

**Compte rendu,
concert.Toulouse. Festival
Piano aux Jacobins. Cloître
des Jacobins, le 14 septembre
2015. Johannes
Brahms (1833-1897) : Sonate
pour piano n °3 en fa mineur,
op.5 ; Frantz
Liszt(1811-1886) : Sonnet de
Pétrarque n°104; Franz
Schubert (1797-1828); Sonate
n°17 en ré majeur,op.53 D850;
Elisabeth Leonskaia, piano.**



Elisabeth Leonskaia est bien connue des Toulousains et plutôt très aimée. Son récital au Cloître des Jacobins a permis cette communion si particulière qui unit la musicienne et son public. Dans un programme particulièrement exigeant tant sur le plan musical que pianistique, elle a su entraîner chacun dans un monde riche en

sensations et émotions mêlées. Dès les premiers accords de la gigantesque troisième Sonate de Brahms, les orages convoqués ont fait frissonner, puis la clarté et la fraîcheur des thèmes ont ouvert les portes d'un imaginaire paisible. Le sens des contrastes dans les alternances de douleur et de légèreté reste l'une des spécialités de cette grande dame du piano. Elle sait utiliser des couleurs changeantes et ose des nuances exacerbées. L'ampleur des phrasés permet un déploiement infini de la musique. La beauté des gestes qui vont au-delà des doigts sur le clavier prouve bien l'implication totale de la musicienne. Elisabeth Leonskaia utilise tout son corps pour déployer toute sa puissance aux idées du compositeur. Brahms est flamboyant sous des doigts si inspirés.

Après tant de passions variées, le Sonnet de Pétrarque de Liszt permet un retour à une fluidité mélodique plus reposante mais toujours pleine de passion amoureuse. Le legato sublime, évoque les cantilènes d'opéra, le phrasé pondéré suggère des récitatifs pleins de vie. Elisabeth Leonskaia nous offre un superbe moment de poésie lyrique qui permet au public d'aborder la grande Sonate de Schubert en étant plus réceptif pour ce grand voyage.

Car la Sonate en ré majeur a la particularité d'offrir un voyage heureux, plein d'énergie de vie, de force de conviction. Dans un tempo allant mais sans jamais se presser, Elisabeth Leonskaia sait ciseler des sonorités rares, des couleurs inouïes pour suggérer ces paysages alpestres qui ont fait le bonheur de Franz Schubert à l'été 1825.

La beauté heureuse de cette Sonate est un grand moment de musique partagée. Et dans le dernier mouvement l'humour bienveillant se fait sentir. Et à la toute fin de l'œuvre, Elisabeth Leonskaia termine en une sorte de pirouette malicieuse. Tant de plaisir partagé ne pouvait que se prolonger par deux bis inouïs. D'abord un feu d'artifice de Debussy absolument prodigieux dans sa pyrotechnie digitale. Puis un Nocturne de Chopin afin de fermer cette belle soirée

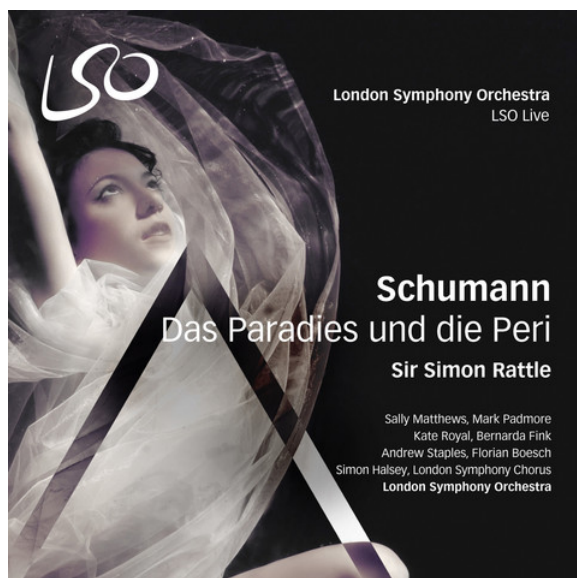
d'été sous les auspices les plus doux.

Compte rendu, concert.Toulouse. Festival Piano aux Jacobins. Cloître des Jacobins, le 14 septembre 2015. Johannes Brahms(1833-1897): Sonate pour piano n °3 en fa mineur, op.5 ; Frantz Liszt(1811-1886): Sonnet de Pétrarque n°104; Franz Schubert (1797-1828); Sonate n°17 en ré majeur,op.53 D850; Elisabeth Leonskaia, piano.

CD, compte rendu critique. Schumann: Das Paradies und die Peri (Rattle, LSO live, 2015) .

CD, compte rendu critique. Schumann: Das Paradies und die Peri (Rattle, LSO live, 2015). Miroir d'un concert donné au Barbican à Londres en janvier 2015, voici le cas édifiant d'une prise qui aurait dû s'abstenir tant la tenue des interprètes déçoit de bout en bout, confinant à l'exécution scrupuleuse et sans risques. Perdant malgré son sursaut final, le fil avec ce Schumann rêveur et languissant définitivement absent.

Comme exténué avant même de débiter l'ouvrage, le chef vedette, aujourd'hui ex primus du Berliner, **Sir Simon Rattle** dirige le **LSO London Symphony Orchestra** avec une attention qui confine souvent à l'exténuation de toute expressivité ; un Schumann plus que dépressif : exsangue. Direction molle, qui réussit certains passages pianissimi et murmurés, comme la langueur indicible du CD1, plage 14 : *Im Waldesgrün am stillen See*, révélant aussi chez les solistes des timbres fatigués, au grain usé qui glisse sur le texte sans en restituer l'âpreté linguistique ni les vertiges poétiques (l'alto Bernarda Finck dont le timbre et le chant sont l'ombre de ce qu'ils ont été) : le cas de Mark Padmore (le narrateur) et de Sally Matthews (Péri) se confirme en cours de soirée : ligne heurtée et aléatoire, texte articulé du bout des lèvres (en style shamalow pour le chanteur), et vibrato envahissant pour compenser un manque manifeste d'éclat comme de précision avec évidemment pour la chanteuse britannique, une justesse parfois limite (son *Verstossen! Verschlossen aufs neu* dans la IIIème partie, confine même à la minauderie : le texte est gâché par un style contourné et voilé trop fortement vibré. Et même le chœur dans le dernier morceau de la Partie II (*Schalf nun und ruhe in Träumen voll Duft*) dialoguant avec la Péri manque de nerf, de vivacité : problème évident de projection et d'articulation du texte. Faille absente chez la basse autrichienne **Florian Boesch**, mais à nouveau c'est la tenue globale, ralentie qui finit par se diluer à l'orchestre même si le chanteur, fin diseur, garde le fil linguistique. Les passages les plus forts de cette fresque lyrique inclassable entre opéra et oratorio, selon le vœu de Schumann, restent les deux dernières séquences : où l'éprouvée connaît la rémission et le salut tant recherchés, accomplissement d'une



quête harassante mais conduite coûte que coûte au delà de la souffrance et du sacrifice. Aux couleurs onctueuses de l'orchestre, répond la voix éreintée des deux voix défraîchies et sans nerf de Matthews et Padmore, de toute évidence les maillons faibles de cette lecture bancale. Et curieusement, Rattle semble se réveiller dans les dernières mesures, pilotant avec nervosité chœur, soprano, orchestre. C'est un peu tard.

Triste Péri

Au début de la partie III, avec les voix plus caractérisées et nerveuses du Quatuor de la Guildhall School, soudain la tension reprend de la vigueur. Mais retombe vite par la direction étrangement désincarnée du chef.

Hors des exigences de la pratique historiquement informée, souvent imprécise et donc molle, la lecture peine à conserver un semblant de tension. C'est essentiellement un problème avec l'allemand qui pénalise l'expressivité globale, et aussi une vision continument molle dans la direction. On a connu l'Orchestre londonien plus mordant et a contrario définitivement expressif et clair... (avec Gergiev par exemple : [Elektra de Strauss. Goerne, Gergiev LOS Live, 2012](#)). Casting perfectible, protagonistes en difficultés et dépassés, orchestre grisâtre... Quel dommage. Enregistré avec les dernières avancées de la technologie (en DSD 128fs), le présent enregistrement, artistiquement, reste faible et bien peu représentatif des capacités de l'illustre phalange londonienne. Annoncé et présenté comme un événement, le coffret est source de déception. A éviter.

CD, compte rendu critique. Schumann: Das Paradies und die Peri. Sally Matthews, Mark Padmore, Kate Royal, Bernarda Fink,

Andrew Staples, Florian Boesch. London Symphony Orchestra, London Symphony Chorus, Quatuor vocal Guildhall School. Sir Simon Rattle. 1 cd LSO Live LS00782. Enregistrement live au Barbican Center de Londres en janvier 2015.

