

ENTRETIEN avec Miguel SERDOURA, luth, à propos du luth en France au XVIIème

ENTRETIEN avec le luthiste Miguel SERDOURA, à propos de son nouveau cd : » Les Rois de Versailles « . En dédiant son nouvel album aux Rois du luth à Versailles, en particulier les compositeurs et luthistes sous Louis XIII et Louis XIV, Germain Pinel et Robert de Visée, Miguel Serdoura souligne l'âge d'or du luth au XVIIè en France : un instrument soliste qui incarne le goût, l'éducation, la perfection du style et des manières, reconnu et adopté alors par le Souverain, les Reines et leurs proches. Mais Miguel Serdoura fait plus aujourd'hui que dévoiler l'art si difficile et virtuose, poétique et contemplatif d'un instrument légendaire : le jeune luthiste, l'un des meilleurs élèves d'Hopkinson Smith, entend aussi grâce à son propre projet restituer au luth, sa notoriété et la fascination qu'il exerçait au temps de sa gloire... L'artiste n'est pas qu'un subtil interprète, c'est désormais un entrepreneur ambitieux porteur d'une nouvelle aventure pour le luth. Entretien exclusif avec Miguel Serdoura à propos de son nouveau disque : » Les Rois de Versailles « . nouveau cd à paraître le 1er décembre 2014.



***Pourquoi avez-vous choisi Germain Pinel et Robert De Visée ?
Que nous apprennent-ils du goût de Louis XIII et quelle
esthétique leur mise en regard, révèle-t-elle ?***

Nous
n'avon
s à ce
jour
que
très
peu de
disque
s de
musiqu
e
frança
ise
concer
nant
le
luth
baroqu
e.
Cela
est dû
à
notre



méconnaissance de la vie des luthistes français du XVIIème siècle ainsi que du style de leur musique. Le choix de ses deux compositeurs est d'abord d'ordre musicologique et historique : il s'agit de replacer le luth à la place qui a toujours été la sienne au XVIIème siècle en France : l'instrument des Rois et le roi des instruments.

Depuis son enfance à Florence, Marie de Médicis jouait du luth. Devenue reine de France, elle veille constamment à s'attacher le service des luthistes à sa suite. Jean Héroard, le médecin chargé de s'occuper de façon permanente du petit

Louis, le futur Louis XIII, dès l'heure de sa naissance, nous rapporte de nombreuses anecdotes qui montrent l'importance de cet instrument dans la vie intime des rois de France. Ainsi, Héroard raconte qu'un des premiers jouets du petit prince fut un luth. Il a trois ans en 1604. « Il demande son luth, le porte à dix heures chez la Reine pour lui faire voir comme il en joue ». Un valet de chambre joueur de luth, Florent Hindret (ou Indret) fut, dès la première heure, chargé de chanter et de jouer du luth pour endormir l'enfant-Roi. Deux ans plus tard, celui-ci « prend un grand luth, fait que Indret met ses doigts sur les touches et lui, il pince les cordes ». Après que le jeune Louis XIII eût repris le pouvoir qu'accaparait sa mère, il fit chasser les courtisans et courtisanes espagnoles qui entouraient son épouse pour les remplacer par des Français. C'est Ennemond Gaultier qui fut alors choisi pour enseigner le luth à la jeune reine Anne d'Autriche, qui, jusqu'ici ne jouait que de la guitare, instrument typiquement espagnol. Par sa grande maîtrise du luth, il fut alors très en vue à la cour.



Germain Pinel (c. 1600-1661) fut non seulement luthiste à la Cour de Louis XIII, mais il eut le privilège d'avoir été choisi pour enseigner le jeune Dauphin, futur Roi Soleil, de ses 9 ans à ses 18 ans. Pinel a ensuite travaillé, jusqu'à sa mort, à la Cour de Louis XIV, après la mort de Louis XIII.

