

Le Roi Arthus de Chausson à l'Opéra Bastille (mai et juin 2015)

Paris, Opéra Bastille. Chausson : Le Roi Arthus. 16 mai >14 juin 2015. Nouvelle production avec dans le rôle titre, l'excellent baryton américain, diseur et fin acteur, **Thomas Hampson**. Nouveau spectacle scénographie par **Graham Vick**, très attendu sur la scène parisienne : les ouvrages rares mais majeurs de notre romantisme national ne manquent pas mais peinent toujours à s'imposer au



répertoire de la maison... comme les « académiques baroques » Lully et Rameau, toujours parents pauvres du volet baroque qui devrait avoir toute sa place dans la maison lyrique qui vit des subsides des contribuables (lesquels sont en droit d'attendre des propositions artistiques équilibrées, sachant aux côtés des « marronniers » : Traviata, Carmen, La Bohème..., sortir de l'oubli les œuvres lyriques hier très applaudies... Lully et Rameau n'ont-ils pas toute légitimité à l'Opéra national : auteurs officiels de l'Académie royale de musique, l'ancêtre de notre Opéra de Paris actuel, mais aussi meilleurs créateurs du Baroque français ? S'agissant d'**Ernest Chausson, né en 1855**, il était temps de programmer cette partition ardente et embrasée, tissée avec des fils de soie wagnériens... Créé en 1903 au Théâtre de La Monnaie à Bruxelles par l'élève de Massenet et de Franck, l'ouvrage est le fruit d'un labeur acharné de 7 ans, de 1888 à 1894. Appelant comme Franck à se détacher de Wagner tout en l'assimilant parfaitement, (Debussy ne dit-il pas lui aussi dans Pelléas, composer « non pas

d'après Wagner, mais après Wagner »?), concrètement Chausson et Franck auront réussi ce pari difficile-, Chausson sait captiver par une texture orchestrale somptueusement vénéneuse, à la fois sensuelle et mélancolique qui rappelle évidemment son *Poème de l'amour et de la mer*, la *Symphonie en si bémol* ou la *Chanson perpétuelle*... A la fois romantique et symboliste, Arthus réactive la fascination du geste chevaleresque médiéval soulignant les tragiques amours du champion vainqueur des Saxons, Lancelot et de la reine Genièvre, quand comme Mark dans *Tristan*, le roi Arthus ne peut démuni solitaire qu'abdiquer face à la violence impérieuse de leur union ... le pur amour ne peut s'épanouir librement sur terre et comme Lohengrin, Arthus doit quitter la terre pour rejoindre le ciel. Aux côtés de Sophie Koch (Genièvre) et Roberto Alagna (Lancelot), le baryton américain **Thomas Hampson** revient en mai et juin 2015 à l'Opéra de Paris pour chanter le roi Arthus sous la direction subtilement articulée et chromatiquement mouvante de l'excellent **Philippe Jordan**.

Tristan français



Pour la création bruxelloise de 1903, quand Puccini a fait triomphé Tosca et Debussy son Pelléas, Chausson déjà disparu (en juin 1899) ne put assister à la création du 30 novembre 1903, avec les décors du peintre symboliste belge Fernand Khnopff

(1858-1921). A l'initiative de D'Indy, ardent chaussoniste, **Le Roi Arthus** synthétise la sensibilité élégante et essentielle de Chausson, compositeur esthète qui tenait dans son hôtel particulier parisien de l'avenue de Courcelles, un salon où dans un écriin affichant les Degas, Lerolle (son beau-frère), Redon, Puvis, Carrière, Signac, Monet, Manet, Vuillard... de grande valeur, toute l'avant garde et les auteurs exigeants savaient échanger et dialoguer. Le roi Arthus est donc