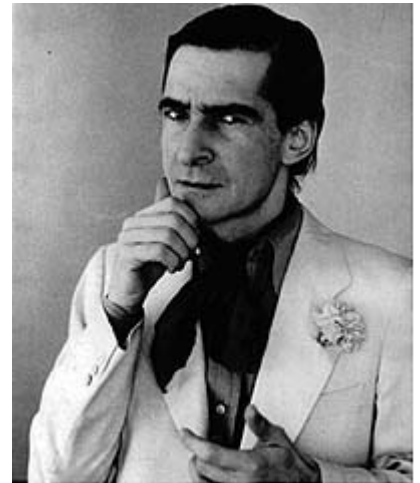
Création. L'Ombre de Venceslao de Martin Matalon d'après Copi



Rennes, Opéra. **L'Ombre de Venceslao de Matalon. Les 12, 14 et 16 octobre 2016.** Après *Le Voyage à Reims* de Rossini (2008-2010) puis *Les Caprices de Marianne* de Sauguet (2014-2016), le CFPL Centre français de promotion lyrique produit un nouveau spectacle en tournée, lancée dès

le 12 octobre 2015 (à l'Opéra de Rennes, les 12, 14 et 16 octobre 2015) et jusqu'en janvier 2018 (à Montpellier) soit 8 lieux d'accueil coproducteurs après Rennes (Toulon, Reims, Avignon, Clermont, Toulouse, Bordeaux et donc Montpellier), autant de théâtres lyriques soucieux de travailler ensemble et cette fois au service d'une création contemporaine : **L'Ombre de Venceslao composé par Martin Matalon** d'après la pièce de Copi (1977) et dans la réalisation scénique de **Jorge Lavelli**. Le projet favorise surtout la professionnalisation de jeunes chanteurs lyriques à travers les 21 dates de la tournée globale qui court jusqu'en 2018.

Lavelli connaît bien **le théâtre de l'uruguayen Copi** (passé ensuite en Argentine) pour avoir entre autres déjà mis en scène *L'Ombre de Venceslao* comme pièce de théâtre (1999). Pour l'opéra de Matalon, l'homme de théâtre a adapté le texte originel et en propose une nouvelle lecture. Le sujet interroge le rapport de l'homme à la nature, à la terre aride et sauvage. Ainsi s'affirme, se précise et meurt la figure magnifique, dérisoire de Venceslao, seigneur de sa pauvreté crasse, traîne misère et pater familial, Don Quichotte ressuscité, aux gestes quotidiens qui dans la dureté de l'existence terrestre, prennent une dimension héroïque, à la fois grotesque et impériale. La survie permanente qu'impose le milieu dans lequel évoluent les personnages, dicte un régime sans confort. L'instinctif et le rudimentaire font le lit de leur aventure. Il y a peu de place pour la civilité et la culture, comme la conscience et l'autocritique salvatrice. Ces gens ne vivent pas, ils survivent.



Le souffle lyrique, tragique et délirant, toujours infiniment poétique de Copi convoque des figures solitaires, telles celle du cavalier superbe et noble, indépendant (gaucho, héros de la pampa légendaire), autonome, soucieux de liberté et de conquête... son chemin croise d'autres profils de l'errance, victimes ou bourreaux dans un vaste cycle où la barbarie cynique et destructrice compense des élans de renaissance primitive.

Humour, tendresse, noirceur, – ironie aussi (par la voix éraillée du perroquet vélocé et mordant), la pièce originelle a été écrite par Copi après le coup d'état du général Videla en Argentine (1977) : Copi à la fois naïf et désenchanté peint un retable universel entre ciel et enfer où l'effrayant côtoie la grâce. L'opéra qui en découle et que Rennes accueille en création dès le 12 octobre 2015, offre 5 rôles chantés

particulièrement délicats entre théâtre et opéra pour une fresque criante de véracité et de sincérité.

Avec Thibaut Desplantes dans le rôle-titre (Venceslao), Estelle Poscio, Sarah Laulan, Ziad Nehme, Mathieu Gardon... Ernest Martinez Izquierdo, direction musicale.

L'ombre de Venceslao de Martin Matalon
[création à l'Opéra de Rennes](#)
[Les 12, 14 et 16 octobre 2016](#)

Informations
Réservations

La Tournée L'ombre de Venceslao, autres dates à suivre :

3 décembre 2016 à l'Opéra de Toulon
28 février 2017 à l'Opéra de Reims
10 et 12 mars 2017 à l'Opéra d'Avignon
22 mars 2017 au Centre lyrique de Clermont-Auvergne
2,4, 7, 9 avril 2017 au Capitoul de Toulouse
7 et 9 novembre 2017 à l'Opéra de Marseille
4 représentations à venir à Bordeaux en novembre 2017
3 représentations à venir à Montpellier en novembre 2017

Compte rendu, danse. Paris. Palais Garnier, le 25 septembre 2015. Boris Charmatz : 20 danseurs pour le XXe siècle. Alessio Carbone, Hugo Vigliotti, Francesco Vantaggio, Samuel Murez... Danseurs du Ballet de l'Opéra de Paris.

Le spectacle de Boris Charmatz « 20 Danseurs pour le XXème siècle » ouvre la saison de la danse au Palais Garnier de l'Opéra National de Paris. La conception originale datant de 2012 est une sorte de happening chorégraphique qui s'adapte chaque fois à l'espace qui l'accueille. Ainsi, 20 solos font le portrait de l'histoire de la danse au XXème siècle, souvent dans des endroits avec aucune relation formelle ou évidente avec la danse.

Haute culture pour tous

Le nouveau directeur du Ballet de l'Opéra, **Benjamin Millepied**, a la brillante idée de proposer ce spectacle pour sa première saison. Le XXe siècle chorégraphique vient donc habiter le plus beau Palais de



la danse du XIXe, et ce dans une grande et étonnante liberté. Une opportunité pour les danseurs engagés de s'attaquer à des répertoires très peu représentés sur la scène immaculée du Palais Garnier, mais aussi, et surtout, une opportunité pour un très grand public diversifié de venir visiter l'Opéra National de Paris, s'y promener librement, tout en découvrant les talents des danseurs et des chorégraphies interprétés. Si nous sommes peu habitués à tant de liberté au Palais Garnier, elle est sans doute bienvenue. La programmation de ce spectacle révèle, à notre avis, la volonté de la nouvelle direction d'élargir les horizons de la célèbre maison, avec un but que nous trouvons tout à fait visionnaire : la survie de l'Art. Il nous semble qu'elle a compris que tout art vit de son public, et que le public du XXIème siècle ne peut pas vivre encore avec les moeurs et les limitations socio-économiques du XIXe. Malgré le désordre initial d'une soirée qui commence en retard, nous célébrons à vive voix l'occasion !

La célébration permet aussi de voir des chorégraphies rares, d'avoir une proximité étonnante et alléchante avec les interprètes. Le parcours de la soirée se déroule librement dans 4 étages du Palais Garnier. Même dans des endroits à l'accès compliqué, un danseur ou une danseuse est en train de danser et faire vibrer le public... littéralement béat, étonné. Du Michael Jackson au Salon de La Lune par Hugo Vigliotti, coryphée ? Pari tenu. Alessio Carbone, Etoile, dansant Forsythe dans la Galerie du Glacier ? Défi relevé. Samuel Murez dansant du Fokine sur le Grand Escalier ? Idem. Nous

découvrons aussi une époustouflante danse Buto interprété par Francesco Vantaggio, coryphée, qui paraît tout à fait habité par cette danse expressive et très théâtrale d'origine japonaise. Noémie Djiniadhis interprète l'étude « Revolutionary » d'Isadora Duncan, mère de la danse moderne. Quel plaisir malin de voir cette pièce dansée dans ce lieu, où tant d'amateurs et de grands spécialistes ont dénigré Isadora Duncan de son vivant. Même sentiment d'étonnement joyeux en suivant Yann Saïz danser du Valeska Gert tout coquin et décontracté dans le Grand Foyer.

Un parcours qu'on ne se refusera pas de refaire et refaire, tant le spectacle est riche et rempli d'émotions rarement visitées. Un spectacle où le public participe selon sa volonté ; si Hugo Vigliotti demande au public de s'accommoder à ses exigences pour qu'il puisse danser en tout confort... du Michael Jackson, un fabuleux et émotif Samuel Murez préfère tomber sur un spectateur pour rendre davantage dramatique l'expérience... (et le spectateur ne se plaint pas). Au contraire, nous sommes de l'avis que la friction est une composante fondamentale de cette création : confrontation, expérience, laboratoire, partage... Si nos danseurs classiques y sont très peu habitués, l'expérience est nécessaire pour qu'ils deviennent plus libres et par conséquent des meilleurs artistes. La création de Boris Charmatz programmée par Benjamin Millepied nous rappelle que la danse est un art vivant et que l'Opéra National de Paris est en effet un endroit où tout est possible, que la culture, haute ou pas, est bien évidemment pour tous. L'excellence ne doit pas être celle d'une élite : sachons comme à Garnier la partager. Félicitations !

A vivre absolument au Palais Garnier à l'Opéra National de Paris encore les 1er, 2, 5, 7, 9, 10 et 11 octobre 2015.

