

OPERA FUOCO. LA NOUVELLE TROUPE 2017

Jeunes Talents. Les 12 nouveaux chanteurs d'OPERA FUOCO. La compagnie lyrique créée en 2003, et dirigée depuis par le chef **David Stern** vient de proclamer sa nouvelle promotion de jeunes talents vocaux pour 2017. Soit **12 nouveaux tempéraments prometteurs**, en devenir, ... bientôt professionnels accomplis de la scène lyrique; parmi eux, certains sont déjà bien identifiés par CLASSIQUENEWS, désormais à suivre pas à pas (dont le ténor **Martin Candela**, déjà repéré quand il appartenait à la Maîtrise du CMBV Centre de musique baroque de Versailles, sous la direction de l'excellent Olivier Schneebeli, ou la soprano **Axelle Fanyo**).





OPERA FUOCO offre pour le jeune chanteur un apprentissage exceptionnellement riche, à travers ses sessions de travail ouvertes au public et lors de concerts qui sont l'aboutissement de cycles de perfectionnement sous le pilotage de **David Stern** lequel invite selon le répertoire abordé, une personnalité musicale, experte en la matière. L'année dernière, les élèves chanteurs de cette académie continue hors normes, ont pu ainsi s'offrir le luxe d'aborder la comédie musicale ([dans *Kiss me Kate* de Cole Porter avec le pianiste](#)



[Jeff Cohen](#)), la mélodie romantique française (avec le concours de Véronique Gens : on se souvient de la performance de la jeune mezzo Léa Desandre dans Les Nuits d'été, moment de révélation et d'accomplissement mémorable pour celle qui allait ensuite en février dernier, décrocher la Victoire de la révélation lyrique de l'année...). David Stern a le talent de dénicher et repérer des talents vocaux à fort potentiel. Au sein d'Opera Fuoco, les jeunes musiciens cultivent la flamme vers l'excellence (Fuoco signifie feu en italien) : rien de pareil ailleurs à cette équation de l'émulation et du dépassement dans un véritable esprit de famille et de troupe.

En 2017, les nouveaux chanteurs d'Opera Fusco ont pour nom : Andres Agudelo, Juliette Allen, Marco Angioloni, Olivier Bergeron, Adèle Charvet, Dania El Zein, Olivier Gourdy, Alexia MacBeth, Cyrielle Ndjiki Nya, Theodora Raftis, Louis Roullier, ainsi qu'Axelle Fanyo et Martin Candela, membres de la promotion précédente, qui poursuivent l'aventure pour une année supplémentaire.



VIDEO. MIEUX CONNAITRE OPERA FUOCO ?[VOIR notre reportage vidéo exclusif OPERA FUOCO, de PARIS à SHANGHAI](#) (avec plusieurs sessions de travail où David Stern prépare et fait travailler les jeunes chanteurs Léa Desandre, Natalie Perez, Martin Candela entre autres...)

**AGENDA Opera Fuoco
de mars à juin 2017 :**

[BAROQUE à VENISE / avril 2017](#)

Masterclass : Baroque vénitien

Artiste invitée : Yetzabel Arias

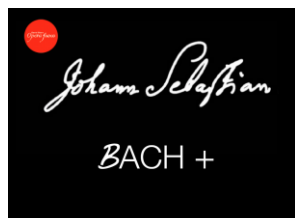
Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Paul-Marmottan

Masterclasses, du 24 au 27 avril 2017

Session ouverte : le 26 avril, 15h-17h

Concert-rencontre : Vendredi 28 avril 2017

[+ d'INFOS sur le site d'Opera Fuoco](#)



BACH + / mai et juin 2017

Toute la troupe d'Opera Fuoco s'implique dans l'interprétation des cantates de JS Bach, sachant joindre aux jeunes solistes, le concours d'un chœur éphémère mais intensément préparé de collégiens composé d'élèves de plusieurs établissements d'Île de France. A l'exigence d'une production professionnelle répond aussi l'expérience exemplaire de caractère pédagogique vécu avec les jeunes mélomanes de demain...

Jean-Sébastien Bach : Concerto Brandebourgeois n°3
Cantate BWV 12 – « Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen »
Cantate BWV 1 – « Wie schön leuchtet der Morgenstern »

Mezzo-soprano – Angélique Noldus

Soprano – Dania El Zein

Mezzo-soprano – Alexia MacBeth

Ténor – Martin Candela

Baryton – Alexandre Artemenko

Choeur – Maîtrise des Hauts-de-Seine (Direction : Gaël Darchen)

Orchestre – Opera Fuoco

Direction – David Stern

Le 11 mai 2017

Carré Bellefeuille, Boulogne-Billancourt
60, rue de la Belle Feuille, 92100 Boulogne-Billancourt

Le 4 juin 2017

Philharmonie 1 de Paris

(dans le cadre des concerts participatifs de la Philharmonie)

+ [D'INFOS](#)

[RESERVEZ VOTRE PLACE](#)

<http://operafuoco.fr/portfolios/concert-bach/>

VIDEO : reportage OPERA FUOCO, de Paris à Shanghai

OPERA FUOCO, grand reportage vidéo. Orchestre, troupe de chanteurs et aussi laboratoire lyrique où les jeunes talents apprennent le métier... OPERA FUOCO, créé par le chef d'orchestre DAVID STERN, est un collectif conçu pour le chanteur et l'opéra, toutes les formes d'opéra. Comment fonctionne l'Atelier lyrique d'Opera Fuoco ? Quels sont les objectifs et les enjeux, défendus depuis la création de l'ensemble par son fondateur, le chef David Stern (depuis 2003) ?... Opera Fuoco, de Paris à Shanghai. Sessions de travail et masterclass (comédie musicale, mélodie romantique, Mozart par Eric-Emmanuel Schmitt, accomplissement à Shanghai dans Alcina de Haendel où les jeunes chanteurs élèves jouent les passions baroques aux côtés de l'éblouissante soprano Raffaella Milanesi (Alcina)... [GRAND REPORTAGE VIDEO OPERA FUOCO par le studio CLASSIQUENEWS.COM](http://www.classiquenews.com/opera-fuoco-la-compagnie-lyrique-de-david-stern-de-paris-a-shanghai-2016/) (Réalisateur : Philippe Alexandre PHAM)



<http://www.classiquenews.com/opera-fuoco-la-compagnie-lyrique-de-david-stern-de-paris-a-shanghai-2016/>

Compte-rendu, concert. Paris, Philharmonie, le 20 mars 2017. Monteverdi, L'Orfeo. Paul Agnew (direction), Les Arts Florissants.