l'oeuvre d'un grand lettré, d'une finesse de goût véritable, sachant dépasser le choc de Wagner (il a vu Parsifal à Bayreuth en 1882). Sur un sujet tiré de l'histoire médiévale bretonne et que Wagner a traité avant lui, Chausson recycle avec un tempérament puissant et original, les principes wagnériens de l'orchestre flamboyant continu, du leit motiv, avec ce goût pour l'accomplissement de la malédiction perpétuelle enchaînant les êtres contre leur gré... Le couple royal Arthus et Guenièvre éclate mais aucun des trois protagonistes avec Lancelot qui fuit avec la reine, ne sort indemne du drame : la mort les attends (Guenièvre et Lancelot), ou le salut hors de ce monde les transporte malgré eux (apothéose finale et céleste d'Arthus). **Graham Vick** devrait prendre a contrario de sa mise en scène de Parsifal (1997), Don Carlo (1998) ou de King Arthur (Opéra Bastille), un parti presque austère voire abstrait, soulignant combien Le roi Arthus de Chausson est un drame intimiste et psychologique, sans vraiment d'action. Dans sa vision Arthurienne, Chausson (son livret est très bien écrit, au choix des mots et aux tournures infiniment moins alambiquées que sont les textes de Wagner), fait du Roi trahi, une idée, un symbole (il n'a pas vraiment d'enracinement terrestre dans le déploiement scénique). Seuls Lancelot et surtout la reine Guenièvre sont de réels personnages, qui souffrent, qui désespèrent et comprenant que finalement malgré leur fusion physique, ils n'ont guère d'affinité, se vouent à la mort (Guenièvre se suicide même). Le poison est l'univers entier de Chausson : l'idéal arthurien (les chevaliers à la table ronde) n'y est jamais explicité, l'horizon est bouché, les paysages et le cadre, sombres comme étouffants. C'est évidemment l'orchestre – somptueux-, qui exprime essentiellement cette perte inéluctable de l'harmonie primitive.

Synopsis, scènes principales

[Opéra Bastille, 16 mai>14 juin 2015. Philippe Jordan, direction. Graham Vick, mise en scène.](#)

Acte 1, le Roi Arthus célèbre la victoire contre les Saxons et le courage de Lancelot son favori. Mais son neveu Mordred, jaloux de Lancelot et amoureux de la reine Genièvre surprend les amants Lancelot et Genièvre. Lancelot blesse Mordred et fuit : Genièvre promet de le rejoindre.

Acte 2, Lancelot prié par Genièvre de reprendre sa place parmi les chevaliers de la Table ronde, ne vainc pas sa honte d'aimer la femme de son ami le roi. Ce dernier rongé par le doute car Mordred lui a rapporté le relation adultérine de Genièvre, consulte Merlin qui lui annonce la fin prochaine du royaume et sa séjour au ciel. Arthus décide de pourchasser Lancelot.

Acte 3, Lancelot rattrapé refuse de combattre son souverain. Genièvre détruite par sa conduite s'étrangle avec ses cheveux. Lancelot regagne le champs de bataille pour y mourir et expirer aux pieds d'Arthus. Ayant jeter ses armes dans la mer, le roi disparaît dans le ciel emporté par une mystérieuse nacelle.

[10 représentations à l'Opéra Bastille à Paris](#)

Du 16 mai au 14 juin 2014

[Réservez votre place :](#)

16 mai 2015 19:30
19 mai 2015 19:30
22 mai 2015 19:30
25 mai 2015 19:30
28 mai 2015 19:30
02 juin 2015 19:30

05 juin 2015 19:30

08 juin 2015 19:30

11 juin 2015 19:30

14 juin 2015 14:30

Organisez votre séjour Paris, du 22 au 24 mai 2014 avec
EUROPERA.COM

CD. Reicha : 3 Quatuors (Ardeo 1 cd L'Empreinte digitale).



CD. Reicha : Quatuors
(Ardeo 1 cd L'Empreinte
digitale).



Anton Reicha exporte en France cette austérité heureuse du genre quatuor, fixé à Vienne par Haydn, enrichi par Mozart, incarné alors par Beethoven dont il reste le contemporain le plus talentueux. Entre Vienne et Paris, Anton Reicha qui devient

professeur de fugue et de contrepoint au Conservatoire de Paris à partir de 1818, fait figure de formidable passeur entre France et Allemagne, grands romantiques viennois et créativité parisienne. Encore une preuve que le Paris romantique n'a pu se bâtir sans les Germaniques : l'exemple d'Onslow, appelé le Beethoven Français confirme une nette tendance historique : pas de romantisme français sans les Viennois d'Outre Rhin, et à défaut pas d'avancée musicale

notables sans une claire influence, assumée, admirative envers les auteurs outre-Rhin (le phénomène est avéré bien avant Wagner : songez à Gouvy le lorrain si pénétré par le symphoniste d'un Mendelssohn par exemple).