**Compte-rendu, concert.
Montreux, Auditorium
Stravinsky. Le 8 septembre
2015. Hector Berlioz :
Carnaval Romain. Ludwig van
Beethoven : Symphonie n° 4 en
si bémol majeur op. 60.
Johannes Brahms : Concerto
pour piano et orchestre n° 2
en si bémol majeur op. 83.
Jean-Frédéric Neuburger
(piano) ; Orchestre Français
des Jeunes ; David Zinman
(direction)**

Depuis soixante-dix ans, le **Septembre Musical de Montreux-Vevey** est le rendez-vous des mélomanes sur la Riviera vaudoise, et en premier lieu des amateurs d'orchestre. Après le Russian National Orchestra dirigé par Hartmut Haenchen, l'Orchestre National de France placé sous la baguette d'Emmanuel Krivine et le European Philharmonic of Switzerland sous la direction de John Fiore, la manifestation

vaudoise a accueilli **l'Orchestre Français des Jeunes** dirigé par son nouveau directeur musical, le chef américain **David Zinman** qui a longtemps présidé la destinée des Orchestres de Rotterdam et de la Tonhalle de Zürich.

Après le tour de chauffe que constitue le fameux Carnaval Romain d'Hector Berlioz, réalisé avec autant de sensibilité que de brio, la phalange hexagonale s'attaque à la Quatrième symphonie de Ludwig van Beethoven, opus plutôt discret



entre les célèbrissimes Troisième et Cinquième symphonies. Cette symphonie évoque un peu, par son romantisme délicat et sa poésie souriante, le Schubert de la Cinquième symphonie, avec ce même sentiment de mystère qui baigne les mesures de l'introduction lente, puis cette impression d'esprits errants dans l'Allegro vivace. Quant à l'Adagio – en référence aux sentiments amoureux qui auraient inspiré Beethoven à propos de ce thème -, Berlioz avait dit : « ce mouvement surpasse tout ce que l'imagination la plus brûlante pourra jamais rêver de tendresse et de pure volupté ». Le moins que l'on puisse dire, c'est que David Zinman et l'OFJ rendent parfaitement justice à ces différentes atmosphères... avec un son qui subjugué l'oreille des auditeurs !

En seconde partie, le pianiste **Jean-Frédéric Neuberger** vient faire montre de son talent dans le Concerto pour piano N°2 de Johannes Brahms. Contrairement au Concerto N°1, l'opus 83 associe aussitôt l'orchestre et le pianiste. Neuberger déploie d'emblée un son profond et un phrasé parfaitement équilibré. Il fait ensuite preuve de beaucoup de fougue dans l'Allegro appassionato qui suit, s'avérant parfaitement en phase avec Zinman qui donne à son orchestre des couleurs automnales. L'Andante génère lui beaucoup d'émotion grâce à la longueur des phrases, étirées jusqu'à l'infini par le pianiste

français. L'Allegretto grazioso conclusif est une conversation aussi aimable qu'enlevée, et si Neuburger fait encore preuve de moments d'éclats, il soigne surtout les transitions, offrant un babillage à la fois serein et optimiste. Après de nombreux rappels, il remercie le public en exécutant, en bis, une des nombreuses Etudes de Debussy.

En guise de conclusion, signalons au lecteur que Zinman et l'OFJ reprendront ce même programme le 18 décembre prochain à la Philharmonie de Paris – mais avec Nelson Freire comme soliste dans le Concerto de Brahms...

Compte-rendu, concert. Montreux, Auditorium Stravinsky. Le 8 septembre 2015. Hector Berlioz : Carnaval Romain. Ludwig van Beethoven : Symphonie n° 4 en si bémol majeur op. 60. Johannes Brahms : Concerto pour piano et orchestre n° 2 en si bémol majeur op. 83. Jean-Frédéric Neuburger (piano) ; Orchestre Français des Jeunes ; David Zinman (direction).

**Cd, compte rendu critique.
Saint-Saëns : Concertos pour
piano n°2 et n°5. Louis
Schwizgebel, piano (1 cd
Aparté, 2015)**

Cd, compte rendu critique. Saint-Saëns : Concertos pour piano n°2 et n°5. Louis Schwizgebel, piano (1 cd Aparté, 2015). Voilà une nouvelle réalisation discographique qui confirme le talent du jeune pianiste eurasien sino-suisse **Louis Schwizgebel**, claviériste vedette de l'écurie Aparté. Évidemment le fleuron de ce programme reste la prise la plus récente (avril 2015) du Concerto l'Égyptien n°5 en fa majeur d'une prodigieuse séduction mélodique qui berce littéralement l'entente amoureuse piano /orchestre – union complice qui est loin de s'affirmer dans le Concerto précédent n°2 où la virtuosité hallucinante du soliste fait souvent cavalier seul auprès d'un orchestre fracassant et péremptoire. **Dans le n°5**, a contrario la tonicité enivrée soliste, chef, instrumentistes éblouit littéralement dans ce Concerto, l'un des meilleurs de Saint-Saëns d'une équilibre romantique saisissant de plénitude en cela servi par l'excellente complicité entre les musiciens. Le jeu et le toucher du pianiste sino suisse crépite et nuance une partition qui pourrait paraître bavarde et creuse : rien de tel sous ses doigts inspirés qui font surgir tel un jaillissement continu et excellemment articulé, le feu juvénile de l'Allegro animato du début (même allant vivace dans le troisième et ultime mouvement). Il y démontre une belle allégeance à la vivacité tendre et à l'élégance pudique, qualités que l'excellent orchestre cultive lui aussi dès le premier mouvement dans un réglage instrumental Mozartien : tel sens de la connivence et de la nuance se révèle convaincant.





La danse de l'Andante au déhanché oriental / andalou, style Carmen ajoute une pointe d'espièglerie, de notre point de vue plus hispanisante que réellement proche-orientale. .. (même s'il s'agit de l'aveu du compositeur d'un chant d'amour nubien rapporté de son voyage égyptien en 1891) avec des superbes respirations préimpressionnistes totalement

subjugantes. Pour ses 50 ans de carrière en 1896, Saint-Saëns qui joue lui même alors sa nouvelle partition, se montre d'une inspiration riche, flamboyante, d'une suavité raffinée et scintillante (avec accents du gong et donc allusions chinoises esquissés comme des traits fugaces). Au-delà de la virtuosité et des nombreuses échappées orientalistes, la partition impose aussi la faconde du dramaturge grand voyageur, aux éclairs instrumentaux géniaux révélant un orchestrateur d'une invention inouïe (l'enchaînement du dernier mouvement est d'une suractivité irrésistible)... Voici certainement le meilleur feu crépitement du romantisme français, alliant verve, finesse, narration, subtilité.

Le Concerto surtout dans son Andante est conçu comme une série d'évocations et de songes (fin suspendue et murmurée). .. que l'allant du dynamique et virtuose dernier mouvement contredit ou complète dans un caractère ostinato libre des plus brillants (molto allegro) tourné vers la lumière ; c'est une onde de plénitude scintillante d'un tempérament de feu et de flamme, d'autant plus surprenant de la part de son auteur sexagénaire au tempérament préservé. En 1896, le compositeur pianiste spectaculaire d'une exceptionnelle musicalité montrait ce jaillissement intact de l'inspiration. La verve du soliste, sa complicité avec l'orchestre idéalement canalisé par le chef Martyn Brabins ici à Londres en avril 2015 se révèlent très convaincantes.

On ne peut hélas en dire de même du Concerto n°2 (1868) où la direction de l'autre chef, Fabien Gabel, paraît plus contrainte et dure sans vraie vision globale. ... dommage d'autant plus regrettable que l'élocution du pianiste est aussi aboutie et juste que son approche du Concerto n°5.



Pourtant l'opus débutant avec une sublime phrase qui plagie Bach, est une réponse claire de Saint-Saëns aux meilleurs Concertos romantiques qui l'ont précédé, ceux signés Chopin, Liszt, surtout Schumann. .. de fait Clara et Franz avaient immédiatement reconnu la

maîtrise d'un Saint-Saëns alors touché par la grâce, réussissant comme peu avant lui l'éloquente virtuosité du soliste et la science de l'architecte, soucieux de narration structurée. Malgré nos faibles réserves (Concerto n°2), voilà un disque passionnant qui révèle le génie du Saint-Saëns concertiste et symphoniste de première valeur, défendu par un jeune soliste plein de feu, de mesure, de sobre musicalité : Louis Schwizgebel pas encore trentenaire, né en 1987. Talent à suivre.



Cd, compte rendu critique. Saint-Saëns : Concertos pour piano n°2 et n°5. Louis Schwizgebel, piano. BBC Symphony orchestra. Fabien Gabel (n°2), Martyn Brabbins (n°5). Enregistrement réalisé en avril 2014 et 2015 (n°5). 1 cd Aparté AP 112

CD, compte rendu critique. Francesco Cavalli : Heroines of the venetian baroque : Héroïnes du Baroque vénitien (2 cd Ricercar)

CD, compte rendu critique. Francesco Cavalli : Heroines of the venetian baroque : Héroïnes du Baroque vénitien (2 cd Ricercar). Le propre de toute somme interprétative qui compte, est de déplacer, voire repousser encore et encore les lignes... Porteur et presque investi par l'exigence des premiers baroqueux (dont un disciple comme lui argentin, – et son premier maître-, : Gabriel Garrido), **Leonardo Garcia Alarcon** investit de nouvelles constellations : Garrido avait déployé une sensibilité remarquable chez Monteverdi (dont un passionnant *Orfeo*), Alarcon, son héritier spirituel, n'hésite pas ici à provoquer : estimant l'héritage monteverdien comme un sommet « *maniériste* » préludant au style qui l'intéresse ici, le maestro dévoile la richesse poétique de la lyre cavallienne, son récitatif plastique et sensuel d'un relief particulier, ses airs et ariosos inféodés au seul rythme du verbe dont ils articulent le sens et l'impact émotionnel : ainsi surgit » **Cavalli le classique** « .