Jusqu'au programme que j'ai choisi d'enregistrer pour ce disque, il n'existait que quelques enregistrements épars des œuvres de Pinel. Comment est-il possible, que l'un des luthistes les plus essentiels du baroque français, celui qui a occupé l'un des postes les plus importants à la Cour des rois de France, ait pu être ainsi ignoré de nos jours ? Après quelques semaines d'étude

approfondie sur sa musique, la réponse est devenue une évidence : Pinel n'est pas comme les autres, il est différent. Comprendre sa musique demande une immersion profonde dans son style, jusqu'ici ignoré par la plupart des luthistes qui ne l'ont jamais joué. Sa musique ne ressemble en rien à celle de ses contemporains (les Gaultier par exemple). Les 3 Préludes non mesurés enregistrés dans mon disque en sont l'exemple le plus marquant. La musique de Germain Pinel est probablement la plus raffinée et la plus élitiste de tout ce qui fut écrit pour le luth baroque français. Chaque note n'a de sens que si elle s'impose après analyse globale du son et du style de la pièce. Je donnerai un exemple littéraire moderne afin qu'on puisse mieux comprendre la complexité de cette musique: Pinel est à la musique française pour luth baroque ce que Jorge Luis Borges est à la littérature contemporaine : d'une extrême sophistication, jouant d'une grande profusion de références, affirmant un style inimitable et complexe. Les codes sont immenses, parfois confus, mais ils ont toujours un sens profond. Ainsi en est-il de la musique de Germain Pinel.

Concernant **Robert De Visée (c. 1665-1732/3)**, tout est bien plus prosaïque : sa musique est d'une grande beauté, très inspirée des plaisirs du Ballet qu'adorait alors Louis XIV. Musique directe, élégante ; c'est certainement beaucoup plus aisé pour l'auditeur de la comprendre. Pour le luthiste, c'est une musique « facile » mais on peut tout autant s'en délecter tellement elle est bien écrite (nous n'avons qu'à écouter les 2 Tombeaux enregistrés dans mon disque).



Pour résumer, les deux compositeurs résument le règne, le style, l'esprit de Louis XIII et de Louis XIV : le premier, Louis XIII, intime, très profond, spirituel, réservé et discret, très intériorisé, demeure modeste dans ses faits et gestes ; le second, Louis XIV, amoureux de lui-même, aimant les plaisirs faciles, est un mégalomane et un joueur de guitare. Louis XIII est Pinel, Louis XIV est De Visée. Et ils

sont tous Les Rois de Versailles !

Quel instrument jouez vous ? Quels sont ses qualités propres ?

Depuis plusieurs années, je poursuis des recherches sur la lutherie, les différentes sortes de luths baroques (français, allemands, etc...), afin de m'approcher au plus près de ce qu'auraient pu faire les grands luthistes parisiens du XVIIème. Je suis moi-même Parisien, je me suis donc prêté au jeu en me plaçant dans leur peau. Je suis donc arrivé aux textes musicologiques qui nous expliquent que les luthistes français allaient à Bologne, en Italie, au début du XVIIème siècle, pour y acheter de vieux luths fabriqués par Laux Maler, celui que plus tard Ernst Gootlieb von Baron, grand compositeur et musicologue Allemand du XVIIIème siècle, présente comme le père de tous les luthiers. J'ai donc commandé 2 luths de Laux Maler à deux luthiers différents (il n'existent aujourd'hui dans le monde que 5 luths originaux de Laux Maler). Je joue sur ce disque un luth à 11 rangs de Laux Maler construit en 2012, à Princeton (États-Unis), signé Cezar Mateus, mon luthier de toujours et le seul qui arrive à transformer dans la matière, mon idéal esthétique sonore.

