose le mouvement. C'est un instantané inédit, d'un souffle inouï, assurément la peinture de musiciens en pleine action, parmi les plus réussies et les plus justes qui soient de toute l'histoire de la peinture. A Rome, Valentin suit la mode musicale, il en peint même les jalons de la révolution instrumentale qui s'accomplit à son époque. La forme concertante met les instruments en avant ; comme l'écriture monodique avec basse continue, – emblème du Baroque triomphant, se met aussi au service du chant, mais un chant incarné où le texte est déclamé / chanté à la première personne. Cette forte

incarnation se lit dans le réalisme des figures : tous portraits, saisissants chacun par leur caractérisation et leur forte individualité, comme nerveuse, passionnée ; d'autant plus manifeste, que Valentin n'a peint que des figures en mouvement, saisies dans l'élan musical et vocal qui les anime et les mêle l'une à l'autre en une complicité collective ; sont particulièrement bien portraituretés :



- le jeu des archets et des mains sur les cordes
- les expressions habitées
- les chanteurs : deux garçons probablement, bouches ouvertes en pleine interprétation
- l'attitude de la continuiste, bras tendus, poignets et mains souples, chantournées au clavier

-les visages expriment l'intensité de la vie, la passion dans le partage et l'harmonie collective

-le joueur de cornet semble lui aussi tout absorbé par son jeu et la partition ouverte, et comme sublimé, lointain, dans son monde sonore...

Les musiciens à gauche ferment le pupitre : basse de viole et théorbiste à la formidable armure argentée qui nous fait dos, et semble nous refuser l'accès de cette complicité collective qui s'exprime comme un seul corps.

Ce bouillonnement en groupe est d'autant plus expressif qu'il semble lui aussi jaillir de la pénombre, sur un fond neutre ; les visages et les mains s'y détachent avec un relief aigu, comme s'il s'agissait là encore d'un groupe sculpté antique, mais saisi en plein mouvement et en pleine lumière.



3- Le flûtiste ingénu. La scène de taverne est bien connu et ici ses acteurs protagonistes tout à fait identifiables : un gentilhomme aventurier, coiffe emplumée, épée à la ceinture se sert du vin, pendant qu'une

entraîneuse voire davantage, séduit le jeune flûtiste, qui sous l'effet de l'alcool, ne s'aperçoit pas que la bohémienne, verre levé elle aussi au dessus de sa tête et derrière lui, lui dérobe sa bourse. Le sujet de trompeur trompé est récurrent chez les Caravagesques : on le retrouve aussi chez Georges de La Tour ou Simon Vouet. Valentin traite la scène en y ajoutant l'élément musical où le jeu de la flûte absorbe toute la concentration du jeune homme, proie de ce jeu de dupes. Dans une composition plus claire que les Concerts, le raffinement des couleurs, la touche fluide, vaporeuse qui brosse de très beaux portraits là encore affirment la maestria du peintre français à Rome.



4- Le Concert au Tambourin 1. Selon une formule fixée dans le Concert au bas relief du Louvre, Valentin a multiplié les compositions où instrumentistes et buveurs semblent attablés sur un bloc de marbre antique dont l'angle perce la toile au centre de la composition. Ici le raffinement explicite des couleurs offre une variation chromatique particulièrement efficace au sujet musical. La nouveauté vient de la présence de la femme au tambourin, saisie sur le vif comme ses partenaires masculins : joueur de violon à gauche et luthiste à droite, ce dernier absorbé par la partition qui est ouverte entre le bord de la table et ses genoux. L'interaction entre les personnages est rétablie entre la musicienne qui regardant vers le violoniste, et semble s'accorder avec lui. Ici le jeu instrumental est plus suggéré que représenté et décrit soigneusement. L'impression de mouvement et l'effet d'instantané s'affirment selon une formule dont on déduit

qu'elle reçu un grand succès auprès des amateurs romains dans les années 1620.