Nouvelles données pour la compréhension de Cavalli : Leonardo Garcia Alarcon repense l'héritage du maître vénitien du plein XVIIème

Poétique classique de Cavalli

De fait, comme Cesti – autre élève de Monteverdi, Cavalli reste le compositeur d'opéras le plus joué et le plus vénéré de son vivant : invité par la Cour de France par Mazarin si amateur d'italianité, Cavalli fait représenter pour le mariage du jeune Louis XIV, son *Xerse* (déjà écrit depuis 1654 mais adapté pour le goût français en 1660, puis surtout un nouvel opéra, *Ercole Amante*, véritable somme vénitienne acclimatée à l'apothéose de la figure politique et royale : Hercule y incarnant évidemment le Roi de France). Sur les traces d'un poète – le plus illustre en vérité pour la scène baroque vénitienne : l'illustre libertin Busenello, **Leonardo Garcia Alarcon** entend ressusciter ce miracle poétique incarné qui se réalise dans la déclamation propre du vers cavallien, l'écriture du maître atteignant de fait un équilibre unique entre intellect et sensualité. Pareil prodige ne s'était pas réalisé depuis son maître Monteverdi, celui du *Couronnement de Poppée* ou du *Retour d'Ulysse dans sa patrie* (ultimes chefs d'oeuvres des années 1640). D'ailleurs, Alarcon en concevant le programme du présent double coffret illustre les multiples éclats amoureux tissant cette étoffe sertie d'épisodes et de séquences entremêlées dont la pluralité poétique ne dilue pas mais renforce la richesse expressive ; toujours c'est l'amour, sa duplicité, ses métamorphoses parfois qui se dévoilent ainsi à travers le chant de deux chanteuses ; chacune incarne les héroïnes du labyrinthe vertigineux et fascinant du cœur



humain, une carte du tendre avant l'heure, où les deux solistes font l'expérience amère, profonde du cynisme sentimental. De là à concevoir par sa justesse et sa sincérité, un Cavalli *prémozartien*, le cap s'annonçait osé : il est franchement énoncé ici. Les sentiments qu'exprime Cavalli annoncent directement les grands opéras du Salzbourgeois. Mais ici, propre à l'esthétique vénitienne, la fragile parure des émotions se dévoile et prend vie en accord avec un consort d'instruments choisis, d'essence chambriste d'une finesse allusive et pudique millimétrée. Un tel raffinement instrumental prolonge par exemple de précédentes expériences menées par [Alarcon dont l'excellent disque monographique dédié à Barbara Strozzi \(2009\) à la sensualité époustouflante et nuancée, elle-même élève de Cavalli](#). Voici donc de 1639 à 1668, des *Noces de Thétis et Pélée*, au dernier ouvrage jamais représenté (en raison des répétitions sabotées) : *Eliogabalo*, l'arche tendue cavallienne : une immersion dans les opéras présentés de façon chronologique et qui renseignent ainsi sur l'évolution du théâtre cavallien, selon ses librettistes, selon surtout la facilité d'une langue musicale de plus en plus libre, proche de la parole, épopée dans laquelle émerge la pause parisienne de 1660-1662 (*Xerse II*, puis *Ercole Amante*), conclue par le retour de Cavalli à Venise, hors des intrigues courtisanes fourbies par le jaloux et exclusif Lulli ; avec *Scipione affricano*, Cavalli mûr déploie un art encore plus original dont il faut mesurer la valeur à l'aulne d'*Eliogabalo*, l'accomplissement absolu.

Isolons surtout pour chaque galette ce qui constitue les points forts: -ambition de l'écriture, défis pour l'interprète-, apports majeurs de ce passionnant récital à deux voix.

Cd 1

L'air de Venere / Vénus des Noces de Thetis et Pelée (1639) est construit comme un ample récitatif souple et d'une ardente intensité que le chanteur doit articuler avec souplesse et

précision. Prière incarnée d'une sensualité souveraine et humaine grâce au timbre diamantin et expressif de **Mariana Flores**. Toutes les séductions, et la fausse simplicité de la reine de beauté sûre de ses qualités plastiques, sont très finement caractérisées en une déclamation naturelle et incantatoire à l'énoncé doux et magicien.

Tout aussi ambitieux **le récitatif accompagné de Procris des Amours d'Apollon et de Daphné de 1640** : plus engagé encore et dans une articulation plus proche du texte, jaillissement d'une expressivité linguistique dont le balancement exprime l'impuissance désespérée de l'amante démunie en l'absence de son aimé (Céphale). 7mn d'errement vocal d'une subtilité blessée, d'une gravité lugubre où le cœur de l'amante chante son angoisse d'être trompée, abandonnée, détruite.

Vénus, Procris, Médée, Isifile et Junon :

Les femmes de Cavalli

Rien à l'époque de Cavalli n'égale l'imprécation infernale de **l'ardente Médée du Giasone (1649)**, vrai portrait lugubre et tragique, plein de haine d'une femme amoureuse en vérité accablée au bord du suicide, cri du cœur de sa solitude. **Anna Reinhold** que nous avons auparavant écoutée en magicienne tout autant imprecatrice dans Didon de Purcell (1684), au Festival d'été de William Christie à Thiré en Vendée, réussit l'expression de la fureur tragique qui dévoile sous les accents démoniaques, l'échec d'une âme solitaire vouée à l'autodestruction, âme maudite à la langue à la fois sauvage et raffinée, qui dès la fin du premier acte révèle une passion dangereuse.

Quel contraste avec la séquence alternant air / récitatif arioso qui suit du même Giasone, pathétique tout aussi intense et mordant mais ici sur le mode de l'imploration incarnée par la rivale de Médée, **Isifile** : Cavalli permet à la

chanteuse d'exprimer un superbe portrait féminin, sensible et nuancé, celui d'une femme elle aussi abandonnée et finalement mais différemment à Médée, blessée. Ce Giasione mythique éblouit ainsi par les facettes contrastées, complémentaires des personnages féminins qu'il met en scène.

Les deux portraits se retrouvent finalement comme deux visages d'une même désespérance amoureuse.

Cd 2



Trois figures s'affirment surtout dans la seconde partie de ce

programme passionnant : **Adelante (Xerse, 1655)** convoque une nouvelle figure de l'amoureuse démunie impuissante vainement éprise du frère de Xerse, Arsamène. Tour au long de l'opéra créé à Venise puis adapté pour la cour de France en 1660, c'est le personnage tellement tragique le quel qui reste écarté par le jeu des couples affrontés éprouvés. Cavalli sait rythmer l'essoufflement tragique tendre de cette victime de l'amour par des coupes dans la ligne des cordes véritables suffocations/soupirs remarquablement écrits.

Habituellement caricaturée, **Junon** gagne un relief particulier dans l'acte I d'*Ercole Amante* de 1662 (autre ouvrage important pour la carrière parisienne du compositeur) : Cavalli laisse l'épouse de Jupiter exprimer très librement son indignation contre l'inconstance de Vénus qui pousse Hercule l'époux de Déjanire, dans les bras d'Iole. Finesse de la langue, volupté de l'orchestre tout en mélancolie allusive, Junon n'est pas cette furie domestique gardienne des vœux conjugaux mais une femme digne blessée outragée qui déesse oblige, suscite une tornade finale vertigineuse.

La lyre cavallienne ne saurait être complète ici sans l'ardent amour triomphal tel qu'il s'épanouit dans le final en quatuor d'**Eliogabalo** (ultime partition de 1667 et du reste jamais représentée du vivant de Cavalli), emblème conclusion de tout



l'opéra vénitien du Seicento depuis le Couronnement de Poppée monteverdien. On y relève une ivresse éperdue d'autant plus consciente et assumée qu'elle est comme souvent accouplée à un cynisme mordant que pimente encore le mouvement comique des quiproquos et des travestissements. L'opéra de Cavalli est l'un des plus riches et des plus justes. Ce double coffret nous le prouve à nouveau. L'attention pointilliste du maestro Alarcon soucieux de rétablir la prodigieuse poétique de la langue cavallienne, ajoute au succès de cette compilation lumineuse.



Francesco Cavalli : Heroines of the venetian baroque : Héroïnes du Baroque vénitien (2 cd Ricercar).

Mariana Flores, Anna Reinhold. Cappella Mediterranea. Leonardo Garcia Alarcon, direction.

Enregistrement réalisé en mai et juin 2014. CLIC de classiquenews d'octobre 2015.