Parmi les élèves de **Reicha à Paris**, rien de moins que les plus grands à venir : Liszt, Berlioz, Gounod ... L'intérêt du présent album est de restituer outre l'apport de Reicha au genre quatuor (18 opus quand même : une réalisation au catalogue qui pourrait ambitionner de rivaliser avec Mozart et Beethoven...), d'éclairer ce en quoi sa manière évolue sensiblement, dévoilant un authentique créateur, formidable tempérament taillé de facto pour le chambrisme le plus éloquent et le plus polissé : fougueux, audacieux, imprévisible, puissant et personnel. C'est dire la valeur du présent enregistrement... Il connaît son Mozart évidemment comme l'atteste le premier Quatuor ici sélectionné (Opus 49 n°1), avec citation et commentaire du thème principal de Concerto pour piano n°24 du divin Wolfgang. Reicha en fait une paraphrase aussi originale et personnelle que ... Liszt quand il compose d'après... Verdi ou Wagner.

Si les deux premiers opus retenus sont très viennois, Mozartiens et Haydniens donc dans la facture et la construction, le dernier Quatuor opus 94 n°3 en fa mineur, nous saisit littéralement par sa verve, son idéalisme tendre, une



plénitude qui nous semble absente et magistralement assumée à présent. L'Andante montre à quel point Reicha opère une fusion des influences françaises et germaniques, juste mouvement de balancier qui vient féconder une sensibilité âpre, vive, réfléchie, mue autant par le désir de plaire (vocalité et

ligne chantante proche de la romance française) dans les deux premiers mouvements que l'esprit de la nécessité la plus incisive et la plus brûlante. Le Menuet regarde à nouveau du côté de Haydn (son menuet des sorcières de l'opus 76 n°2). Élégance, précision, fluidité, mais aussi grande aisance de la palette agogique, les quatre musiciennes d'Ardeo ne déroge pas à leur réputation : elle portent même bien leur nom, prêtes à brûler de mille feux et crépitements ténus pour que se consume une ardente et vive musicalité. Superbe révélation... qui nous laisse aussi impatient d'en entendre d'autres. Né Pragoïs, viennois de style et naturalisé français en 1829, Reicha concrétisant un rare exemple d'assimilation entre deux cultures, ne pouvait imaginer meilleures ambassadrices. Du pain béni pour... Arte, comme Gouvy : un prochain documentaire sur les deux compositeurs entre les deux rives du Rhin et inversement ? Pour l'heure délectez vous de ce cd excellemment réalisé.

Anton Reicha (1770-1836) : 3 Quatuors : opus 49 n°1 en do mineur, opus 90 n°2 en sol majeur, opus 94 n°3 en fa mineur. Quatuor Ardeo – 1 cd L'Empreinte Digitale ED13240