La particularité des luths de Laux Maler est évidente, si on les compare aux autres luthiers : la caisse est très allongée (un peu comme une larme) ; surtout, le dos de la caisse est très plat, alors que tous les autres luthiers font des caisses plus profondes. Si les luthistes français prisait tellement ses luths, au point de payer des fortunes (les italiens se plaignaient à l'époque car ils soupçonnaient les acheteurs de spéculer sur les prix des luths tellement ils les voulaient pour leur musique), c'est qu'ils goûtaient particulièrement leur grande clarté de son laquelle était due, selon moi, au fait que la caisse était très aplatie. Une



caisse moins profonde fait que le son sort de la caisse plus vite. La musique française est faite de subtilité, surtout de beaucoup d'agréments. Il faut donc une grande clarté et une grande rapidité d'exécution. La musique française pour luth baroque est, on le sait depuis de nombreuses années, l'équivalent de la rhétorique. Un discours capable de convaincre son auditeur n'est pas un discours prononcé fort ni avec beaucoup de mots ; c'est un discours de clarté et de précision. Voilà ce que j'essaie d'obtenir dans mes recherches organologiques, musicologiques et techniques. Mais il y a d'autres aspects comme le choix des bois (le meilleur étant toujours l'érable, comme cela nous est rapporté dans des traités comme le « The Burwell Lute Tutor » publié au XVIIème siècle ; la position du chevalet, etc..., Mary Burrell nous explique aussi que les français achetaient les luths anciens de Laux Maler non seulement pour les raisons déjà évoquées mais aussi en raison du grand âge du bois de ses instruments.

Pourquoi jouer un luth est-il différent voire plus difficile que jouer le théorbe ou l'archiluth, ces derniers instruments étant plus fréquents en concert aujourd'hui...?

En 1899, dans un article intitulé « Notes sur l'histoire du luth en France », Marie Bobillier écrit que » les amateurs se lassaient des difficultés du luth; ils se portaient vers le théorbe [et/ou l'archiluth en Italie], le clavecin et la basse de viole « . Déjà en 1660, Nicolas Fleury publia une Méthode pour apprendre facilement à toucher du théorbe sur la basse continue. Ainsi en moins de 10 années, des dizaines d'autres méthodes du même genre, ont vu le jour, répondant au nouveau goût, comme à la vanité (paresseuse) des amateurs. La plupart, reculant devant des études sérieuses et profondes tenaient

cependant à paraître habiles dans l'art de la musique; ils « renonçaient à jouer seuls des pièces », comme le renard de la fable renonce aux raisins inaccessibles. « On leur demande, dit un auteur en 1701, pourquoi ils ont abandonné le luth, cet instrument si vanté et si harmonieux, et qui dans trente ans ne sera plus connu que de nom: ils répondent qu'il est trop difficile ».



Le théorbe et l'archiluth sont des instruments d'accompagnement (l'archiluth ne fut utilisé que pour la musique Italienne, jamais pour la musique Anglaise, Française ou Allemande) ; ce ne sont pas des instruments de répertoire soliste (malgré quelques œuvres, rares, écrites pour eux). Cela été vrai à son époque, et cela reste vrai aujourd'hui. Techniquement, le

théorbe et l'archiluth sont des instruments plus accessibles car ils sont cordés aujourd'hui toujours avec des cordes simples, comme une guitare classique. A l'époque cela ne fût souvent pas le cas car on cordait ces instruments avec des doubles choeurs (parfois pas les basses, etc). Mais aujourd'hui personne ne le fait, justement pour rendre l'instrument encore plus simple et facile d'exécution. Le luth, lui, est cordé toujours, à l'époque, mais aussi aujourd'hui, avec des cordes doubles. C'est justement là qui découle toute la beauté et le raffinement de ses instruments. Aussi, et comme dans tout domaine de la musique classique, la musique de chambre est en général moins exigeante que la musique soliste (sauf rares exceptions où le compositeur écrit une partie obligato). La basse continue l'est encore moins (du point de vue technique et de l'interprétation) puisque il ne s'agit que de réaliser des accords, ou de jouer une simple ligne de basse pour soutenir un chanteur ou un violoniste.