Illustrations : **Leonardo Garcia Alarcon** (DR) ; *la soprano Mariana Flores prête sa voix incarnée et languissante, aux héroïnes amoureuses éperdues ou tragiques de l'illustre Francesco Cavalli* (DR)

Magnificat d'Arvo Pärt



Magnificat d'Arvo Pärt.
France Musique, dimanche
11 octobre 2015, 14h. La

tribune des critiques de disques. Le **Magnificat** est une œuvre pour chœur mixte écrite par Arvo Pärt en 1989. D'une durée de 7 mn environ, il s'agit d'une ample prière à la Vierge,

dans le style désormais emblématique de son auteur, « tintinabuli », resserré, dense, tendant vers cette unité dont il a la nostalgie depuis ses débuts de compositeur. La structure est celle d'une série de répons entre couplets et tutti. Fidèle à l'inspiration de Pärt, le caractère est baigné de tendre méditation, de tension de plus en plus ardente, dessinant une arche ascensionnelle qui fait jaillir dans sa séquence finale la lumière en un murmure énigmatique. Étoffe dense tissée comme un métal parfois âpre où dialoguent en séquences alternées voix masculines nobles, sombres et



profondes, et voix féminines aiguës jusqu'à la conclusion énoncée non pas comme une résolution sereine mais l'affirmation inquiète du mystère le plus inaccessible. Le caractère de la pièce fluctue entre imploration, résignation, mais toujours compassion pour la Vierge de douleur à laquelle la foule fervente semble offrir un chant de plus en plus intérieur et intime cherchant l'enfouissement du recueillement le plus sensible. Le dernier accord en forme de murmure affirme cette vérité de la pudeur : le mystère demeure dans l'ombre. En rien tapageur ni démonstratif, le Magnificat d'Arvo Pärt propre aux années 1989 est bien l'une de ses oeuvres chorales parmi les plus sincères et justes ; forme resserrée et concentrée, elle a l'équilibre et le rayonnement diffus des icônes moins le mouvement dansant et ascensionnel d'un retable baroque.

Nouveau Xerse de Cavalli à Lille



Lille, Opéra. Cavalli: Xerse. Du 2 au 10 octobre 2015. Xerse de Cavalli démontre l'ampleur du génie cavallien, capable de solennité, de raffinement, de sensualité mais aussi de surenchère (mesurée) dans la fusion des registres poétiques : comique, tragique et pathétique. L'héroïsme y convoite le cynisme et la comédie aime jouer des quiproquos voire des travestissements trompeurs d'une délicieuse confusion. On la compris :

Cavalli, digne disciple de Monteverdi avec Cesti poursuit l'âge d'or de l'opéra vénitien : c'est d'ailleurs à sa source

que naîtra en 1673, l'opéra français grâce au génie assimilateur de Lulli. Xerse, opéra historique d'après Hérodote, fait suite aux opéras de maturité propre aux années 1640... tels Didone (1641), Egisto (1643), L'Ormindo (1644), La Doriclea (1645) surtout le mythique Giasone de 1649 qui prélude à l'accomplissement esthétique des années 1650 dont fait partie et de façon éclatante voire spectaculaire Xerse, composé comme Erismena et La Statira en 1655. Année féconde qui poursuit la poétique multiple et furieusement sensuelle de La Calisto (1651). Tous ces ouvrages ont été jadis dévoilés par René Jacobs, défricheur visionnaire s'il en est, que les nouveaux champions de l'approche baroqueuse entendent poursuivre aujourd'hui ; ainsi l'argentin Leonardo Garcia Alarcon et son épouse, Mariana Flores (lire notre annonce du coffret Héroïnes cavaliennes édité chez Ricercar en septembre 2015, réalisation CLIC de classiquenews). L'ouvrage a été joué devant la Cour de France à l'initiative de Mazarin, amateur d'opéra italien. Le commanditaire soucieux de plaire à l'audience française, commande aussi des ballets au jeune Lulli.



L'opéra vénitien à Paris (1660)

Déjà avant Ercole Amante, nouvel ouvrage composé pour le mariage du jeune Dauphin futur Louis XIV, Xerse est un opéra de Cavalli présenté devant la Cour de France. L'ouvrage a été composé en 1654 et donc reprise à Paris en 1660, soit 6 années après sa création vénitienne, dans la Galerie d'Apollon du Louvre. Comment la figure du roi de Perse, qui entend vaincre et soumettre Athènes inspire-t-elle les acteurs de cette nouvelle production ? Réponse le 2 puis jusqu'au 10 octobre 2015.

Le livret signé de Nicolo Minato renforce la puissante imagination théâtrale de Cavalli : Minato a écrit pour Cavalli pas moins de 8 drames musicaux : Orimonte, Xerse, Artemisia, L'Antioco, Elena -récemment révélé au festival d'Aix 2013 et sujet d'un somptueux dvd édité chez Ricercar-, Scipione l'Africano, Mutio Scevola, Pompeo Magno. S'il est surtout inspiré par l'Histoire (et les chroniques d'Hérodote), Minato, qui succède au premier librettiste de Cavalli (Faustini décédé en 1651), ne partage pas la même conscience littéraire que l'inégalable Busenello, librettiste de Moneverdi et pour Cavalli de Didone, Giulio Cesare, Statira). Minato est surtout un dilettante, avocat de son métier qui flatte surtout l'ouïe des spectateurs moins stimule leur intellect. Avec le temps, Minato privilégie surtout les airs et les formes formées, plutôt que ce recitatif libre et ample, proche de la parole qui avait fini par lasser le public vénitien. Ses héros à l'inverse de l'effeminato pervers passionné Nerone ou Giasone, affirme une maîtrise des passions nouvelle, qui augure de l'esthétique métastasienne au siècle suivant, celle du héros vertueux et moral, clément et compatissant. En 1669, Minato rejoint la Cour de Vienne pour y écrire encore plus de 20 livrets. Trait propre à Cavalli et sa sensibilité spécifique pour exprimer les passions humaines, le profil d'Adelante s'affirme aux côtés du héros vainqueur et conquérant : la

jeune femme y développe une langueur émotionnelle irrésistible en soupirant à l'évocation de celui qu'elle aime sans retour, Arsamène, le frère de Xerse... (Acte II, scène 18). C'est elle qui incarne les vertiges d'un cœur impuissant et douloureux : ses airs sont les plus désespérés et le plus sensuels, quand triomphe déterminés et fidèles l'un à l'autre, Romida et Arsamène, le couple des amants inséparables. Face à ce modèle amoureux, le roi lui-même s'infléchit et de raison épouse celle qui lui est fidèle, Amastre.

René Jacobs l'avait enregistré en 1985 en un album aujourd'hui non réédité. Xerse de Cavalli a marqué l'histoire de l'opéra en France : Mazarin en demande une reprise à Paris pour le mariage du jeune Dauphin, le futur Louis XIV en 1660. Devant la Cour de France, l'ouvrage est réécrit et adapté au goût français : le rôle titre n'est plus chanté par un castrat mais une voix virile, telle que l'aime l'audience gauloise : un baryton. Car le héros de l'action c'est évidemment le Roi.

[Lille, Opéra](#)

[Xerse de Cavalli](#)

[5 représentations](#)

[Du 2 au 10 octobre 2015](#)

Nouvelle production

Emmanuelle Haïm, direction

Guy Cassiers, mise en scène

Maud Le Pladec, chorégraphie

Musique de Francesco Cavalli (1602-1676)

Livret de Nicola Minato (revu par Francesco Buti)

Ballets – Musique de Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

Direction musicale: Emmanuelle Haïm

Mise en scène: Guy Cassiers
Décors et costumes: Tim Van Steenberghe
Chorégraphie: Maud Le Pladec
Vidéo: Frederik Jassogne
Lumières: Maarten Warmerdam
Dramaturgie: Willem Bruls
Conseillère musicologique: Barbara Nestola

Avec

Xerse: Ugo Guagliardo
Arsamene: Tim Mead
Ariodate: Carlo Allemano
Romilda: Emöke Barath
Adelanta: Camille Poul
Eumene Emiliano: Gonzalez Toro
Elviro: Pascal Bertin
Amastre: Emmanuelle de Negri
Aristone: Frédéric Caton
Le Gardien: Pierre-Guy Cluzeau (figurant)

Le Concert d'Astrée
Compagnie Leda

VOIR aussi notre [grand reportage sur l'atelier vocal dédié à l'interprétation du récitatif dans l'opéra français et italien du XVIIème siècle](#)

Xerse version 1660 à l'Opéra de Lille.

***Ce que nous pensons de la production.** C'est un vrai défi de jouer la reprise de Xerse à Paris. L'ouvrage vénitien de Cavalli créé à Venise en 1654 est un tout autre opéra adapté et reformaté au goût français quand il est joué au Louvre en 1660 pour le mariage du jeune Louis XIV; c'est même un nouvel ouvrage, avec des transformations notables comme le changement de tessiture pour le rôle titre (baryton plutôt que contre ténor), surtout nouvelle structure en 5 actes,*

disparition des rôles comiques (même si le suivant et confident du roi Perse a conservé son caractère bouffon qui en fait un double sarcastique cynique et mordant du pouvoir), surtout intégration des ballets dans le goût français signés du proche de Louis XIV, le florentin Lulli.