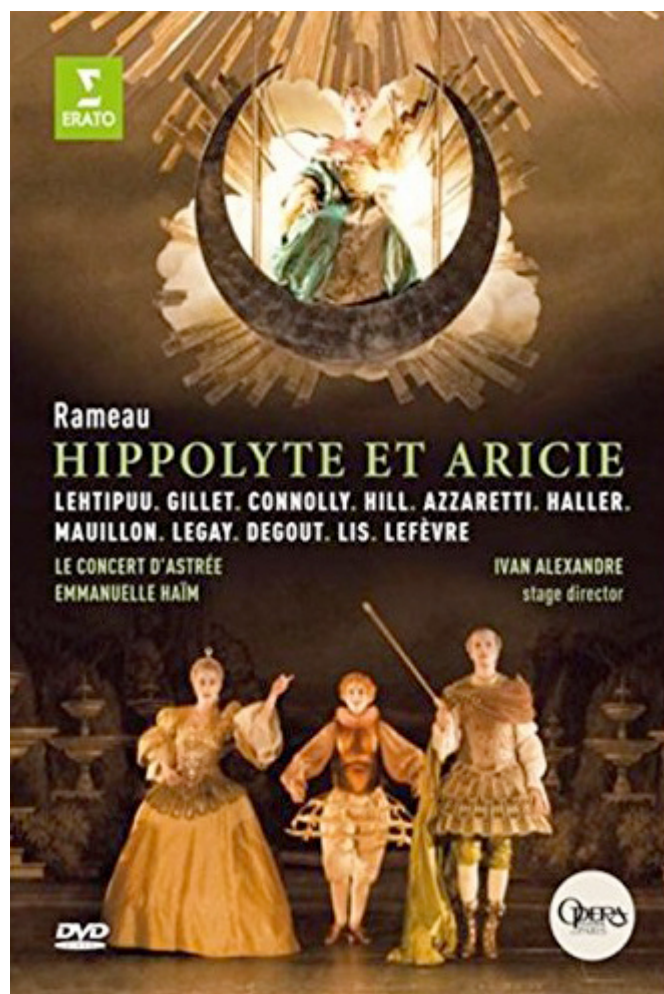
Tours . Concert
Tchaïkovski: 6ème Symphonie.
OSRCT, JY Osonce, les 15,16
novembre 2014

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



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

DVD. Rameau : Hippolyte et Aricie (Haïm, Alexandre, 2012). Présence des machineries d'époque, faste des décors peints très architecturés, à l'identique selon les relevés d'époque, statisme éloquent de la gestuelle, placement des figures chanteurs dans un espace souvent réduit à l'ordonnancement classique tripartite : premiers et seconds plans, lointains... la production de cet Hippolyte entend offrir un équivalent visuel et scénique à la restitution historiquement informée inféodant chant et orchestre. C'est une construction d'abord de l'esprit que viennent colorer et enrichir la souplesse des danseurs et remettre en mouvement les situations des chanteurs tragiques et pathétiques inscrits dans l'action. La clarté spatiale qui en résulte sert évidemment l'exposition baroque du drame et immédiatement la totalité de la machine ramélienne saisit par sa cohérence, son équilibre, sa richesse évocatoire et sa puissance ... magique. Théâtre de dépassement et d'enchantement, l'opéra de Rameau d'autant plus fort et signifiant en son premier opus de 1733 – le plus scandaleux aussi-, surgit dans toute sa force scénographiée dans son déploiement matériel



(jusqu'à Zoroastre, les opéras de Rameau touchent autant par leur science musicale que leur impact visuel et décoratif). La vertu essentielle de cette production demeure la présentation de l'ouvrage dans une approche historicisante proche de ses codes originels : l'esthétique qui en découle favorise le fantastique (acte des enfers), l'enchantement et l'onirisme des divertissements dansés (les plus fascinants et tendres depuis Lully et Campra). Voilà qui change des mise en scènes modernes, trop décalées, trop inopérantes dans le système lyrique baroque.

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

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

Palais Garnier en 2012. 1 dvd Erato.

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

DVD. Poulenc : Dialogues des Carmélites

(Rhorer, Py, 2013). Le transfert de cette production admirable vocalement et scéniquement est comme sublimé encore par le choix des plans serrés sur les visages, insistant sur le travail d'acteurs de chaque chanteuse : un approfondissement rare qui se révèle d'une crédibilité cinématographique rendant cette réalisation proche d'un long métrage : la progression de plus en plus tragique jusqu'aux exécutions finales n'en est que



plus haletante. Il est vrai que le plateau vocal réunit la crème des chanteuses francophones actuelles : Piau (qui n'a certes pas l'âge de Constance mais n'en exprime pas moins sa juvénilité fragile et désespérée), Petibon (d'une criante vérité dans le rôle protagoniste de Blanche de la Force, l'aristocrate convertie marchant vers son martyre), enfin Gens (digne et bouleversante Lidoine). Hors sujet, Lehtipuu – outré, caricatural- et la Prieur de Plowright, vocalement hors style et dépassé. Dommage, car l'unité et la cohérence de l'ensemble s'en trouvent déséquilibrées. Au service d'un drame scéniquement millimétré, le chef Rhorer qui a déposé sa baguette historiquement informée pour conduire l'opulent Philharmonia Orchestra, trouve la fluidité et le mordant