Dans un orchestre, on constate que le théorbe ou l'archiluth ne servent aujourd'hui pas à grande chose puisqu'on ne les entend jamais (orchestres trop bruyants, salles trop grandes, effectifs trop petits, souvent 1 seul joueur de théorbe ou d'archiluth...). A l'époque, on faisait appel à plusieurs théorbes, archiluths ou autres guitares baroques pour résoudre le problème. Mais cela ne se fait presque plus du tout aujourd'hui (la faute en incombe aux organisateurs de concerts et aux chefs d'orchestre qui préfèrent sacrifier deux ou trois luthistes et en garder un seul pour l'esthétique visuelle, au nom des contraintes financières)... La basse continue permet donc aux continuistes joueurs de théorbe, archiluth et guitare baroque, de se fondre dans toute sorte d'ensemble, et il y a une demande croissante (ce qui est très positif). Comme les organisateurs sont souvent plus enclins à la musique d'ensemble, car cela attire l'oeil et les masses, il est naturel de voir beaucoup de concerts de basse continue, et rarement de concerts avec des solistes (en ce qui concerne le luth).

Le luth solo (précision qu'il y a plus de répertoire écrit pour le luth solo que pour tout autre instrument... avant le piano moderne) demande non seulement une grande exigence technique et musicale de la part de l'interprète (nous parlons d'un instrument qui est probablement le plus délicat, fragile et raffiné de tous les instruments du monde occidental) mais il réclame aussi une toute autre attention de la part de l'auditeur. Lors d'un récital de luth, il n'est pas rare de vivre de vrais moments de méditation et de pure contemplation. C'est la force du luth et de sa musique : conduire l'auditeur dans une expérience très personnelle et intime avec le son et avec soi-même. Aucun autre instrument à ma connaissance a cette capacité. A ce propos, le traité du XVIIème siècle de Mary Burwall dit « De tous les arts que je connaisse, aucun n'engage plus l'inclination des hommes que le luth, pour réjouir l'âme par l'ouïe et la vue d'une part et par la rapidité et l'habileté de tous les doigts, d'autre part ». On

y lit encore : « en effet, il semble que le luth ait été uniquement inventé pour l'âme, parce que l'âme se rassasie et se fatigue rapidement de tout, sauf du luth. Et si l'on observe tous les métiers et artisanats du monde, on n'en trouve aucun où tous les doigts des deux mains soient autant nécessaires qu'au luth».

Comment expliquez-vous le peu d'intérêt actuel pour le luth ? Ni festivals, ni concerts, ni organisateurs de récitals ne prennent le risque de programmer les luthistes solistes ? Est-ce lié au volume sonore de l'instrument, taillé pour de petits cercles d'auditeurs à une époque où l'on recherche surtout à remplir des salles de plus en plus grandes ?



Plusieurs aspects sont à prendre en compte : la pratique du luth est encore peu généralisée car ceux qui désirent en jouer ont encore énormément de difficulté à se procurer des instruments bon marché et de bonne qualité, ... sans compter qu'il leur faut attendre 2 ou 3 ans pour qu'un luthier leur en construise un. Comment ouvrir de nouvelles classes, dès le plus jeune âge, si vous n'avez pas d'instruments de qualité, disponibles à l'achat ou à la location ? Aussi, il n'y a que très peu d'éditeurs qui commercialisent les partitions pour le luth (tout est encore dans les bibliothèques, en version facsimilé, ... et de surcroît rempli d'erreurs).

On peut ajouter à cela, le fait que beaucoup de programmeurs de concerts aujourd'hui, et les petits labels indépendants, ne font plus vraiment de direction artistique mais du commerce

(sans grand succès, d'ailleurs) et forcent le public à écouter toujours les mêmes oeuvres de Vivaldi ou de Bach.

L'argument des organisateurs sur l'aspect intime du luth et de son volume moindre, étant associé à la non programmation des récitals de luth ou de petits ensembles autour du luth, montre non seulement un grand manque de culture mais aussi un manque de vision d'un monde musical plus riche culturellement que celui qui consiste à faire du bruit et à parler plus fort que son voisin. Le silence est le signe de l'éducation, du raffinement et d'une recherche spirituelle. Le luth est l'un des rares instruments de musique du monde occidental capable de répondre aux grands chantiers de l'âme, et nous devons tout faire pour partager cette beauté avec le plus grand nombre. D'ailleurs, Je travaille sur un très grand projet (en France et aux Etats-Unis), avec des dizaines de musiciens mais aussi des chefs d'entreprise, originaires du monde entier : ce projet sera rendu public dans deux ou trois mois ; il va bouleverser la réalité du Luth, des guitares anciennes et des mandolines anciennes aujourd'hui, je le souhaite, d'une façon décisive. Mais je ne peux pas en dire plus pour l'instant.