Compte-rendu, concert. Paris, Philharmonie, le 20 mars 2017. Monteverdi, L'Orfeo. **Paul Agnew** (direction), Les Arts Florissants. Après avoir donné en concert l'intégralité des Livres de madrigaux de



Monteverdi, c'est à une autre œuvre majeure du compositeur que s'attaquent **Les Arts Florissants : L'Orfeo**. Bien qu'il n'en porte pas le titre (puisque Monteverdi le nomme favola in musica), L'Orfeo n'en est pas moins l'un des premiers opéras dans l'histoire de la musique, véritable bijou du répertoire dramatique.

Nous connaissons bien les interprètes, et nous avons peu de doutes sur la qualité du concert donné ce soir. **Ce qui nous intéresse en revanche, c'est de découvrir leurs choix en matière d'interprétation.** En effet, même si nous disposons de nombreuses informations sur L'Orfeo et ses premières représentations, certains points restent obscurs concernant l'instrumentation, le nombre de musiciens, la mise en scène,

le livret même, qui ne correspond pas toujours à la partition... Pour obtenir quelques fragments de réponse, il est nécessaire de se replacer dans le contexte de création de l'œuvre : une petite salle du palais de Mantoue, en 1607, bien loin des espaces scéniques contemporains, ne permettant ni une mise en scène spectaculaire, ni un effectif pléthorique.

Ce soir, dans la salle de la Philharmonie, le concert débute dans le noir complet. Seul dans la lumière, un joueur de luth gratte distraitement une variation sur la fanfare d'ouverture, alors qu'on perçoit vaguement les musiciens et chanteurs prenant place sur la scène. Soudain, le jour se fait, et la fanfare retentit, donnée trois fois comme le veut l'usage. Puis La Musique prend la parole et annonce la teneur de la pièce à laquelle nous allons assister.

Immédiatement, un problème insoluble s'impose à nous. Nous savons que la salle de la Philharmonie ne se prête guère à la représentation d'œuvre dramatique. Afin de permettre à tous le public (y compris l'arrière-scène) de lire les sous-titres, le panneau de diffusion est disposé très haut au-dessus de la scène. Impossible, donc, de lire le texte tout en observant le spectacle. Pour ceux d'entre nous qui connaissent suffisamment l'histoire et l'opéra, le choix est vite fait : pas de sous-titres ce soir, nous préférons profiter à loisir du jeu des interprètes et de la mise en scène. Celle-ci reste simple, comme on pourrait imaginer celle à l'époque de Monteverdi : un cercle de pierres, tels ceux dédiés au culte du soleil (nous rappelant par là qu'Orphée est fils d'Apollon), des costumes colorés faisant référence à l'Antiquité, des jeux de lumière notamment pour symboliser le Styx. Les instruments dédiés à la basse continue (harpe, clavecin, orgue, théorbe) sont répartis en deux groupes, disposés de chaque côté (peut-être pour rechercher l'effet de spatialisation qu'il devait y avoir à l'origine), tandis que les cordes et flûtes évoluent librement sur scène. Pas de chef pour mener l'ensemble. Paul Agnew, assumant le rôle d'Apollon, se tient en retrait dans l'ombre :

depuis les cieux, le dieu contemple les aventures de son fils.

L'histoire commence alors que nymphes et bergers célèbrent les noces d'Orphée et Eurydice. Que l'on ne s'étonne pas de voir La Musique devenir Eurydice, tout comme plus tard un berger prend les traits de Pluton ou une nymphe ceux de Proserpine, car il en était sans doute ainsi en 1607. Pas non plus de chœur imposant comme dans certaines interprétations contemporaines, mais uniquement un chanteur par voix, un choix certainement plus en accord avec l'effectif original. Après un joyeux intermède pastoral, Orphée prend la parole pour la première fois. Nous sommes alors immédiatement saisis par la beauté et la puissance de la voix du chanteur, Cyril Auvity. Nimbé d'une aura majestueuse, il incarne à merveille celui qui, par son chant, charme les fauves les plus féroces, et s'impose véritablement comme un demi-dieu.

Les réjouissances se poursuivent jusqu'à ce que la Messagère vienne troubler la fête en apportant la nouvelle tant redoutée : celle de la mort d'Eurydice. Un silence troublant règne dans la salle, suivant les terribles paroles de la nymphe « La tua diletta sposa è morta » (Ta femme bien aimée est morte). La tension du drame est palpable dans l'auditoire, et tous retiennent leur souffle à l'annonce de la nouvelle tragique. Les frissons nous gagnent lorsqu'Orphée émerge enfin de sa prostration pour pleurer la perte de son épouse. Désormais, il ne lui reste plus qu'une unique solution : celle de descendre la chercher aux enfers. C'est à travers un sublime monologue (avoisinant les dix minutes !) que le héros parvient à endormir Charon afin de franchir le Styx et pénétrer dans le royaume des ombres. La suite est sans surprise bien sûr : même s'il obtient de Pluton l'autorisation de ramener Eurydice sur terre, Orphée ne peut s'empêcher de braver l'interdiction divine et se retourne trop tôt pour contempler sa jeune épouse, qu'il perd une seconde fois.

Le livret original reste fidèle au récit mythologique : à ce moment de l'histoire, Orphée est lapidée par des bacchantes en

furies, pour avoir renoncé à l'amour des femmes. Mais dans les partitions éditées, la partie musicale manque pour cet épisode. Aussi, dans l'interprétation que nous offrent les Arts Florissants, point tant de violence : prenant pitié de son fils, Apollon lui propose de renoncer aux basses considérations terrestres, et de le rejoindre dans les cieux où il pourra contempler à loisir la beauté d'Eurydice dans les étoiles. Orphée accepte, et c'est sur un chœur final réunissant nymphes et bergers que l'opéra s'achève.