5- Le Concert au tambourin 2 (« Musiciens et soldats », Strasbourg, vers 1620). Ce grand tableau renouvelle lui aussi le clair obscur légué par le Caravage dans le genre de la scène de taverne. Un milieu que Valentin connaît bien pour l'avoir assidûment fréquenté. Ce nocturne collectif associe musiciens, soldats et buveurs, là encore comme attablés à un grand cube dont l'un des angles transperce la toile en son centre. Les 5 personnages malgré le titre qui suppose un jeu collectif et une certaine complicité, semblent absents aux autres. Aucun ne se regarde : tous semblent abîmés dans leur propre solitude. Seule la joueuse de tambourin, au centre nous regarde, elle surgit de l'ombre dévorante et semble nous extraire de la torpeur générale, à peine animée par le jeu du violoniste de droite, au geste mou et rêveur, et derrière lui, le flûtiste, à peine perceptible au second plan, plus enfoncé encore dans la pénombre. La poésie intérieure est l'élément le plus frappant de ce concert comme voilé par un onirisme secret et lui aussi mélancolique.



6- Les quatre âges de la vie (1627-29, National Gallery Londres).

Valentin peintre poète, plutôt érudit aime jouer des symboles et des allégories. Autour d'une table, 4 figures paraissent, deux nous regardent ; deux rêvent, comme absorbées par leur

propre réflexion. Le jeune garçon vient probablement de libérer un oiseau en ouvrant la cage qu'il tient entre les mains : l'envol du volatile suggère le temps qui passe et court, entraînant les âges qui sont le sujet du tableau. Que faire contre la fuite du temps ? Ce pourrait être aussi en référence à la cage, l'Amour cruel qui enchaîne les coeurs trop tendres...

A gauche, le luthiste, a fière allure, et nous fixe non sans attirer notre regard, jusqu'à nous interpeler de façon troublante. Complétant la figure de l'enfant, le jeune homme chante l'amour, inaccessible, indomptable dont chacun, au printemps de sa vie, souffre et apprend les morsures amères. A droite, un soldat couronné tenant un livre ouvert dans sa droite, est endormi : pense-t-il aux victoires et aux récompenses (dérisoires) qu'il a obtenues en sacrifiant sa vie entière ? Que reste-t-il des ors et de la gloire militaire ? : sa couronne a des feuilles bien flétries. Enfin au centre, le vieillard à la barbe, semble nous dire, verre à la main : « toi qui passes, profite de la vie ; elle ne passe pas : elle court ». Il porte un col fourré, évoquant la froideur de l'hiver car chaque âge symbolise aussi les quatre Saisons.

Personnages resserrés, en buste, raffinement chromatique, réalisme de la touche, surtout intensité intérieure de chaque individualité : tout Valentin est là, dans cette sobriété et cet équilibre qui exprime surtout des portraits humains ; touchants par leur vérité. Velazquez s'en souviendra quand il

séjournera à Rome en 1629. Il saura saisir comme nous aujourd'hui, ce réalisme qui a le goût des matières et des éclairages en clair obscur, selon le modèle légué par Caravage. Mais l'Espagnol retiendra surtout la vérité de chaque modèle, véritable portrait qui apporte une poésie inédite alors parmi les caravagesques. Chaque visage recèle une intériorité profonde et comme inquiète, exprimant un regard sur la vanité des choses, et la fugacité de la vie. La perte, le deuil de chaque âge et la transformation permanente peuvent aussi servir de message sous-jacent. Peut-être Valentin, peintre érudit et fin lettré ne l'oublions jamais-, adhère-t-il à la poétique espérante d'Ovide : « Chaque forme varie et prend un autre nom. / De la nature ainsi l'ordre se renouvelle. / Le mode est passager, la matière éternelle / (...)/ Ce qu'on appelle mort est un changement d'être. / Finir ou commencer, c'est ou mourir ou naître » .



textes des notices par Carter Chris-Humphray, Lucas Irom et
Alexandre Pham

© studio CLASSIQUENEWS.COM

CD, compte-rendu critique.