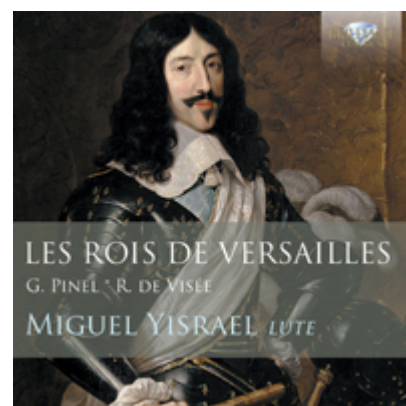
***Au XVIIème, comment expliquez-vous la faveur pour le luth ?
Comment ce manifeste cette faveur et ce goût spécifique ?***



du luth était un gage de réussite auprès des grands de ce

monde. À la toute fin du XIXe siècle, Marie Bobillier rapporte que « C'est pour se distinguer d'une façon quelconque que le comte de Fiesque entreprend, malgré d'assez médiocres dispositions musicales, l'étude du chant et du théorbe qui lui coûtent des peines infinies ; c'est pour flatter Anne d'Autriche que tous les gens de cour, à commencer par le plus puissant du royaume, le cardinal de Richelieu, veulent jouer du luth ». Elle nous dit encore que les « femmes, en particulier, se piquent toutes de connaître la tablature, de toucher l'instrument en vogue, ou tout au moins de le chérir et de l'admirer ». C'est dans les salons parisiens tenus par des femmes de la bonne société, comme Mme de Rambouillet, Mlle de Scudéry, Mme de la Sablière ou la belle Mme Scarron – une trentaine d'années plus tard, elle épousera secrètement Louis XIV et deviendra Mme de Maintenon – qu'éclôt la préciosité. Recherchant un raffinement extrême du comportement, des idées et du langage, les Précieuses affectionnaient la subtilité de la pensée, les jeux de l'esprit, les discours sur l'amour. Ces salons mondains furent aussi musicaux, et, comme dans les cours de Marie de Médicis et d'Anne d'Autriche, le désir de s'élever au-dessus du commun passa par le jeu du luth et la maîtrise de sa technique. Les dispositions de Ninon de L'enclos, encore enfant, lui permirent d'acquérir une grande renommée, et Mademoiselle Paulet s'y distingua par son chant qu'elle accompagnait de son luth. Charles Mouton, dont les compositions marquent peut-être l'apogée du luth Français, était lui aussi, fréquemment invité à les jouer chez les Scarron.

Le luth était aussi l'instrument de prédilection d'un « honnête homme ». L'honnête homme est un modèle d'humanité qui est apparu au XVIIe siècle sous la plume des moralistes et des écrivains de l'époque. L'honnête homme est un être de contrastes et d'équilibre. Il incarne une tension qui résulte de cette recherche



d'équilibre entre le corps et l'âme, entre les exigences de la vie et celles de la pensée, entre les vertus profanes (plus proche des mondanités des Précieuses) et les vertus spirituelles. L'honnête homme, dans cette adaptation continuelle, doit avoir la nature pour guide. Tout son comportement répond à cet impératif fondamental. Il proscriit l'affectation, ne cherche pas à paraître ce qu'il n'est pas, s'efforce d'être simple, refuse l'exagération, défend les positions du juste milieu. La conception que l'honnête homme a du savoir est une conséquence directe du rôle qui est le sien. La diversité des milieux qu'il fréquente l'oblige à dominer un vaste champ de connaissances. Il possède des lumières sur tous les sujets. La modération du volume du luth mais aussi l'incroyable versatilité dans le discours musical possible avec cet instrument nous fait comprendre maintenant pourquoi il fût si apprécié et respecté au XVIIème siècle en France, mais aussi partout en Europe.