Le spectateur moderne peut mesurer à loisirs le fossé des esthétiques italienne et française : intercalés à la fin de chaque acte, ces ballets joués sur un autre diapason que l'orchestre vénitien tranchent nettement par leur vivacité avec la lyre si sensuelle du Vénitien : déjà l'affirmation de cette folle insolence créative dont raffole le jeune monarque danseur car il le divertit. La confrontation est passionnante et souligne la forte identité des manières ici associées : en réalité plus juxtaposées que vraiment fusionnées mais qu'importe, sur le modèle importé vénitien, Lulli présente

ses superbes et facétieux ballets : il saura puiser dans cette totalité éclectique mais fascinante de 1660, les composantes de sa future tragédie en musique inaugurée 13 ans plus tard avec Cadmus et Hermione. Emmanuelle Haïm emporte ce projet ambitieux malgré la multiplicité des défis et des contraintes techniques inouïes (faire jouer deux orchestres diapasons différents avec mis en espace spécifique : centralisé autour de son clavecin pour le continuo vénitien, éclaté en deux groupes distincts aux deux extrémités de la fosse (cordes à jardin, flûtes et hautbois à cour). La chef révèle et le profil profond du héros trop naïf et maladroit dans sa relation aux autres confronté dans le dédale d'un labyrinthe amoureux au cynisme du pouvoir associant devoir et sentiment. La torride sensualité du récitatif cavallien à la quelle répond en seconde partie (actes IV et V) l'émergence d'airs plus fermés (composante propre au Cavallien le plus mûr) affinant davantage la solitude douloureuse de chaque protagoniste se dévoilent ainsi à Lille contrepointant avec le rire solennel d'un Lulli jeune et rafraîchissant. C'est un spectacle dont la cohérence convainc, dramatiquement unifié dans la réalisation du flamand Guy Cassiers qui en plaçant l'action dans la galerie d'Apollon du Louvre son lieu de création originelle, rétablit un parallèle pertinent entre le destin sur scène de Xerse, son mariage de raison final (épousant Amastre plutôt que Romida), et le mariage de Louis XIV, occasion de cette confrontation Lulli / Cavalli. La représentation de Xerse à Paris en 1660 est d'autant plus décisive qu'outre sa participation à l'éclosion du futur opéra français baroque, il s'agit aussi de la première représentation du souverain sur scène... de sorte que nous sommes alors à l'amorce du mythe lyrique de Louis XIV ensuite généreusement explicité et précisé dans les opéras à venir de Lully devenu surintendant de la musique du Roi. Production à ne pas manquer jusqu'au 10 octobre 2015 à l'Opéra de Lille.

XERSE de Cavalli

Synopsis

Le Roi perse Xerse est en campagne contre la ville d'Athènes. Il stationne avec ses armées dans la ville amie d'Abydos, sur la rive orientale du détroit de l'Hellespont, juste en face de la rive grecque. L'action traitée par Cavalli et son librettiste Minato dévoile la résistance d'un seul couple amoureux Arsamene le frère du roi Xerse et la belle d'Abydos, Romilda. Contre eux se dresse Xerse qui veut épouser l'amante de son frère, mais aussi Adelante, la soeur de Romilda qui est tombée amoureuse d'Arsamene. Heureusement survient la belle princesse de Suse, Amastre qui sous le déguisement d'un homme, entend reconquérir l'homme de son coeur, Xerse. De fait touché par la détermination d'Amastre, Xerse renonce à Romilda et épouse Amastre. Le couple initial éprouvé Romilda / Arsamene confirmé, a vaincu. Dans la version parisienne présentée à Lille, tous les ballets de Lulli sont joués par un orchestre différent (diapason différent) à la fin de chaque acte).



PREMIERE PARTIE

Acte I

Pendant que Xerse confie à l'ombre d'un platane ses états d'âme avant l'assaut, son frère Arsamene fait sa cour à une habitante d'Abydos, la belle Romilda, qui l'aime en retour. Interrompant l'entretien, Xerse, qui a seulement entendu la voix de Romilda, décide sur le champ de l'épouser lui-même. Le roi et son frère sont ainsi deux rivaux amoureux.

Pour Adelante, la soeur de Romilda, la passion subite du roi est une aubaine : si Xerse pouvait épouser Romilda, elle-même aurait enfin le champ libre pour se rapprocher d'Arsamene qu'elle aime en secret. Mais quand, accompagné d'Eumene son fidèle confident, Xerse vient offrir sa main et son trône à Romilda, la jeune fille le repousse fermement, fidèle à ses sentiments pour le frère du roi. Xerse use alors de son pouvoir royal pour bannir son propre frère et rival, mais Romilda demeure inflexible. La princesse du royaume de Suse, Amastre, semble une promise plus digne du Roi Xerse. C'est en tout cas ce qu'elle-même imagine : elle vient, déguisée sous des vêtements d'homme et accompagnée d'Aristone, pour tenter de faire la conquête de Xerse.

Acte II

Sous prétexte de gratifier ses alliés, Xerse déclare officiellement qu'il souhaite remercier la ville d'Abydos, en donnant un époux de sang royal à la jeune Romilda. S'il pense satisfaire ainsi sa nouvelle passion, la déclaration peut aussi être mal interprétée : son frère rival, Arsamene, pourrait être lui aussi un époux de lignée royale. Chacun comprenant la situation selon ses intérêts et ses sentiments, la confusion règne pour savoir qui épousera Romilda. Amastre, toujours déguisée en homme, demeure persuadée d'être toujours l'élue du roi. Arsamene confie alors à Elviro, son page, une lettre destinée à Romilda, sa bien-aimée. Les deux soeurs mettent à jour leur rivalité amoureuse et en viennent à se déclarer la guerre.

Acte III

La lettre d'Arsamene pour Romilda est interceptée par Adelanta, ce qui achève de semer la confusion. Elle l'utilise pour persuader Xerse de lui donner pour époux son frère Arsamene. Xerse y voit l'occasion de renouveler sa demande à Romilda. Forts de leurs sentiments, les deux amants Romilda et Arsamene ne cèdent pas aux propositions du roi, au risque de déclencher sa fureur et de mettre leur vie en danger.

DEUXIEME PARTIE

Acte IV

La princesse Amastre manque à plusieurs reprises d'être découverte, malgré ses habits d'homme, en tentant d'approcher Xerse. Adelanta avoue avoir menti au roi et au page Elviro, croyant bien faire... Alors que Romilda et Arsamene s'entretiennent, Xerse survient et trouble l'harmonie entre les deux amants. Il demande à Romilda sa main : celle-ci, cherchant à gagner du temps, lui répond humblement qu'il doit la demander à son père. Xerse promet à ce dernier un époux de sang royal et envoie Eumene apprêter la future reine. Devant les refus répétés de Romilda d'accepter ce titre de reine, Xerse, pris de fureur, condamne à mort son rival : son propre frère !

Acte IV

Prévenu du danger qu'il court, Arsamene retrouve Romilda et quand son père les surprend, il comprend que le royal

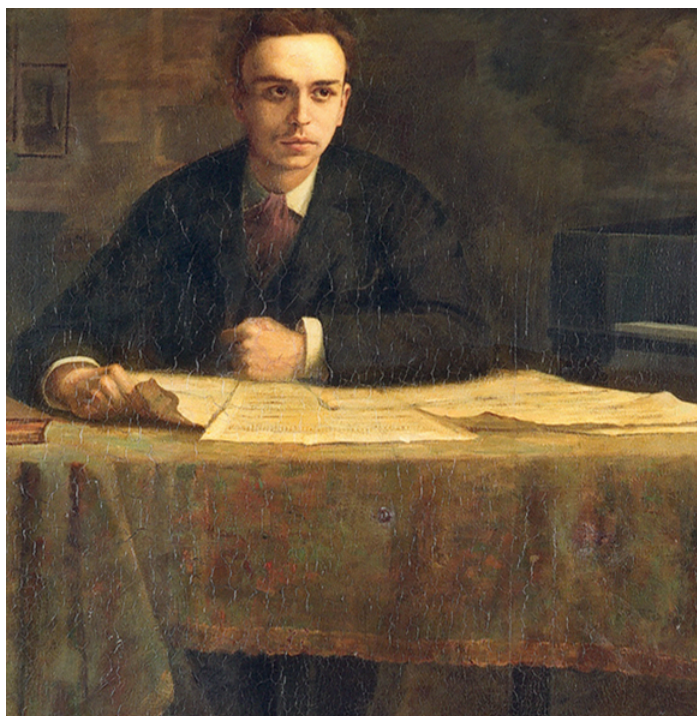
époux promis était bien le frère du roi. Xerse, se voyant devancé, exige dans sa colère qu'Arsamene tue Romilda. C'est la princesse Amastre qui s'interpose, et le roi reconnaît enfin sous ses habits d'homme la princesse de Suse, sa promise. Ému par son courage, il consent à l'épouser et à pardonner aux deux amants, Arsamene et Romilda, avant de célébrer leur mariage.