Give me your hand...Geminiani & The celtic Earth – Bruno Cocset, Les basses Réunies – 1 cd Alpha, 2016)

CD, compte-rendu critique. Give me your hand...Geminiani & The celtic Earth – Bruno Cocset, Les Basses Réunies – 1 cd Alpha, 2016. La culture et les artistes en démontrant les vertus des échanges, confirment toujours la voie rayonnante des métissages. A l'heure du Brexit et du repli identitaire, – comme si l'Angleterre devait surtout cultiver son insularité repliée sur elle-même, Bruno Cocset et comparses indiquent a contrario, un tout autre chemin, celui de l'ouverture, des échanges libres, des métissages féconds. Voyez ces « migrants baroques » qui au XVIII^e ont fait le choix de traverser l'Atlantique et de rejoindre l'Angleterre : **Lorenzo Bocchi** à Edimbourg dès 1720 ; **Geminiani** à Dublin dès 1733 (l'année du triomphe scandaleux de Rameau sur la scène lyrique parisienne...). Le geste virtuose et l'humeur sensible, le gambiste **Bruno Cocset**, alchimiste orfèvre des sonorités intenses et tendres alterne dans ce formidable recueil (enregistré dans « son fief musical » à Vannes, en février 2016), l'élégance vagabonde et nostalgique des natifs anglais : le barde harpiste aveugle **O'Carolan (1670-1738)** ou **Ó Catháin (1570-1650)** – dont la pièce écossaise de 1703 donne le titre du programme-, et la virtuosité d'un Geminiani, Italien défricheur et virtuose, toujours curieux d'exploration et de traversée métissée ; un pur adepte des rencontres (si capitales pour l'essor des écritures artistiques) : sa *Sonata opus 1 n°3* fourmille de couleurs et nuances celtiques, –



collection d'idiomes insulaires réorganisés en un substrat musical d'une grande richesse sonore : les ambiances, les caractères nourrissent une superbe inspiration que le geste amoureux mélancolique des interprètes (Les Basses Réunies) s'entendent à magnifier entre vague à l'âme, langueur, ivresse des sens, grâce à une écoute collective de première qualité. Les 8 courts épisodes de la Sonate ainsi révélée expriment toutes les humeurs des concerts picturaux de la période, – écho plus tardifs des Concerts peints par Valentin de Boulogne au début du siècle précédent, où la caractérisation individuelle écarte la superficialité. Bruno Cocset nous montre ici combien le riche terreau de la caractérisation instrumentale apporte de profondeur et de vérité au langage musical.

Fraternités musicales & vagues à l'âme irlandais...



La fantaisie fantasque et doucement rêveuse des partitions de **James Oswald (1710-1769)**, écossais admiré par Geminiani son aîné, exprime toute la nostalgie et le songe enracinés dans le paysage écossais : la série des 5 songs (de « The Northern lass » à « The banks of

Sligoe ») tisse un voyage en terres sauvages, plein de sentiments et d'hommages nés de l'homme serein, épanoui,