nécessaires, une vision elle aussi qui dans la fosse affirme une excellente intelligence expressive. Sans les erreurs du casting, ce dvd méritait évidemment un CLIC de classiquenews. Le duo Piau / Petibon fonctionne à merveille : touchant et bouleversant même par leur fragilité et leur humanité.

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

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



Interview with Miguel SERDOURA lutenist, about his new cd: « The Kings of Versailles ». By dedicating his new album to the kings of the lute at Versailles, especially the composers and lutenists under Louis XIII and Louis XIV, Germain Pinel and Robert de Visée, Miguel SERDOURA highlights the golden age of the lute in the 17th century in France: a solo instrument that

embodies the taste, the education, the perfection of style and manners, recognized and adopted by the sovereign, the Queens and their intimates. But Miguel SERDOURA has done more than reveal the difficult art and virtuosic, poetic and contemplative side to this legendary instrument: the young lutenist, one of the best pupils of Hopkinson Smith, also through own project return to the lute the fame and fascination it exercised at the time of its glory... Serdoura is not only a subtle performer, he is now an ambitious entrepreneur creating a new adventure for the lute. Here is an exclusive interview with Miguel Serdoura about his new album: « The Kings of Versailles » a new cd to be published December 1, 2014.

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

revealed?

We have only a few recordings of French music for the baroque lute. This is due to our lack of knowledge of the life of the french lutenists of the 17th century as well as the style of their music. The choice of these two composers is first both musicological and historical. It is a question of returning the lute to the place that it held in the 17th century in France: the



instrument of Kings and the King of instruments. From her childhood in Florence, Marie de Medici played the lute and when she became queen of France, she had lutenists constantly among her close followers. Jean Héroard, the doctor charged with constantly looking after the young Louis, the future Louis XIII, from the hour of his birth, provides us with numerous anecdotes that show the importance of this instrument in the private lives of the kings of France. Thus, Jean Héroard tells us that one of the little prince's first toys was a lute. At three years of age, in 1604, « he asks for his lute, brings it at ten o'clock to the Queen to show her how well he can play it ». A lute playing groom of the chamber (valet de chambre), Florent Hindret (or Indret), was from the first hour, charged with singing and playing the lute to send the child-king to sleep. Two years later, the king « takes a big lute, and has Indret stop the strings on the fingerboard, while he plucks the strings ». When the young Louis XIII had regained power, the power his mother had confiscated from him, he had the Spanish courtiers and their ladies who surrounded his wife thrown out and replaced by a French court. It was Ennemond Gaultier who was then chosen to teach the lute to the young queen, Anne d'Autriche, who until that moment had only played the guitar, a typically Spanish instrument.



Germain Pinel (c. 1600-1661) was not only lutenist at the Court of Louis XIII, but he had the privilege to have been selected to teach the young Dauphin, future Sun King, his 9-year-old to the age of 18. Pinel then worked, until his death, at the Court of Louis XIV, after the death of Louis XIII. Until I made this recording, there was only a few scattered recordings of the works of Pinel.

One wonders how is it possible, that one of the most essential lutenists of the French baroque, who held one of the most important positions in the Court of the Kings of France, could be so little today? After investigation into his music, the answer became obvious: Pinel is not like the other composers of his time – he is different. Understanding his music requires a deep immersion in his style. His music is nothing like that of his contemporaries (the Gaultier for example). The most striking example are the unmeasured 3 Preludes on my disk. Pinel's music is probably the most refined and the most elitist of all that was written for the French baroque lute. Each note has no meaning unless it is essential after full analysis of the sound and the style of the piece. I will give a modern literary example so that we can better understand the complexities of this music: Pinel is to French music for baroque lute as Jorge Luis Borges is in contemporary literature: extreme sophistication, playing with a great profusion of references, claiming an inimitable and complex style. Similarly, the musical language of Pinel is immense, sometimes confused, but with deep meaning.