Propos recueillis par Alexandre Pham en novembre 2014.

approfondir

LIRE [notre présentation du cd Les Rois de Versailles par Miguel Serdoura, luth.](#)

LIRE [notre dossier L'histoire du luth en France au XVIIème : un âge d'or de la perfection musicale](#)

READ [our interview with Miguel Serdoura lutenist about his new cd : The Kings of Versailles / Les Rois de Versailles \(english version\)](#)

Les Quatre Saisons de Vivaldi, 1725

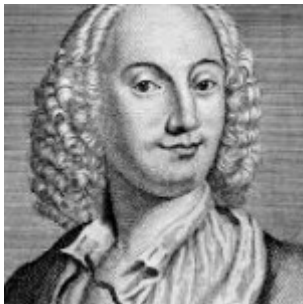


France Musique. Vivaldi : Les Quatre Saisons. Dimanche 30 novembre 2014, 20h30. La tribune

des critiques de disques. Les Quatre Saisons sont les quatre premiers concertos du recueil *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione* opus 8, cycle de 12 concertos édité à Amsterdam en 1725. C'est un traité pratique en règle qui met à profit la confrontation de l'invention et de l'imagination : discipline et cadre contre liberté et délire poétique. Vivaldi trouve la langue idéale sachant relever le défi d'une telle équation stimulante. Mi majeur (lumière voire éblouissement du Printemps), sol mineur (tendresse sombre de l'été), fa majeur (pastoralisme de l'automne), fa mineur (âpreté languissante de l'hiver)... la construction harmonique des quatre concertos pour violons et orchestre composant les fameuses Quatre Saisons de Vivaldi – et le sentiment que chaque tonalité déploie, imposent le génie déjà orchestral du baroque Vénitien : à Antonio Vivaldi, violoniste virtuose autant que compositeur, revient le mérite d'avoir créé la forme du Concerto. Le schéma de développement suit la grille vif lent vif (quant la France contemporaine



préfère lent vif lent). Le printemps connaît une faveur inédite et immédiate comme séquence autonome au Concert Spirituel à Paris dès 1728 ; puis Corrette en 1765, Vivaldi était mort et oublié depuis bien longtemps, compose un motet pour grand chœur (Laudate Dominum)... sur la même mélodie printanière. Aucun doute, les Quatre Saisons même en pleine période des Lumières savent éblouir les auditeurs comme les compositeurs.



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

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



Réaliste et saisissant – comme Purcell quand il évoque au même siècle le souffle pénétrant de l'Hiver (King Arthur), Vivaldi a compris mieux qu'aucun autre contemporain, la magie palpitante des saisons et avant

La Création de Haydn, sut exprimer le miracle envoûtant de la nature. S'il n'était ce prétexte narratif panthéiste, la beauté des mélodies, l'inventivité constante, la liberté flamboyante du geste et la modernité audacieuse des options dans le jeu violonistique suffiraient à nous captiver. Et dire que ce même compositeur a laissé plus de 40 opéras : comment imaginer qu'il ait pu écrire toujours le même concerto (dixit Stravinsky un rien arrogant, minorant comme Boulez après lui, s'agissant des baroques) : Vivaldi est un maître des climats et des atmosphères : du Concerto à l'opéra son génie éclate enfin. Quels chefs aujourd'hui ont compris cette nuance distinctive quand ils jouent *Orlando furioso*, *Tito Manlio*, *Judith triomphans* ou *l'Olympiade* ? Le travail sur l'orchestre vivaldien n'est pas fini... Il suffit de s'immerger dans la matière instrumentale des Quatre Saisons pour mesurer la finesse et la subtilité vivaldienne.

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

Les Contes d'Hoffmann au

Metropolitan Opera

New York, Metropolitan Opera. Offenbach: Les Contes d'Hoffmann. 12 janvier>21 mars 2015.