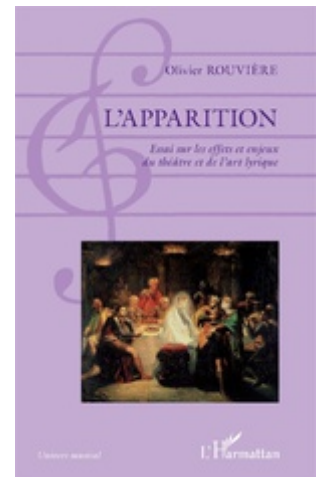
Nous aussi nous sommes envolés vers les cieux ce soir, emmenés brillamment par Paul Agnew et sa troupe, qui ont tutoyé les dieux dans cette interprétation de L'Orfeo. Des chanteurs impeccables, un Orphée imposant et émouvant, des musiciens qui prennent plaisir à jouer sur scène... Montrant un vrai travail de recherche dans l'interprétation, afin de rester le plus proche des conditions de création de l'oeuvre en 1607, les Arts Florissants nous ont encore une fois proposé un spectacle de qualité, célébrant dignement les 450 ans de la naissance de Monteverdi.

Compte rendu concert. Paris, Philharmonie grande salle – Pierre Boulez, le 20 mars 2017. Claudio Monteverdi (1567-1643) : L'Orfeo, favola in musica. Paul Agnew (direction), Les Arts Florissants.

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 existentielle : 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 périsse 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 PICTORIALE

**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 projecteurs, 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'égaliser 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, profites 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

Compte-rendu, opéra. Paris,

Palais Garnier, le 18 mars 2017. Francesconi : Trompe-la-Mort, 2017 : Cassiers, Mälkki

Compte-rendu, opéra. Paris, Palais Garnier, samedi 18 mars 2017. Francesconi : Trompe-la-Mort, création : Cassiers / Mälkki. BALZAC SUR LES RAILS LYRIQUES. Répondant à la commande de l'Opéra national de Paris, **Luca Francesconi** signe un nouvel opéra d'une cohérence indiscutable qui confronté à sa source balzacienne, relève les défis de la mise en forme et de la transposition des sujets et thématiques littéraires pourtant si délicats. Le passage du roman à l'opéra est d'autant mieux réalisé que le compositeur milanais né en 1956, écrit aussi le livret de son drame lyrique : il en découle, grâce à la fusion paroles et musique, conçue d'une seule main, dans la succession des épisodes, un rythme fluide, hautement contrasté, des situations qui dessinent les profils psychologiques et cisèlent leurs intentions souterraines.



En outre la construction de l'opéra est l'une des plus abouties qui soient, alternant les quatre « différents » niveaux, soit les quatre milieux sociaux et politiques que Francesconi décrit scrupuleusement, sur les traces d'un Balzac d'une finesse critique mordante... et parodique. Car le propos de l'opéra est politique et dénonce comme Balzac le développe dans la *Comédie Humaine*, les travers les plus ignobles mais si ordinaires du genre humain : la corruption, la vénalité, la déloyauté, l'exploitation et la manipulation, la haine – ce dernier terme est même explicitement prononcé dans le dernier tableau, finale à la fois terrifiant et spectaculaire où le demiurge caché, Herrera / Colin, protagoniste de l'action et qui lui donne son titre, dévoile la clé qui lui permet de régner sur l'humanité partout et de tout temps : « « je règnerai toujours sur ce monde, qui depuis vingt-cinq ans m'obéit. Allons, la haine fait vivre ! Qu'on travaille. ». Ainsi rayonne, glaçants, les ultimes mots d'un opéra mémorable. Un accomplissement puissant et juste dont

l'actualité des termes et des vilénies dénoncées est en résonance avec notre actualité. Jamais nos sociétés dites démocratiques n'ont autant souffert d'un manque d'intégrité morale et de justice sociale.

Pari réussi pour Luca Francesconi
son nouvel opéra Trompe-la-mort, d'après Balzac est un
spectacle fort et très juste

La grande machine des turpitudes



Sur le plan musical, les amateurs d'opéras retrouveront un vocabulaire déjà connu, qui enchaîne les duos (courts incisifs et régulièrement intégrés, entre Herrera et sa créature Lucien), scène collective (qui défile comme une fresque décorative et superficielle, miroir de l'hypocrisie sociale,

ici le « niveau 1 »), solos touchants (réservés à ceux qui trop faibles sont broyés par l'exploitation et l'humiliation : soit Lucien et Esther) ; Francesconi n'omet pas non plus, afin d'alléger la tension de cette satire cinglante, de purs moments bouffons : le trio des espions, le personnage pèpère-vulgaire-cochon de Nucingen (malgré ses millions)... comme l'entremetteuse et femme de mains, « Asie », complice d'Herrera, vraie tenancière fantasque, délurée, tyrannique, sorte de Madame Claude hystérique, marchandant les faveurs de la courtisane Esther auprès du banquier Nucingen...

Sous la direction précise de **Susanna Mälkki**, l'Orchestre national de l'Opéra de Paris réalise une performance délectable, rendant compte d'une écriture qui sait instaurer un climat, nourrir détente et tension selon les enjeux de chaque scène. De ce point de vue, la fosse exprime par le raffinement des timbres – instruments où se mêlent les voix dès le début et à la fin du drame, les intrigues qui pilotent le monde, c'est à dire les rouages et les machineries implicites qui animent l'ignoble société humaine où priment sur toute valeur morale, l'argent, l'orgueil, le sexe, la corruption. Balzac analyse les sources d'une probable et inéluctable implosion sociale : l'immoralité et la barbarie ordinaire. Sur ce constat qui jouit des stridences sonores (nombreuses percussions à la clé), le compositeur tisse aussi de superbes tableaux plus introspectifs (les deux arias des deux victimes de cette grande machine broyeuse : Lucien le manipulé ... par Herrera; Esther la violée... par Nucingen). Même dans la seconde partie, et quasiment en fin d'action, la Sérisy criant, suppliant Lucien (qui est déjà mort) a des accents bouleversants (au point que l'on se dit que le jeune homme suicidé ne sera peut-être pas mort pour rien, suscitant dans l'esprit de celle qui en était éprise, un sentiment nouveau de soudaine compassion ?).