Guillaume Lekeu (1870-1894)

Portrait. Guillaume Lekeu (1870-1894). *Ni foncièrement français, ni résolument wagnérien, Guillaume Lekeu dès avant son (court) apprentissage dans la classe parisienne de César Franck puis de d'Indy, sait affirmer un tempérament sensible absolument original dès ses premières partitions abouties de 1887. Le disciple de Franck, témoin de sa disparition en 1890, laisse jusqu'à sa propre disparition en 1894, un catalogue de pièces raffinées et allusives d'un métier accompli qui contredit que jeunesse rime avec maladresse. Dans le cas de Lekeu, la maturité s'est très tôt manifestée de sa 21^e à sa 23^e années. Précocité géniale qui ne laisse pas de nous fasciner toujours.*

Aperçu biographique.

Le tempérament entier volontaire passionné du jeune Lekeu transparaît clairement à travers sa correspondance avec son ami et aîné Marcel Gimbaud, alors que la famille Lekeu s'est fixé en France à Poitiers dès 1879; pour autant l'envie de créer et de produire n'empêche pas un clair et profond sentiment grave comme l'atteste le



texte manuscrit inscrit sur la partition de sa Sonate en ré mineur pour violon et piano: état dépressif propre aux derniers romantiques, prescience de la mort, pensée lugubre. .. tour concourt ici à nourrir le portrait d'une jeune âme déjà condamnée dont le texte incriminé serait comme le signe visionnaire, annonciateur de sa mort prématurée à 24 ans en 1894. » c'est pourquoi j'appelle la mort, pourquoi je veux me replonger dans le néant d'où je suis sorti ». A 15 ans, Guillaume s'il est bien l'auteur de ce texte montre une prédisposition évidente à la souffrance et au spleen tristanesque. .. il est vrai que comme son maître César Franck le wallon reçoit de plein fouet le choc du wagnérisme éperdu radical irrésistible. Mais comme Franck, il s'agit de dépasser et sublimer l'exemple germanique en trouvant sa voie propre : un défi spectaculaire d'autant plus éblouissant dans le cas de Lekeu dont la carrière fut écourtée (par la fièvre typhoïde). Ce qui frappe immédiatement dans le cas de Lekeu c'est la puissance d'un tempérament marqué par Beethoven, aux rythmes subtils, à l'harmonie sûre et exigeante que stimule tour à tour l'influence de ses maîtres Franck et D'Indy. A son seul mérite revient la volonté percutante d'honorer manifestement mais intelligemment Wagner tout en tissant une écriture mélodique fabuleuse que n'aurait pas renié Fauré. D'autant que

souvent Lekeu sait inerver la construction d'une tension harmonique subtile comme en témoigne sa Méditation pour quatuors d'instruments à cordes V48.

Pour autant les partitions aujourd'hui transmises sont pour la plupart redevables à une furia de la jeunesse qui précède l'enseignement de Franck et donc manque parfois clairement de stabilité comme d'équilibre: ainsi les mouvements lents sont ils mieux réalisés avec cette profondeur mélancolique qui affirme la maîtrise musicale. Mais le jaillissement de l'inspiration dans l'énoncé des sentiments est déplus en plus pénible et laborieux: si la sonate pour violoncelle et piano et le seul quatuor à cordes achevé, deux premiers accomplissements indiscutables de 1888 (Lekeu a alors 18 ans) indiquent un premier cap, dépassé encore par l'excellent Trio à clavier qui lui valut des efforts amplement relatés dans la correspondance.

Ysaye eut bien raison de lui commander ce suis resté son chef d'oeuvre la Sonate en ré mineur V 64 synthèse parfaite des germaniques et des français sous le filtre sublimateur de César Franck.

Musique investie par ses propres émotions les plus ténues, le corpus laisse par Lekeu offre en miroir l'énoncé scrupuleux et raffiné d'une sensibilité exceptionnellement inspirée; Lekeu aimait écrire en exergue de ses partitions nombre d'éclaircissements poétiques : indications ou citations de poèmes reflétant son ardente sensibilité et sa volonté d'exactitude musicale.

« Joies enfantines », mélancolie des automnes », ... pour l'inachevé Quatuor à clavier , et donc « douleur » et « malheur » pour la sublime Sonate V64. .. autant d'indications littéraires d'une âme exceptionnellement affûtée au goût sûr. .. que la disparité des pièces inachevées, comme des fragments criant une injuste irrésolution du fait de leur incomplétude, rend plus fascinante encore. Ainsi pièces abouties dans leur solitude incomplète, l'Adagio pour quatuor d'orchestre, le Larghetto pour violoncelle et orchestre et la

Plainte d'Andromède resteront ils toujours perles suspendues veuves du collier qui devaient les agencer en éléments d'un tout à jamais perdu.

Les institutions ne reconnurent pas immédiatement la géniale précocité du compositeur né à Verviers (où naquit aussi le violoniste Henri Vieuxtemps)... Ayant présenté sa cantate Andromède, pour le prix de Rome, Lekeu apprend le 15 septembre 1891 qu'il n'est que second prix : le jury dont la partialité causa pour chaque édition un réel problème, sanctionna sans ambiguïté celui qui avait préféré quitter l'enseignement des conservatoires belges au profit de Paris et surtout de l'exemple distillé in loco à Franck. L'admiration de D'Indy et d'Ysaye pour cette Andromède jouée à Verviers et à Bruxelles des février et mars 1892 apporte une consolation appréciée la preuve que la partition relève d'un immense talent. Un rare créateur capable de dépasser le modèle wagnérien qui est la grande affaire de l'époque.

La preuve la plus éloquente en sera la Sonate pour violon et piano que commande dans la foulée d'Andromède, Ysaye particulièrement convaincu par la qualité du jeune créateur. Le conservatoire de Verviers possède la partition autographe de la Sonate : un manuscrit précieux qui témoigne du lien en estime unissant les deux musiciens : on y relève nombre de collettes, ajouts de papier comportant les corrections que le jeune compositeur ne cesse d'adresser au dedicataire/commanditaire pour qu'il les fixe sur le document aux endroits précis. Puis en septembre 1892, Ysaye commande une nouvelle oeuvre : le fameux Quatuor à clavier : la correspondance exprime les affres du créateur, obligé à l'excellence, composant lentement et de façon plus réfléchie, gagnant en profondeur et en gravité, ne cédant jamais cette âpreté dont il avait un goût précoce. D'ailleurs toute la première séquence, répond à un thème cher énoncé depuis les débuts : la résolution de l'affliction dépressive, l'arche tendue de la rage éperdue à la résignation mélancolique : « le sujet du premier morceau est la douleur initialement

exaspérée, convulsive, s'adoucissant parfois et se transformant en mélancolie passionnée... », précise Lekeu dans une lettre à sa mère de février 1893. Et ailleurs : « je me tue à mettre dans ma musique toute mon âme ». Voilà une claire confession révélant allusivement la clé autobiographique de la composition.

L'œuvre

Apprentissage : les premiers essais d'écriture. Né à Verviers mais français de sensibilité, Lekeu démontre des velléités de composition dès 1885 (Choral pour violon et piano, puis en 887, Morceaux égoïstes...), soit dès ses 15 ans, en particulier pendant ses vacances familiales à Verviers. L'inspiration aborde déjà les poèmes de Hugo, Lamartine (La fenêtre de la maison paternelle, les pavots), Shakespeare et Goethe sans omettre Baudelaire (Les deux bonnes sœurs) sur le métier desquels le jeune compositeur apprend et réussit les noces délicates, exigeantes de la poésie et de la musique : les mélodies de Lekeu informent sur cette éloquence du cœur et de l'âme qui sont la clé de son écriture. Postromantique, le goût de Lekeu est surtout symboliste, avec, inclination visionnaire, une sensibilité pour les évocations mortifères, lugubres, parfois glaçantes... qui en fin de cycle, inspirera ses propres textes.

Admirateur de Beethoven, Lekeu s'essaie à la forme du quatuor : des nombreuses tentatives dès 1887, remonte le plus achevé (Méditation en sol mineur : énoncé par trois reprises d'un cri

de douleur apaisé par une foi finalement salvatrice). Le jeune compositeur poursuit également ses leçons de violon auprès de son professeur Octave Grisard dont le Quatuor crée sa Méditation (après l'avoir débarrassé de ses erreurs d'harmonie). Toujours, Lekeu pourra compter sur l'appui et la collaboration de ses proches, plus âgés et expérimentés que lui dans la maîtrise de l'art). A l'automne 1887, l'écriture occupe désormais toute sa pensée ; le Molto adagio complète la Méditation, exprimant les sentiments chers au caractère du jeune homme : recueillement et profondeur (avec en exergue des citations des Evangiles de Matthieu et Marc dont du Christ sur le mont des Oliviers, « mon âme est triste à en mourir »...).