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



What instrument do you play? What are its qualities?

For several years, I researched different luthiers, different kinds of Baroque lutes (French, German, etc.), in order to come closer to the great Parisian lutenists of the 17th century. I myself am Parisian, and I tried to put myself in their mid and spirit. I studied the musicological texts describing how the French lutenists went to Bologna, in Italy, in the early 17th century, to buy lutes by Laux Maler, described as the father of all luthiers by Ernst Gootlieb von Baron, a great composer and German musicologist of 18th century. So I ordered 2 Laux Maler lutes by two different makers (there are 5 original Laux Maler lutes worldwide today). I play on this disc an 11-course lute after Laux Maler built in 2012, by Cezar Mateus, a luthier able to transform my aesthetic ideal into the lute of my vision.

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



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

In 1899, in an article entitled « Notes on the history of the lute in France », Marie Bobillier writes that « amateur musicians are tired of the difficulties of the lute; they are moving toward the theorbo [and/or the archlute in Italy], and

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



The archlute and theorbo are accompanying instruments (the archlute was used only for Italian music, never for English, French or German music). These aren't instruments for the solo repertory (despite a few rare works written for them). This was true in that time and this remains true today. Technically, the archlute and theorbo are more accessible instruments because

they are strung with single strings, like a classical guitar. Earlier this was often not the case because these instruments were strung with double strings – sometimes not the bass. But today nobody does, in order to make the instrument more simple and of easy execution. The lute was strung at the time, and also today, with double strings. It is precisely this that allows all the beauty and refinement of the lute. Also, and as in any field of classical music, chamber music is generally less demanding than solo (except rare exceptions where the composer wrote an obbligato part). Basso Continuo is even less (from the technical point of view and interpretation) because it consists only to accompany or play a simple bass line to

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

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

we will find that there is none where all the fingers of both hands are absolutely necessary but the lute ».

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



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

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

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

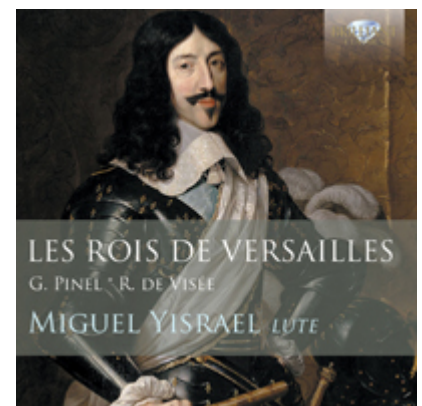
In the 17th, how do you explain the favor for the lute? How to manifest this favor and this specific taste?



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

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

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



Translated from French by **Sandy Hackney**

Interview by Alexandre Pham in November 2014.

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

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

Lire [notre entretien avec Miguel Serdoura en français](#)

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



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

2014). Jos van Immerseel réunit une solide équipe de musiciens pour offrir une nouvelle parure instrumentale au chef d'oeuvre composé en 1935 par Carl Orff – et créé en 1937 ; il reste

inimaginable que cet érudit amateur de poésie médiévale ait pu faire acte d'allégeance au régime hitlérien lui offrant



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



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

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

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

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

CD. Francesc Valls : Misa scala Aretina à 11 voix (A. Recasens, juin 2014, 1 cd Lauda). Albert Recasens a le don du défrichage : voici une messe inédite d'un compositeur ibérique entre le XVII^e et le XVIII^e d'une valeur indiscutable, actif à Barcelone dans le premier quart du XVIII^e : Francesc Valls. Formé à Valence,

Valls devient maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone en 1706. Proche du cercle des lettrés et modernes amateurs dont l'Academia Desconfiada créée en 1700, Valls se distingue très vite, livrant la musique des grandes célébrations de



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



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

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

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

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



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

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

Francesc Valls

Missa Scala Aretina

La Grande Chapelle, Albert Recasens (direction)