Le « niveau 3 » qui est celui qui récapitule régulièrement la rencontre entre le machiavélique et sa proie manipulée (Herrera / Lucien) produit une scansion fugace, saisissante,

révélant à chaque apparition comme un monstre à 2 têtes : la « bête » à 2 visages qui entend par vengeance, régner sur cette arène honteuse. La tension va grandissante, jusqu'au dernier tableau, – quand le « niveau 4 », souterrain et qui cite les tréfonds de l'Opéra Garnier lui-même, se hisse à hauteur de scène, dévoilant en une dernière révélation, qui vaut résolution, tous les secrets et les machinations tues : les juges sont compromis et avec eux, sous la menace de scandales à venir, tout le système social vacille dans l'immoralité et l'injustice. Ici, l'opéra tend le miroir au spectateur et lui renvoie son vrai visage, celui d'un être emprisonné dans une vaste machine immorale.

Sans entracte, durant deux heures, l'expérience est prenante et l'enseignement décisif. A croire que Balzac avait tout compris de la nature humaine. Ici, les héros sont des « zéros », numéros à négocier ; ici, il n'est pas d'opinions mais des « intérêts » ; et tout un chacun attend passivement, fatalement, que le diable passe car tous ont vendu leur âme. Ici, les jeunes inexpérimentés, encore plein d'espoir / d'amour sont ... suicidaires (Esther la courtisane, et Lucien qui l'était déjà, dès l'origine, dès sa rencontre première avec Herrera) ; les aristocrates sont compromis, impuissants en proie à la concupiscence (Nucingen) ou la folie (Sérisy) ; les juges, pourris, corrompus (Grandville). Le livret nourrit la violence tendue que projette la très efficace musique de Francesconi : *« Les voilà donc, ces gens qui décident de nos destinées et de celles des peuples. Un soupir poussé de travers pa rune femelle leur retourne l'intelligence comme un gant. Une jupe mise un peu plus haut, ou bas, et ils courent par tout Paris au désespoir. »*, proclame incisif, implacable, et si juste, Collin / Trompe-la-Mort.



LES CHANTEURS. Reste la figure axiale et omniprésente du (faux) prêtre Herrera, c'est à dire Jacques Collin ou Trompe-la-Mort : **Laurent Naouri époustoufle dans un rôle qui renouvelle la tradition des emplois pour**

barytons méphistophéliens. Fantastique, romantique, picaresque, le formidable chanteur-acteur incarne l'un de ses personnages les plus saisissants : il y a de l'amertume et de la désillusion dans ce père manipulateur et de l'amour aussi, pour sa créature, Lucien, qu'il a aimé sincèrement. Ses airs machiavéliques quand il siffle son cynisme acerbe ; sa silhouette aiguë, souple, mordante, jusqu'à sa transformation première et en grand écran, au début du spectacle, lui donnent une stature faustéenne, visionnaire, prophétique qui a tout sondé dans le cœur de l'homme. Chez lui aussi coulent les larmes d'une âme fatiguée par ses métamorphoses multiples et successives (l'opéra d'ailleurs s'ouvre sur l'une d'elle) ; Trompe-la-mort a aussi un air d'Emilia Marty dans *L'Affaire Makropoulos* de Janacek, mais au masculin : Trompe-la-mort connaît tout des turpitudes humaines mais il s'accroche pourtant encore et encore, comme s'il avait l'espérance à chaque expérience nouvelle, qu'un miracle soit possible et que l'homme parvienne à se sauver de lui-même. Cet amour, cette espérance se lit dans le jeu du chanteur et finit par le rendre positif.





Aux côtés du baryton captivant (dont on apprécie aussi l'art subtil de l'accentuation hispanique puisque dans le travestissement qui le camoufle, il arbore l'identité de l'abbé Carlos Herrera-, saluons la performance du jeune ténor **Cyrille**

Dubois (jusque là surtout remarqué pour ses emplois baroques), dont le Lucien de Rubimpré, ardent, vaillant, juvénile, contraste idéalement avec son mentor diabolique Herrera. L'Esther de **Julie Fuchs** (dite « la torpille ») touche en particulier dans son dernier air, en bord de scène à cour (après son suicide) ; le fabuleux Nucingen, hagard et babillant, gras et benêt de **Marc Labonnette** ; la suave **Chiara Skerath** en Clotilde de Grandlieu ; le trio des espions, d'une impeccable drôlerie (Contenson / Peyrade / Corentin : **Laurent Alvaro / François Piolino / Rodolphe Briand**). Moins convaincants, soit qu'ils soient inintelligibles ou d'un format vocal trop petit vis à vis de l'orchestre : Béatrice Uria-Monzon (la Comtesse de Sérizy, au jeu caricatural), ou Philippe Talbot qui fait un Rastignac en rien conquérant ni éclatant aux aigus tirés, tendus, étriqués, perdu dans l'espace pourtant réduit de Garnier). Dans l'ultime scène où l'escroc magnifique (Herrera / Trompe-la-mort) retourne le juge, **Christian Helmer** (Grandville) affirme une autorité sobre, elle aussi très convaincante. Opéra réussi et spectacle visuellement léché, froid sans être glaçant. [A voir absolument au Palais Garnier à Paris, les 25, 30 mars puis 2 et 5 avril 2017.](#) Qui a dit que l'opéra contemporain était inaccessible et conceptuel ? Rien de tel ici, bien au contraire. Spectacle lyrique « **CLIC** » de **CLASSIQUENEWS**

Illustrations : © Kurt Van Der Elst /Opéra national de Paris

Compte-rendu, concert. Paris. Palais Garnier, le 12 mars 2017. Récital Juan Diego Florez. Vincenzo Scalera, piano

Compte-rendu, concert. Paris. Palais Garnier, le 12 mars 2017. Récital Juan Diego Florez. Vincenzo Scalera, piano. Quelle différence y a-t-il entre Juan Diego Florez malade et le même chanteur en pleine forme ? Le premier n'en fait pas mystère et en fait même un sujet de plaisanterie. Mais il rassure rapidement le public : il peut chanter, sa voix va bien. Et en effet, s'il n'avait pas annoncé ouvertement son indisposition, il n'est pas certain que nous aurions perçu la différence, tant son art du chant comme ses aigus triomphants demeurent absolument intacts. Et si le contre-ut, qui fuse à de nombreuses reprises durant la soirée, apparaît moins souple que par le passé – même s'il demeure toujours aussi cinglant –, la cause nous semble davantage à chercher du côté d'une orientation progressive vers un répertoire plus lourd. Ceci étant, ce concert s'avère une totale réussite, magnifiée encore par les ors du Palais Garnier.