reconnaissant envers la nature. Les interprètes montrent combien entre les deux cultures, italienne et britannique, se jouent des imbrications et des résonances fraternelles, qui découlent d'une estime réciproque (The banks of severn d'Oswald enchaîné avec l'Andante de Geminiani). Puis c'est l'humeur étrangère mais si finement troussée de l'observateur et témoin Lorenzo Bocchi qui propose sa version italianisante d'une noce d'Irlande, virtuosité et arabesque méridionale, en forme de variations enchaînées, reformatées pour le violon, au diapason d'une danse typiquement « irish ». Cet apprentissage des motifs insulaires trouve un point d'accomplissement épatant dans « **O Bessy bell** », **song de Geminiani**, où l'Italien très inspiré par ce monde sonore fascinant, nous prend la main pour une danse d'une fraîcheur attendrie pleine de candeur et de pudeur. Au sommet du voyage, entre Ecosse et Irlande, – terres d'assimilation et forte en tempéraments, surgit le chant à la fois rustique et poétique de l'étonnant **Turlough O'Carolan** : superbe danse enivrée du mélancolique « *When she came she bobed* » ; puis les portraits « *John O'Connor* » et « *Colonel John Irwin* »... (avec lyre gothique). L'enrichissement qu'un Geminiani trouve et insuffle à son propre art, reste le sujet principal d'un somptueux recueil, éloquent par son geste, et même exemplaire dans le choix des oeuvres mises en dialogue. Des Italiens aux irlandais et aux Ecossais passent et dansent tous les tons de l'échange et de la curiosité, du partage et de la fraternité. Lumineuse conception du travail collectif qui s'exprime aussi avec éclat grâce à la souple imagination défendue par les instrumentistes. Au jeu des caractères et des ambiances, les musiciens nous offrent aussi un festival de timbres et de sonorités, comme le dernier *Andante* (de Geminiani), « *affetuoso* », c'est à dire enchanté. Réjouissant et profond. **CLIC de CLASSIQUENEWS de mars 2017**. L'amateur se reportera aussi au superbe [livre disque CELLO STORIES / Histoires de violoncelle, Les Basses Réunies / Bruno Cocset – 5 cd Alpha, CLIC de CLASSIQUENEWS de septembre 2016](#). Bruno Cocset a révolutionné par la pratique et la recherche, l'histoire du violoncelle depuis ses origines baroques : ce

nouvel opus confirme une formidable intuition et un goût de plus en plus sûr. A suivre.



CD, compte-rendu critique. Give me your hand...Geminiani & le territoire celtique / The celtic Earth – Bruno Cocset, Les basses Réunies – 1 cd Alpha – Enregistrement réalisé à Vannes en février 2016 (excellente prise, détaillée, réverbération mesurée qui soigne le relief de chaque timbre, en superbe équilibre).

A LIRE aussi : coffret CELLO STORIES / Histoires de violoncelle, Les Basses Réunies / Bruno Cocset – 5cd, édité chez Alpha, septembre 2016. CLIC de CLASSIQUENEWS.

<http://www.classiquenews.com/cd-livre-cd-evenement-annonce-cello-stories-histoires-de-violoncelle-livre-cd-207-pages-5cd-alpha/>

LIRE aussi notre [entretien avec BRUNO COCSET \(Vannes, été 2016\)](#)

CD, compte-rendu critique. Haydn 2032, N°4 : « Il Distratto ». HAYDN : Symphonies n°60, 70, 12. CIMAROSA : Il Maestro di Cappella. (Giovanni Antonini, 1 cd Alpha classics 2016)

CD, compte-rendu critique. Haydn 2032, N°4 : « Il Distratto ». HAYDN : Symphonies n°60, 70, 12. CIMAROSA : Il Maestro di Cappella. (Giovanni Antonini, 1 cd Alpha classics 2016). Suite de l'intégrale des 107 Symphonies de Haydn en vu du tricentenaire Haydn prévu en 2032... Ce nouveau volet hisse très haut la valeur du cycle en cours. Outre la



justesse de vue du chef Giovanni Antonini, il s'agit aussi de mettre en perspective Haydn et les auteurs de son époque : la filiation ainsi proposée avec le théâtre fin et savoureux de Cimarosa, réalise un cocktail explosif et indiscutablement pertinent. On aime de tels programmes audacieux, imprévus, capables de réformer nos idées reçues sur le Haydn symphoniste que l'on croit connaître ; servi ici par des interprètes jubilatoires, ayant pour devise, une qualité rare chez les artistes des répertoires baroques et romantiques aujourd'hui :

la finesse.