- 1. Salmo: Lauda Ierusalem, a 10 06:37
- 2. Responsorio a la Virgen.: Sancta et immaculata, a 8* 05:26
- 3. Tono al Santísimo Sacramento: En el misterioso circo, a 4* 04:43
- 4. Lección: De lamentatione Ieremiae prophetae, a 8* 06:05
- 5. Motete para el día de Pascua: Surrexit Pastor bonus, a solo* 03:01
- 6. Motete: Plorans ploravit, a 4 01:59
- 7. Motete: Domine vim patior, a 4 02:12
- 8. Invitatorio a la Expectación de Nuestra Señora: Ave Maria, a 8* 03:30
- 9. Villancico a Santo Tomás de Aquino: Sombras cobardes, a 12* 06:55
- Misa «Scala Aretina», a 11
- Kyrie
- 10. Kyrie eleison, a 11 01:40
- 11. Christe eleison, a 7 01:38
- 12. Kyrie eleison, a 11 02:18
- Gloria

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

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

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

1 cd **Lauda LAU014**

Visiter [le site du label LAUDA, La Grande Chapelle, Albert Recasens](#)



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

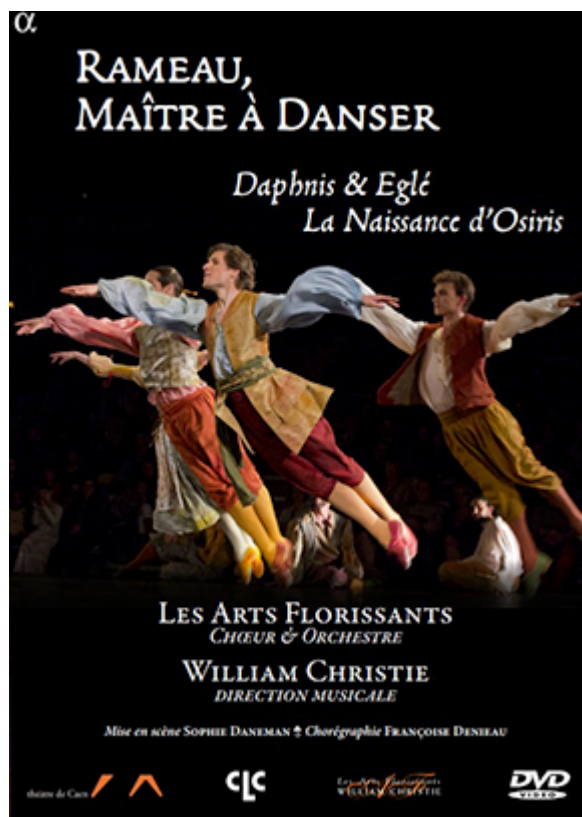
DVD événement. Rameau, maître

à danser par William Christie (1 dvd Alpha)

DVD. Rameau, maître à danser : *Daphnis et Eglé*, *La naissance d'Osiris* (William Christie, Les Arts Florissants, 1 dvd Alpha).

Pour l'année Rameau 2014, son plus fervent et convaincant champion, **William Christie et ses Arts Florissants**, surprennent là où nous ne les attendions pas : ni tragédie lyrique ni grand ballet mais deux pièces intimistes, des opéras miniatures dont le charme et la légèreté nous sont astucieusement restitués par un » Bill » plus inspiré que jamais. Les deux

actes de ballet sont même astucieusement reliés l'un à l'autre en une totalité musicale, dramatique, dansante d'une belle cohérence. Ce dvd réalisé à Caen en juin dernier (2014), confirme les impressions vécues sur le vif et dont témoigne aussi notre compte-rendu complet rédigé au moment de la création de la production événement : [LIRE Rameau, maître à danser par William Christie et Les Arts Florissants, nouvelle production pour l'année Rameau 2014](#). Pour faire simple et court, Bill renoue avec la réussite de son enregistrement récent, [Le jardin de Monsieur Rameau](#) : même école de la grâce collective, même orchestre ciselé, taillé et assoupli au diapason de la tendresse la plus allusive... Au XVIII^e, la France de Louis XV sait s'alanguir des délices tendres et sensuels de divertissements délicieusement aimables. C'est évidemment le cas de ces deux actes de ballet : *Daphnis et Eglé* puis *La naissance d'Osiris*-, dont Rameau revivifie la