Le malade (presque) imaginaire



Des trois pièces de Rossini qui ouvrent le bal, on retiendra particulièrement « Addio ai Viennesi », que le ténor péruvien dédie ce soir à la mémoire du grand chef italien

Alberto Zedda, rossinien émérite et disparu voilà quelques jours à peine. Cette miniature paraît résumer tout entier l'art vocal défendu par le cygne de Pesaro, du grave au suraigu en passant par les vocalises et, bien entendu, le légendaire crescendo qui fait tournoyer les œuvres du compositeur. Comme une grammaire à destination des chanteurs belcantistes, que notre ténor a fait sienne voilà vingt ans et continue d'user pour conserver sa voix entre deux prises de rôles audacieuses. Une véritable leçon de technique.

Place à Mozart ensuite, pour deux airs chantés comme rarement. Le premier, tiré de l'Enlèvement au Sérail, est joué un peu vite à notre sens, mais la virtuosité inhérente à ce morceau n'en est que mieux mise en valeur, et toute la ligne vocale prend une couleur nouvelle à travers la couleur latine de la voix du chanteur.

Puis Juan Diego Florez explique, que, parmi les morceaux difficiles pour les ténors, il y a bien entendu Rossini, également le premier air de Tonio dans la Fille du Régiment de Donizetti... mais aussi Mozart, avec cet **air de Mitridate**, qui comporte pas moins de huit contre-uts ! Et c'est en se signant qu'il attaque ce morceau de bravoure. Bien que son instrument

ne soit pas celui d'un baryténor, il se tire avec les honneurs de ces aigus terribles, démontrant que sa voix se porte bien. Enfin, pour achever la première partie, c'est un **retour à Rossini, avec l'air de Rodrigo extrait d'Otello**, que le ténor connaît bien. La lente cantilène tombe toujours sans un pli dans sa vocalité, et la rageuse partie qui suit lui permet une nouvelle fois de faire assaut de virtuosité, jusqu'à un contre-ut aussi inhabituel qu'inattendu qui couronne la cadence finale.

L'entracte passé, les trois mélodies de Leoncavallo permettent un retour en douceur, avant l'air réputé inchantable de **Rinuccio dans Gianni Schicchi**. Réputation dont se joue le chanteur avec malice et humour, la tessiture aigue de l'air lui permettant au contraire de remonter son émission pour faire briller au mieux le haut de sa voix.

Surprise de la soirée avec l'air de **Rodolfo**, dans lequel on n'attendait pas vraiment le ténor, tant sa voix et cette écriture nous paraissaient incompatibles.

En effet, une exécution avec orchestre pousserait le chanteur dans ses derniers retranchements, voire le mettrait sérieusement en difficulté. Mais avec un piano, le ténor se permet un tel raffinement dans les nuances et le phrasé, une telle gourmandise dans la déclamation du texte, que l'espace d'un instant, toute la salle a pour lui les yeux de Mimi.

Avec le Lied d'Ossian de Werther, le chanteur retrouve un air qu'il interprète depuis longtemps et auquel il apporte désormais l'incarnation du rôle à la scène.

Et s'il ne possède toujours pas réellement les moyens requis pour la partition et paraît aux limites actuelles de sa voix en termes de largeur, son poète maudit nous convainc néanmoins par son énergie désespérée.

Passage en terres verdiennes pour clore ce récital : l'air d'**Oronte** tiré des Lombardi apparaît comme une promenade de santé pour le ténor, où c'est à peine si on remarque le si naturel interpolé, tellement il sonne facile et détendu.

Et enfin, Juan Diego Florez nous prouve combien il est temps pour lui d'aborder en entier le rôle d'**Alfredo dans La**

Traviata, tant la grande scène du II lui convient aujourd'hui superbement. Le récitatif est détaillé avec une précision et une tendresse devenues rares, la cavatine se déploie avec une aisance déconcertante, et la cabalette éclate dans toute sa vaillance, conclue par un contre-ut insolent. Le public est à la fête et redemande.

Le héros de la soirée revient sur scène muni de sa guitare, pour trois morceaux, un tango et deux chansons traditionnelles d'Amérique Latine (dont le célèbre « **Cucurucucu Paloma** »), dans lesquelles il fait admirer un falsetto exquis et infiniment tenu – exploite provocant les rires, puis l'ébahissement des spectateurs – qui achève de faire fondre la salle.

Finalement, lorsqu'il il replace lui-même le tabouret devant le piano, c'est pour un ultime bis : la romance de Nemorino « Una furtiva lagrima » où il fait admirer une ultime fois la délicatesse de sa musicalité et la perfection de sa technique, prouvant que ces deux qualités sont bien compatibles et se nourrissent l'une l'autre.

Et c'est avec une grande élégance qu'il fait saluer seul le pianiste qui l'a accompagné toute la soirée durant : un **Vincenzo Scalera** irréprochable, en véritable connaisseur des voix et du répertoire.

Un régal. Comme une habitude qu'on retrouve toujours avec le même plaisir.

Lontananza ; Bolero ; Addio ai Viennesi. Wolfgang Amadeus Mozart : Die Entführung aus dem Serail, « Ich baue ganz auf deine Stärke » ; Miridate, re di Ponto, « Vado incontro ». Gioachino Rossini : Otello, « Che ascolto... Ah come mai non senti ». Ruggiero Leoncavallo : Aprile ; Vieni, amor mio ; Mattinata. Giacomo Puccini : Gianna Schicchi, « Avete torto... Firenze è come un albero fiorito » ; La Bohème, « Che gelida manina ». Jules Massenet : Werther, « Pourquoi me réveiller ». Giuseppe Verdi : I Lombardi alla prima crociata, « La mia letizia infondere » ; La Traviata, « Lunge da lei... De' miei bollenti spiriti... O mio rimorso » Juan Diego Florez, ténor. Vincenzo Scalerà, piano

**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 et 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 trousseée 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 \(Vannes, été 2016\)](#)