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



Frappé par la pièce de Barbier et Carré dès 1851, le compositeur décide de l'adapter en opéra, en 1876. Il meurt avant d'avoir mis au clair un ensemble disparate de partitions. L'opéra que nous connaissons est le fruit d'un montage posthume, variant pour des raisons diverses entre la version de Choudens et la version Oeser

qui en général est réputée plus "complète" et respectueuse des dernières intentions de l'auteur. L'oeuvre est créée à l'Opéra-Comique, après la mort du compositeur, le 10 février 1881. La séduction des mélodies, la force des évocations fantastiques (la poupée Olympia plus vraie que nature ; Antonia qui meurt d'avoir trop chanter face au fantôme de sa mère paraissant dans une scène sur la scène de l'opéra... tout révèle l'inspiration magique et surnaturelle d'un Offenbach qui réussit enfin dans le genre du grand opéra, lui qui fit surtout les délices du boulevard par ses parodies mythologiques enjouées, délirantes.

Offenbach, subjugué par la veine fantastique



Le compositeur est contemporain de la création à l'Odéon, de la pièce de Barbier et Carré, "Les Contes d'Hoffmann", en mars 1851. Le fantastique et le caractère tragique le bouleversent certainement car ils correspondent à ce qui lui est cher. D'ailleurs, absorbé par la création de son propre théâtre, Les Bouffes-Parisiens, passage Choiseul, il monte en 1857, "Les Trois baisers du diable", opérette fantastique d'après

le Freischütz et Robert le Diable. En composant la musique, Offenbach se rapproche de ce qu'il réalisera pleinement dans Hoffmann: le fantastique.

Après le succès d'Orfée aux enfers (1858), son rêve est d'accéder à la scène de l'Opéra-Comique. "Barkouf", écrit avec Eugène Scribe (librettiste adulé de La Dame Blanche et de Fra Diavolo), est emporté dans une cabale retentissante qui veut effacer le triomphe d'Orphée. Fort à propos, l'Opéra Impérial de Vienne lui commande "Die Rheinnixen", les Filles du Rhin, qui se déroule au XVI ème siècle, et dans lequel les sombres

lueurs du fantastiques ne sont pas absentes. Créé en 1864, l'ouvrage ne comporte pas, a contrario des oeuvres comiques du maître, de scènes parlées, comme Hoffmann. Mais hélas, la partition ne convainc pas mais le thème de son ouverture qui évoque le chœur des esprits du Rhin sera réutilisé pour la Barcarolle des Contes d'Hoffmann. A Paris, Offenbach semble néanmoins s'affirmer grâce à l'accueil réservé à son "Robinson Crusoé" (1867), et à Vert-Vert (1869).

Hoffmann, l'oeuvre d'un mourant

Avec la chute du Second Empire et le trouble politique qui suit, enfin l'avènement de la III^{ème} République, Offenbach se maintient artistiquement mais le milieu parisien ne l'entend pas ainsi qui veut lui faire payer le succès du "Bouffon Impérial". Ainsi quand il propose en 1872, "Fantasio" d'après Musset, une nouvelle cabale emporte son chef-d'oeuvre. Dégoûté, le compositeur s'éloigne de l'Opéra-Comique: il lui semble revivre l'échec et l'amertume de "Barkouf" dix années auparavant.



Pourtant les années qui suivent se montrent plus clémentes. D'après un texte de Victorien Sardou qui s'inspire d'E.T.A. Hoffmann, Le Roi Carotte triomphe à la Gaîté Lyrique dont Offenbach devient directeur en juin 1873. Il le restera deux années pendant lesquelles il fait représenter Jeanne d'Arc de Gounod sur un livret de Barbier. Ce dernier est alors sollicité par le compositeur d'Orphée aux Enfers pour reprendre l'idée d'adapter à l'opéra, Les Contes d'Hoffmann. Mais Offenbach qui a dû quitter ses fonctions à la Gaîté a convaincu Albert Vizentini, son successeur de l'intérêt de l'ouvrage. L'opéra est à l'affiche de la saison 1877-1878, et le compositeur s'engage à rendre sa copie.