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

Rameau enchanté



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

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

enfin s'exprimer librement non sans avoir auparavant dit leur désarroi. Sincères, justes, d'une pudeur continûment préservée, les interprètes joignent leur élégance tendre au chant de l'orchestre enchanteur dont le pastoralisme final affirme son indéniable tendresse. Il revient à William Christie d'exprimer pas à pas ce glissement poétique, de l'amitié à l'amour, en une direction vive et mesurée, fine et délicate, mais souple et vive, en autant de nuances suavement réalisées : l'aveu de Daphnis troublé comme Églé, tous deux démasqués par Cupidon lui-même est un grand moment de pureté émotionnelle. Plus de masques ni d'identité feinte alors, mais le jaillissement saisissant d'un sentiment pur qui passe évidemment par chant, la musique puis la danse, idéalement accordés.

Le raffinement et l'élégance du chef, le soutien des instrumentistes tout en accents murmurés et finement nerveux qui découlent de sa direction souple et onctueuse, l'accord des danseurs, le chant fin et subtile des deux protagonistes (**Elodie Fonnard** et **Reinoud van Mechelen** : deux lauréats du Jardin des Voix et depuis lors associés aux grands projets de la famille des Arts Flo), l'unité scrupuleuse de la mise en scène composent le plus tendre tableau ramélien : une pastorale à la Boucher, aux vives couleurs d'un Frago, auxquelles le chef subtil esthète, ajoute aussi en facétieux connaisseur, des touches plus nuancées et palpitantes – vaporeuses -, ... à la façon de Watteau (musette conclusive). C'est dire combien le Rameau des Arts florissants sait scintiller et charmer par cet équilibre constant entre la vie et l'élégance. L'enchaînement dernier est un festival de séquences d'une exquise intelligence : l'air » *Oiseaux, chantez* » entonné par Daphnis amoureux qui rappelle ce sentiment enivré de la nature que sait affirmer Rameau jusque dans ses plus grandes tragédies (*Rossignols amoureux* d'Hippolyte et Aricie de 1733), synthétise la perfection d'un art savant qui sous la direction de Bill, sait pourtant nous toucher par son infinie tendresse. L'orchestre regorge de teintes amoureuses et enivrées : une prouesse dont William

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

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

Philharmonie de Luxembourg
le mardi 4 novembre 2014 à 20h

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

Opéra de Dijon
le vendredi 14 novembre 2014 à 20h

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

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

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

recordings (19 cd Decca)

CD. Coffret. Lorin Maazel, The Cleveland years, complete recordings (19 cd Decca).

Décédé en juillet dernier à 84 ans, Lorin Maazel (né en 1930 à Neuilly sur Seine) laisse un héritage important au disque, non pas un catalogue discographique tel que celui de Carlos Kleiber – mince mais essentiel et d'une finesse poétique rare-, ni comme celui

de Karajan, celui d'un esthète qui a pensé le son comme il a pensé l'approche de chaque partition ; en comparaison, Maazel le virtuose et le surdoué de la baguette, impose un profil plus artificiel, celui d'un consommateur frénétique, voire compulsif qui a enregistré ... à tout va : opéras, symphonies, œuvres concertantes avec une ivresse parfois creuse qui n'empêche pas certaines éblouissantes réalisations comme son Don Giovanni, bande originale du film de Losey en 1979 : alors enregistré avec la crème des chanteurs vedettes mozartiens (te Kanawa, Berganza, Moser en tête, sans omettre Ruggero Raimondi dans le rôle-titre et dans le rôle de sa carrière...).



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

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

Parmi les incontournables de ce coffret en 19 cd, on soulignera la valeur et la profondeur d'un chef français de grande classe comme en témoigne ses Ravel (intégral du ballet Daphnis et Chloé de 1974, cd 2) et Debussy (La mer, Nocturnes, Ibéria de 1977 et 1978, cd1). Ses gravures russes (Sheherazade de 1978, ou le poème de l'extase de Scriabine de 1979) font briller sa verve colorée et sensuelle ; notons surtout

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

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

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