Compte rendu, danse. Paris, Opéra Bastille, le 14 mars

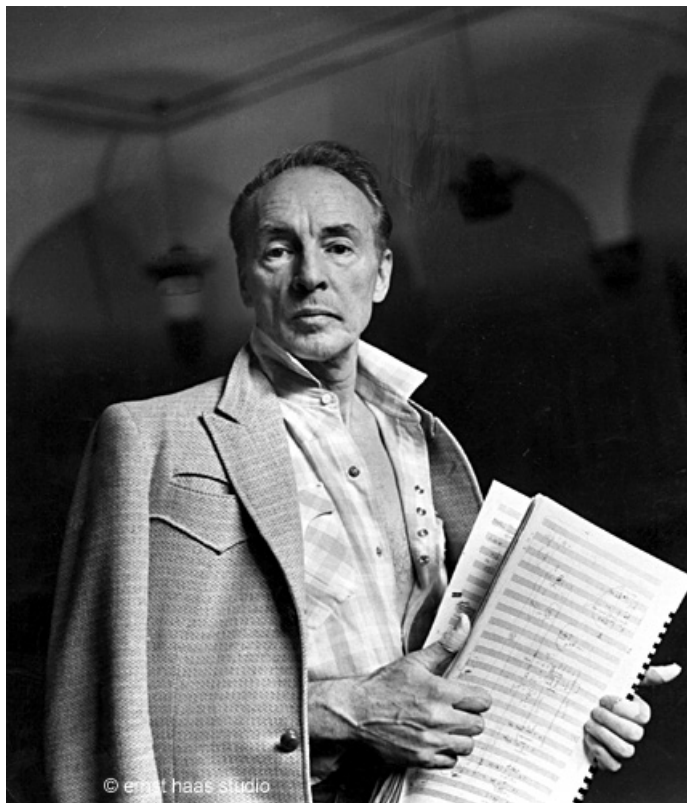
2017. Balanchine : Le Songe d'une nuit d'été. Simon Hewett, direction musicale.

Compte rendu, danse. Paris. Opéra Bastille, le 14 mars 2017. Balanchine : Le Songe d'une nuit d'été. Paul Marque, Eleonora Abbagnato, Stéphane Bullion, Alice Renavand... Ballet de l'Opéra de Paris. Félix Mendelssohn, compositeur. Orchestre et chœurs de l'Opéra de Paris. Anne-Sophie Ducret, Pranvera Lehnert, solistes. Simon Hewett, direction musicale. Entrée au répertoire du ballet narratif de Balanchine, Le Songe d'une Nuit d'Eté d'après la délicieuse comédie de Shakespeare. Une rareté dans l'œuvre du maître néoclassique, encore méconnue en France, la chorégraphie permet à l'occasion aux jeunes talents du Ballet de l'Opéra, d'assumer des rôles, pendant qu'une partie de la compagnie est en tournée à l'étranger. Sur les musiques de Felix Mendelssohn, chœur et orchestre sont dirigés par le chef Simon Hewett pour une soirée d'amour et d'humour féérique, bondissant et léger.

Un Songe délicieux



Avec l'ancien directeur du Ballet, la maison nationale a eu une ouverture remarquable vis à vis de Balanchine et son œuvre. Pendant le court mandat Millepied nous avons vu donc une série de pièces du Russe, entrer au répertoire de l'Opéra. L'ouverture continue maintenant avec la nouvelle directrice de la danse, Aurélie Dupont, et le moment est finalement venu pour Le Songe de Balanchine d'être appris et dansé par le Ballet parisien ! La nouvelle production s'inspire directement des maquettes originales, surtout en ce qui concerne les décors et les costumes signés Christian Lacroix. A la musique de Mendelssohn, déjà citée, (musique de scène pour la pièce de Shakespeare), sont ajoutés ses opus 21 et 61, avec l'ajout d'autres pièces supplémentaires du compositeurs, comme le poème symphonique Die Schöne Melusine, féérique à souhait. Le chœur de l'opéra et les solistes Anne-Sophie Ducret et Pranvera Lehnert interprète les morceaux chantés dans la fosse comme d'habitude. Dès les premières mesures de l'ouverture, l'ambiance fantastique est instaurée, avec un orchestre très en forme et complice (seul bémol : les cuivres parfois faux). Le chant agrémenté davantage et rehausse l'attrait de la production.



Balanchine, peu habitué à chorégraphier des ballets narratifs, réduit l'intrigue de Shakespeare à une histoire d'amour et met en valeur les différentes facettes des relations amoureuses. Il n'y a pas de véritable rigueur au sein de la dramaturgie, avec un premier acte de plus d'une heure, où il y a de l'action, et un deuxième plus court qui n'est que du divertissement ; comme d'habitude chez Balanchine la virtuosité est surtout l'affaire de la

ballerina, son élément fétiche. Ce soir, l'Etoile **Eleonora Abbagnato** danse le rôle de Titania qui lui sied comme un gant de soie. L'allure altière et le raffinement sont là, saisissants mais aussi, et surtout, l'attitude et l'arabesque sont très belles, avec un je ne sais quoi de coquin, rayonnant, de naturel et de tonicité avec l'illusion toujours efficace et impressionnante de l'absence d'effort. L'Abbagnato est Titania, pour notre plus grande bonheur.

Son Obéron n'est autre que le jeune Paul Marque, récemment nommé Sujet suite à ses performances exemplaires au Prix de Varna. Il est ce soir un Roi des fées des plus élégants: ses lignes, son legato distingué, ses entrechats captivent. Sa pantomime est efficace sans être affectée. Un beau couple princier. L'Etoile **Stéphane Bullion** est, lui, tout aussi remarquable dans le rôle du Chevalier de Titania et nous avons droit à un fabuleux duo



avec Titania au premier acte où il est un excellent partenaire, de surcroît séducteur. Le Puck d'**Hugo Vigliotti** bondissant est mignon et drôle, comme l'est le Bottom facétieux, grotesque ma non troppo, de Francesco Vantaggio. Les couples d'Hermia et Lysandre, et Hélène et Démétrius sont interprétés par **Laëtitia Pujol / Alessio Carbone** et **Fanny Gorse / Audric Bezard** respectivement. Remarquons particulièrement l'Hélène hystérique et hyperactive de **Fanny Gorse**, Coryphée (!), et l'allure macho mais beau gosse du Démétrius de Bezard, Premier Danseur. La Pujol et **Alessio Carbone** sont peut-être plus en retrait mais avec un bel investissement. L'Hippolyte d'**Alice Renavand**, Etoile, est virtuose et captivante, tandis que le Thésée du Premier Danseur **Florian Magnenet** est tout à fait princier, mais pas très héroïque – Illustration : Eleonora Abbagnato en répétition.