Les Morceaux égoïstes (septembre 1887-mai 1888) expriment au piano l'expérience d'une âme sensible désireuse de communiquer sa propre aventure émotionnelle dans une langue mélodique et harmonique, personnelle : en témoigne surtout le Lento doloroso, traversée hypnotique entre songe et cauchemar, d'une âpreté funèbre prenante inspiré d'un poème de Gustave Kahn : ... les pleurs sont la langue où ce sont rencontrés / les retours muets d'étranges contrées ». Un sommet de profondeur glaçante que contrepointhe totalement l'esprit irrévérencieux et provoquant de la Berceuse et Valse, comportant des références hommages pleins d'humour à Gounod, Delibes, Chopin, etc... De 1888, année d'approfondissement et de maturation, surgit dans sa totalité cohérente (février) l'admirable Quatuor en 6 mouvements V60, dédié à l'ami poitevin, pilier de toujours, Marcel Guimbaud. Entité poétiquement juste, d'un caractère enjoué et lumineux où perce l'originalité inclassable de son Capriccio (4^e mouvement et le plus court de la série). De même, fasciné par la fugue, Lekeu parvient à sublimer dans le final, la rigidité de cette forme en un lyrisme libre et personnel. Puis se succèdent, la Sonate pour violoncelle en fa (terminée par D'Indy dans un style trop scolaire et mesuré pour servir de conclusion à la fougue initiale de Lekeu) : en définitive, quatre séquences (V65) prodigieusement énoncées dans leur maladresse parfois explicite mais dont la sincérité saisit : adagio malinconico puis allegro molto quasi presto,

aux références baudelairiennes; superbe lento assai (le plus développé et le plus original composé selon la correspondance à minuit). Enfin épilogue qui reprend le thème principal, le même que pour son Trio à clavier.

1889 : la classe de Franck

En 1889, Lekeu poursuit son exploration musicale en abordant l'écriture orchestrale avec l'Introduction symphonique aux Burgraves (avril) : tentative incomplète qui démontre une connaissance très aigüe des thèmes wagnériens. C'est l'été 1889, la fin du Lycée et pour le jeune compositeur encore autodidacte, l'horizon d'une nouvelle carrière musicale d'emblée orientée vers la composition dont le maître choisi est César Franck. Dès septembre, Lekeu se confronte donc aux exercices du Pater Seraphicus : la Première Etude Symphonique concentre les avancées du jeune Lekeu alors disciple de Franck, qui bravant l'ordre de mesure de son maître, ose cependant l'orchestration, lui qui vient de débiter son apprentissage parisien.

La Deuxième Etude Symphonique est inspirée par le Hamlet de Shakespeare (trois parties). En août 1890 sont achevées les deux premières parties : désespérance complexe du héros, pur amour démuni impuissant d'Ophélie (V19 et V22). Le 8 novembre 1890, Franck décède à la suite d'un accident de fiacre : son enseignement n'aura duré qu'un an et demi.

Le Trio à clavier

Sous la direction de Franck, Lekeu, doué d'une fièvre souvent impulsive, apprend la discipline et le contrôle : de 1891, datent des partitions mieux construites, plus profondes encore dans leurs choix dramatiques et expressifs. Trio pour piano, violon et violoncelle (Trio à clavier en ut mineur V70, janvier 1891) : le solide fugato du premier mouvement révèle l'apport du maître Franck à son jeune disciple. Douleur, espoir, rêverie, mélancolie, cri et malédiction... Lekeu y exprime tous ses chers thèmes empruntés aux romantiques comme aux Symbolistes dont il fait une synthèse très originale.

D'autant qu'en conclusion, comme un accomplissement salvateur, le compositeur développe finalement, le « lumineux développement de la bonté », un parcours spirituel personnel que n'aurait pas renié son maître Franck, lequel avant de mourir, avait témoigné son enthousiasme face à la partition (que Lekeu lui dédiera naturellement en hommage). Solide et consciencieux, ce Trio comporte le métier d'un élève respectueux, certainement encore choqué par la perte de son maître si vénéré.

La Sonate pour piano de 1891 prolonge encore ce devoir de profondeur et de structure auquel l'a initié Franck. C'est un clair hommage aux œuvres pour piano de Franck (Prélude, choral et fugue). Même enracinement frankiste pour le célèbre et régulièrement joué : Adagio pour quatuor d'orchestre (avril 1891) qui porte aussi les vers de Georges Vanor : « Les fleurs pâles du souvenir ». Liberté inouïe de l'écriture (harmonique et mélodique), Lekeu a trouvé sa voie et son langage propre dans cet Adagio, antichambre d'une carrière qui s'annonce particulièrement juste et inspirée; après la mort de Franck, Lekeu se rapproche de D'Indy, autre élève du Maître et véritable pilier dans la continuation de sa jeune vocation musicale.

A partir de 1891, les compositions de Lekeu sont liées à des événements vécus à Verviers : Epithalame pour le mariage de son ami Antoine Grignard (avril 1891 : la seule partition composée pour l'instrument de son maître, l'orgue dans laquelle il reprend le thème d'Ophélie).

Andromède

Suivent la printanière Chanson de mai (printemps 1891) sur un texte de son oncle Jean, le Chant lyrique pour chœur et orchestre destiné à la Société royale L'Emulation qui la crée le 2 décembre 1891 : partition ambitieuse, jouant de l'éclat partagé dialogué entre voix et fanfare, qui préfigure le grand défi du Prix de Rome auquel Lekeu se présente à Bruxelles la même année. D'Indy stimule le jeune créateur qui passe la première épreuve (écriture d'une fugue à quatre voix et d'un

choeur avec orchestre) ; A l'été, Lekeu entre en loge d'écriture sur le thème d'Andromède dont l'arrogante beauté insulte les Néréïdes filles de Neptune lequel alors par vengeance lâche sur l'Ethiopie, un monstre affreux semant mort, destruction, désespoir. La cantate de Lekeu – poème lyrique et symphonique pour soli, choeur et orchestre, évoque la supplique des prêtres afin qu'ils désignent une victime expiatoire : Andromède ; la mise à mort de la jeune femme, libérée cependant par Persée... enfin, la victoire finale de l'harmonie dans un épithalame triomphal. Malgré ses espoirs, Lekeu n'obtient le 12 septembre 1891, que le 2^e Prix : de fureur, il ne se présente pas à la remise. Il critique la partialité des juges : tous membres des conservatoires royaux de Gand et de Liège dont les élèves ont... naturellement obtenu le Premier Prix et le Premier second prix. Franckiste et parisien, Lekeu l'expatrié a été sévèrement sanctionné. Evidemment, la prière d'Andromède est le point capital d'un drame parfaitement écrit dont le thème de Persée, séquence finale, apporte un éclairage apaisé et salvateur. Tout Lekeu y est condensé dans une science désormais libre et originale, apportant les bénéfices d'un tempérament autonome qui sait ce qu'il doit à Beethoven et Wagner, surtout ses maîtres d'Indy et Franck.

Ysaye entre en scène

Après la déception du Prix de Rome 1891, Lekeu reçoit néanmoins plusieurs commandes : le Larghetto pour violoncelle et orchestre, seule oeuvre concertante aboutie et d'une séduction mélodique tenace (de Joseph Jacob, violoncelliste du Quatuor Ysaye, février 1892) ; la Sonate pour violon et piano demandée par Eugène Ysaye, lequel après l'écoute de la prière d'Andromède créée dans sa version de chambre au cercle des XX à Bruxelles, le 18 février 1892, avait été saisi par le talent du jeune compositeur. Les Trois pièces pour piano (avril 1892) sont commandées par l'éditeur liégeois Muraille : pleines de vie et d'entrain, elles rappellent la vivacité parfois caustique du musicien dans ses lettres. Suivent au printemps

1892, la Fantaisie sur deux airs angevins (dont la mise en forme pour orchestre est favorisée par le très gaulois d'Indy, auteur de la Symphonie cévenole et très soucieux d'affirmer la richesse de la musique française à travers ses idiomes provinciaux : il en découle aussi une version pour piano à quatre mains : il en résulte une évocation d'un couple pris entre l'ivresse d'un bal et l'abandon intime dans la nature d'une fin d'après midi sous le clair de lune. Les dernières opus de Lekeu sont des mélodies formant cycle, Trois Poèmes créés le 7 mars 1893 à Bruxelles pour le Cercle des XX lors d'un concert organisé autour d'Eugène Ysaye : lequel interprète en outre, la Sonate pour violon et piano dont il est le dédicataire. Dans les poèmes, la mort n'est que songe et l'ivresse amoureuse fait planer sur la nuit (Nocturne), un charme unique qui dévoile une originalité totalement assumée et développée. D'autant que Lekeu en une intuition de coloriste génial ajoute ici la sonorité du quatuor à cordes, bien avant Fauré (la Bonne chanson) et Chausson (la Chanson perpétuelle). L'ultime pièce reste la Berceuse datée de novembre 1892. Lekeu alors sur le métier de Quatuor à clavier, décède à Angers le 21 janvier 1894, peu avant son 24^e anniversaire.



CD. En 1994, pour le centenaire, le label Ricercar éditait en un coffret de 8 cd l'intégrale des œuvres de Guillaume Lekeu : y figurent les premières partitions de 1885 jusqu'aux chefs d'œuvres commandées par Ysaye en 1892 sans omettre les essais orchestraux contemporains de son apprentissage dans la classe parisienne

de Franck et aussi sa cantate Andromède pour le Prix de Rome 1891, et surtout la prière d'Andromède qui en découle... Le coffret est réédité en septembre 2015 avec une notice augmentée, complétée, dévoilant par le détail, les jalons d'un style précoce qui le temps de sa courte traversée terrestre a réussi à trouver sa voie et son originalité. Guillaume Lekeu : complete works / intégrale des œuvres 8 cd Ricercar. Durée totale : 9h44mn. CLIC de classiquenews d'octobre 2015.