❏ **Des 3 symphonies ici traitées**, ne prenons qu'un épisode emblématique. Non pas la première de la sélection, n°60 qui donne son nom au programme (conçue pour la comédie intitulée « Il Distratto »), mais nous préférons demeurer sur notre excellente impression, produite par **l'Adagio de la n°12** qui s'impose par sa profondeur et son rayonnement simple. Sublime introspection (page 12), tel un désert sans issue et au cordes seules, qui touche par son épure quasi austère ; la respiration, les dynamiques, l'économie et le sens des phrasés sont d'une irrésistible justesse. Antonini y glisse un sursaut de tendre nostalgie qui assimile cet épisode frappant par son intériorité maîtrisée à une variation gluckiste, le Gluck sublimement déploré et lacrymal, c'est à dire pudique et mélodique à la fois, de la prière d'Orphée et son hymne désespéré mais digne : « J'ai perdu mon Eurydice ». Haydn semble en déduire une interrogation en résonance. Quel contraste avec l'Allegro insouciant et délicatement caractérisé (hautbois, bassons) qui suit.

**Un orchestre d'instruments
acteurs, un opéra où le chant
instrumental est partenaire
du chanteur soliste...**

La vivacité et l'intelligence habite le **Cimarosa** révélé (*Il Maestro di Cappella*), dès son ouverture (page 14) d'une poésie naturelle et infiniment subtile. A la source de Cimarosa, sphynx européen qui fut joué dans toute l'Europe des Lumières, affirmant l'essor de la veine napolitaine, découle les opéras buffas et les perles comiques de Haydn, justement, Mozart, et aussi Salieri, ainsi que l'a récemment démontré un excellent enregistrement de La Scuola degli Gelosi, lui-même source pour les Nozze et le Così mozartiens. Construit comme une vaste cantate pour voix seule (baryton), avec ouverture, en deux recitatifs et deux airs, *Il Maestro di Cappella*, permet à Cimarosa d'épingler l'art musical lui-même en brossant le portrait d'un chef d'orchestre, d'une verve imaginative flamboyante à la quelle répond la vitalité expressive des instruments de l'orchestre, véritables acteurs d'une fine coopération. La caractérisation à laquelle atteint **Giovanni Antonini** et ses partenaires musiciens d'**Il Giardino Armonico** réalise l'excellence ; toujours justes, c'est à dire d'une élégance et d'une subtilité qui ne confinent jamais à la vulgarité ; ce sens de la mesure, de la facétie cachée, affleurante voisine avec le meilleur Haydn, et les interprètes s'ingénient dans une complicité jubilatoire quand le chef indique ce que doit jouer chaque pupitre ; les instrumentistes lui rendant ce à quoi il les invite. Cette perle comique qui singe la musique elle-même exprime ce théâtre agile en imagination, d'une sincérité joyeuse, d'une finesse irrésistible. Evidemment, de ce Cimarosa sûr, truculent, habile, intelligent dérive aussi le pétulant Rossini, c'est dire l'apport de l'enregistrement et aussi l'éclairage qui en découle : la parenté des Symphonies de Haydn avec le théâtre picaresque de Cimarosa. Dans les premières, tout un opéra instrumental se fait jour : peu de



chefs actuels en comprenant comme ici les enjeux et les ressources ; dans le second, les instrumentistes font valoir leur chant spécifique, les possibilités dramatiques tels de véritables chanteurs, partenaire du soliste baryton. Après tout, quels autres associés fabuleux pour un Maestro di Cappella que les instrumentistes de son propre orchestre ? Ainsi Cimarosa nous laisse sa propre vision de l'orchestre à travers cette cantate épatante et savoureuse : à travers les volontés et les indications de son héros, le compositeur concocte un menu instrumental où l'orchestre virtuose réalise une collection de mets délicats et goûteux. Révélation et jubilation.



CD, compte-rendu critique. Haydn 2013, N°4 : « Il Distrato ». HAYDN : Symphonies n°60, 70, 12. **CIMAROSA : Il Maestro di Cappella.** Riccardo Novaro, baryton. Il Giardino Armonico. Giovanni Antonini, direction / Enregistré il y a 1 an, en mars 2016 à Berlin / 1 cd Alpha classics (2016). CLIC de CLASSIQUENEWS de mars 2017.