Au deuxième acte, paraît le couple formé par **Karl Paquette**, Etoile et Sae Eun Park, première Danseuse récemment nommée. Ils sont excellents, virtuoses, elle plus tremblotante que lui, bien sûr, et lui toujours beau et solide partenaire. N'oublions aussi l'excellente interprétation du Corps de Ballet de l'Opéra, très sollicité dans ce ballet, et des élèves de l'Ecole de Danse de l'Opéra, très touchants ! En conclusion, c'est une soirée féerique où s'accordent plus ou moins harmonieusement, la danse néoclassique virtuose, une comédie timide mais coquine et les plus belles pages de musique jamais écrites. Fabuleux spectacle drôle, attendrissant et léger. **Encore à l'affiche de l'Opéra Bastille, les 15, 17, 18, 21, 23, 24, 27 et 29 mars 2017.**

CD, compte rendu critique. Lully : Persée (version 1770). Le Concert Spirituel. H. Niquet, direction (2 cd Alpha)

CD, compte rendu critique. Lully : Persée (version 1770). Le Concert Spirituel. H. Niquet, direction (2 cd Alpha). **LULLY ASSASSINÉ.** Quand le XVIII^e revisitait (défigurait) le XVII^e ou comment à la fin de son règne Louis XV n'hésite pas à transformer Lully. Il le dénature même pour en produire une sorte de « verrue » politiquement grandiose mais artistiquement artificielle, « protubérance » difficile à classer, politiquement spectaculaire, esthétiquement ampoulée. On comprend bien que le producteur Château de Versailles spectacles ait souhaité fixé le souvenir de cette recreation solennelle qui met en lumière l'adéquation idéale entre patrimoine et musique : aucun doute dans l'histoire des grandes célébrations musicales au Château, ce spectacle recréé, datant de 1770, s'imposait... pour autant esthétiquement douteuse, la résurrection suscite plusieurs questions et n'inspire pas que des louanges. **Pour l'inauguration de l'Opéra royal, ce Persée 1770** réécrit, reformaté selon la majesté du lieu, son acoustique, son esthétique, et aussi pour convenir à un événement dynastique (le mariage du Dauphin avec l'Archiduchesse d'Autriche)



convient parfaitement à une célébration officielle. L'histoire de l'art contient à foison les exemples de remaquillages intempestifs, réaménagements grandiloquents réhabillant un lieu, enrichissant son harmonie originelle ; surtout sous le règne de Louis XV, souverain dépressif auquel les divertissements façonnés par La Pompadour ont apporté un réconfort éphémère mais toujours efficace. Ce que Louis XIV n'avait pas réalisé, Louis XV le fit : édifier un opéra digne de Versailles. Pour autant, pour inaugurer le lieu, en ce 16 mai 1770 donc, on commit un réhabillage abusif, l'adaptation d'une ancienne tragédie en musique de Lully, Persée ; c'est à dire lui retirer la moitié de son matériel musical XVIIIè, le réorganiser (de l'ouvrage original avec Prélude et 5 actes, il devient un avatar sans prélude, en 4 actes), rehausser son rythme et sa continuité en y intégrant de nouveaux ballets, une nouvelle ouverture, des pantomimes, intermèdes, chœurs tout à fait XVIIIè. « Pire », on osa retoucher l'orchestration : en ajoutant aux équilibres et harmonies lullystes, flûtes et bassons, ...aux côtés des cors et clarinettes présents dans toutes les sections nouvelles. Tout cela à la mesure d'un monstre musical et chorégraphique riche de ses 40 à 80 danseurs (selon les actes), 15 chanteurs solistes, 80 musiciens, 95 choristes... comme deux pleines pages de la notice nous le rappellent ; le spectacle est donc d'abord celui de la démesure.

**L'enregistrement propose une nouvelle catégorie inédite : le
« Baroque kitsch »**

Versailles 1770 : l'heure de la surenchère pompeuse et maniérée



Si **Louis XV** honore le souvenir de son ancêtre glorieux, il n'hésite pas cependant à dénaturer le legs artistique et lyrique qu'il a reçu en héritage : d'où vient qu'en musique, on pourrait célébrer les ajouts et les reprises quand en peinture par exemple, les repeints sont identifiés puis effacer pour respecter l'équilibre originel ? A chaque discipline artistique, son éthique. Contrairement à la notice qui

accompagne cette résurrection officielle, le tour reste anecdotique et documentaire, et les boursouflures et remaquillages sonnent indigestes, révélant dans ce goût pour la retouche à grande échelle, un maniérisme et une pompe inédites alors. On comprend que ce délire grandiloquent n'ait pas eu le destin qu'il prétendait amorcer : la révolution gluckiste allait rapidement dégraisser cet excès de crème musicale et de sophistication démonstrative. Pour l'histoire de *Persée*, énergisé par le génial Lully, – inventeur de l'opéra français, retournons aux sources : à la tragédie originelle de 1682 et l'intégralité des vers du divin Quinault. L'auditeur puriste y gagnera en prime l'inusable maîtrise de la prosodie du Grand Siècle. Pourvu que les interprètes sachent articuler : ce qui est loin d'être le cas pour nombre de chanteurs ici réunis. On reste même stupéfaits

de la participation de certains solistes qui montrent un désintérêt criminel pour la langue de Racine et de Quinault. La question à ce niveau de production est : qui les prépare précisément ? L'articulation et l'intelligibilité du français déclamé et chanté sont fondamentaux dans l'opéra versaillais. Tant d'imprécisions et de perte du texte efface des décennies de révolution baroqueuse. Or ici tous les chanteurs sont francophones. Pour certains, l'auditeur ne comprend pas un mot de ce qu'ils chantent. Un comble. Une lacune étonnante pour un projet de cette importance.

Vocalement, le disparate et le déséquilibre confirment une réussite en demi teintes. Certes on retrouve quelques brillants piliers du jeune chant français baroque, le plus articulé, le mieux chantant : **Thomas Dolié**, **Mathias Vidal** (**Persée incisif et mordant** au français impeccable), **Cyril Dubois** en tête, sans omettre **Zachary Wilder** (ici, Euryate, ex lauréat du Jardin des voix qui sous la direction de William Christie a participé à l'étonnant récital de musique française du XVIIIè, l'un des meilleurs à ce jour de l'Académie créée par le fondateur des Arts Florissants : [VOIR notre reportage vidéo le Jardin de Monsieur Rameau...](#) mais regrettons l'emploi de l'impossible Marie Lenormand (Cassiope) dont le chant imprécis déborde comme sa diction déforme toute prononciation. Regrettable contre sens. Même **Marie Kalinine** fait une Méduse (III) gonflée de haine (le caractère est bien campé) MAIS l'émission est engorgée et toujours basse, et le timbre beau et rond, est malheureusement desservi par une articulation approximative bien paresseuse. Aux côtés du Persée de Mathias Vidal, **le Phinée de Tassis Christoyannis**, même s'il semble avoir perdu un soupçon du brillant de son émission, incarne un rival de très grande classe, et tempérament de feu, vrai rival au preux Persée, prototype du héros lumineux (modèle pour le Souverain). Du beau son mais un chant imprécis aux aigus tirés souvent en difficulté, les autres femmes ne relèvent guère le niveau tracé par Lenormand : l'angélisme de la soprano **Hélène Guilmette** qui crée une Andromède linéaire, sans grande

épaisseur d'autant que ses aigus sont tous tendus et vibrés à peine tenus (dommage) ; l'anglaise **Katherine Watson** est une Mérope au timbre nasalisé qui traverse son rôle sans vraiment l'avoir compris (duo comme lointain voire maniéré avec Phinée au IV, de surcroît dans une articulation où les consonnes sont lissées...). De ce point de vue, l'intelligibilité de son partenaire Tassis Christoyannis fait en comparaison, miracle (son souci du verbe s'est révélé encore dans l'excellent et récent récital discographique dédié aux [mélodies de Saint-Saëns, CLIC de CLASSIQUENEWS de mars 2017](#)). Au chapitre de la surenchère affectée, d'une vulgarité ornementée rarement atteinte, triomphe la Vénus aguicheuse de la soprano **Chantal Santon**, clins d'yeux et oeillades insistantes (piccolo à l'envi), comme embourbée dans son air final, en rajoute jusqu'à l'écœurement : une démonstration de virtuosité italianisante des plus racoleuses. A vrai dire, cet air trop copieux et délirant, au brio ringardissime reste inimaginable pour les amateurs et connaisseurs du XVIII^e. L'exemple parfait du kitch et du mauvais goût. Du Rameau outré, caricaturé. Un repoussoir pour les mélomanes connaisseur du style élaboré par Lully et après lui, Rameau.

Musicalement, ce trop plein d'effets hollywoodiens avant l'heure, souligne les travers d'un art du spectacle en perte d'inventivité. L'ambition des effectifs et l'hyperbole formelle, jusqu'à la boursouflure tenteraient-elles de compenser ici l'absence insigne de finesse et de subtilité ? Cependant les actes I, III et IV sont les plus convaincants (des coupures auraient été bienvenues plutôt que ce plat trop copieux servi dans sa dégoulinante intégralité) : ils ont été repensés et recousus par **Antoine Dauvergne** (I, IV ; portrait ci-contre) et par **Rebel** (III, portrait ci-dessous) dont l'intelligence musicale et dramatique saute immédiatement aux yeux : dans l'acte des Gorgones (III), le compositeur du XVIII^e – digne émule de



Rameau, sait exploiter les ressources expressives qui peuvent jaillir du contraste entre épisodes lullystes laissés intacts, et ajouts XVIII^e : ainsi l'opposition / confrontation stylistique entre les appels des ministres du Sommeil (Rebel) et la hargne guerrière des Gorgones (Lully) impose un rythme expressif indiscutable, outre l'intelligence que dévoile Rebel dans l'art de jouer avec le style et l'esthétique lullyste dans la résolution de l'action.



Concluons : voici à la fin du règne de Louis XV et pour les noces du Dauphin, futur Louis XVI (à partir de 1774), une réalisation certes historique mais qui demeure l'exemple le plus glorieux du mauvais goût monarchique français, où l'ornementation maniérée, indigeste à force d'étalage sans mesure ni nuance, annonce très vite, par réaction, ce nouvel ordre néoclassique bientôt réalisé par le Chevalier Gluck à Versailles et Paris, selon le goût nouveau de la jeune reine Marie-Antoinette. Hélas, l'interprétation qui en est donnée dans ce live d'avril 2016, dans le lieu pour lequel le spectacle fut donné (Opéra royal de Versailles), souffre d'une prise de son épaisse, imprécise, compacte (aucun détail instrumental mais une pâte sonore aux grumaux pesants d'où s'extirpe bon an mal an, le détail des voix des solistes et le chant des chœurs, eux aussi gras, épais, à l'énoncé grossier...), autant d'options qui accusent tous les défauts de l'écriture, toutes les limites de l'expérience solennelle, comme les imprécisions nombreuses des solistes. Et ce n'est pas l'orchestration dégoulinante qui affine ce tableau bien peu subtil. L'exemple de Rameau y semble éloigné, absent, à des années lumière. Il était temps d'en finir avec cette veine désastreuse qui marque un point de non retour et certes pas une nouvelle voix de régénération pour le genre de la tragédie lyrique française. Au moins

l'enregistrement dans son imperfection rend-t-il compte de cette particularité. La valeur reste documentaire et l'on devra vite oublier cette apothéose du mauvais goût dont fut capable le Versailles de Louis XV à la fin de son règne, avant la réforme gluckiste (si nécessaire).

CD, compte rendu critique. Lully : Persée (version 1770). Le Concert Spirituel. H. Niquet, direction. 2 cd Alpha – collection « Château de Versailles ».



Après le galbe rocaille et le rococo impétueux, Louis XV à la fin de son règne invente le Baroque Kitch... pour preuve ce Persée de 1770, en sa démesure indigeste. Vite Gluck dépoussiérera tout cela après la mort du Souverain, à la demande de Marie-Antoinette...

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.