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

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

Sur la scène du Metropolitan Opera de New York, Les Contes d'Hoffmann sont à l'affiche de janvier et février 2015, du 12 janvier au 5 février 2015 sous la direction d'Yves Abel, avec arguments de poids sur le plan vocal, deux tempéraments masculins légitimement applaudis : le baryton noir et raffiné, idéal manipulateur d'acte en acte, Thomas Hampson dans le rôles des « quatre vilains » comme il est annoncé sur le site américain..

Le ténor Vittorio Grigolo, intensité été chant expressif à l'avenant chante le poète Hoffmann, embrasé, conteur, halluciné aussi pour les 6 représentations : les 12, 16, 22, 27, 31 janvier puis 5 février 2015.



Cast – distribution :

direction musicale: Yves Abel

Olympia: Erin Morley

Antonia/Stella: Hibla Gerzmava

Giulietta: Christine Rice

Nicklausse: Kate Lindsey

Hoffmann: Vittorio Grigolo

Four Villains: Thomas Hampson

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

Cast – distribution :

Direction musicale: [James Levine](#)

Olympia: [Audrey Luna](#)

Antonia/Stella: [Susanna Phillips](#)

Giulietta: [Elena Maximova](#)

Nicklausse: [Karine Deshayes](#)

Hoffmann: [Matthew Polenzani](#)

Four Villains: [Laurent Naouri](#)

Concert, annonce. Ivan Illic joue Satie et Feldman

Genève, MAMCO. Ivan Illic, piano. Mercredi 12 novembre 2014, 18h30. Ivan Illic vient de publier un exceptionnel cd intitulé [the transcendentalist](#) qui dans le choix des compositeurs abordés et la référence au courant esthétique demeure un manifeste pour la musique pure, allusive, énigmatique, cultivant



l'imaginaire hors normes et plaçant le clavier tel un tremplin vers l'invisible... Le pianiste renouvelle ce goût de la performance dans un travail développé avec les étudiants du département des arts visuels de la HEAD Genève et du théoricien pédagogue Benoît Maire dont on connaît le travail particulier sur la perception et la réception. Le concert du 12 novembre à Genève souligne l'entente qui est née de leur rencontre, autour de l'œuvre de **Morton Feldman** dont Ivan Illic joue *Palais de Mari* (1986), une œuvre centrale de son disque récent *The transcendentalists* (élu CLIC de classiquenews). Le concert marque aussi la parution d'un livre cd dvd, prolongement du travail réalisé à Genève entre les plasticiens vidéastes et le pianiste américain... « Au-delà des sons : Piano mystique et irrésistible d'Ivan Illic », [lire notre critique développée du cd The Transcendentalist. Ivan Illic, piano. Scriabine, Cage, Wollschleger, Feldman par Lucas Iron](#), CLIC de classiquenews de mai 2014.

LIRE [notre présentation complète du concert d'Ivan Illic, le 12 novembre 2014, 18h30 au MAMCO, musée d'art moderne de Genève...](#)

LIRE [notre entretien avec Ivan Illic à propos de Feldman, Satie, de la vidéo et de la musique...](#)

**Compte rendu, récital
lyrique. Liège. Opéra Royal
de Wallonie, le 5 novembre**

2014. Récital Juan Diego Flórez. Orchestre de l'Opéra Royal de Wallonie. Christopher Franklin, direction musicale

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





Un feu d'artifice inattendu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un bonheur !

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

Liège. Opéra Royal de Wallonie, 5 novembre 2014. **Adolphe Adam** : *Le Toréador*, Ouverture. **Léo Delibes** : *Lakmé*, « Prendre le dessin d'un bijou... Fantaisie, ô divin mensonge ». **Georges Bizet** : *Carmen*, Ouverture ; *La Jolie Fille de Perth*, « A la voix d'un amant fidèle » ; *L'Arlésienne*, Suite et Farandole. **Jules Massenet** : *Werther*, « Ô nature pleine de grâce », « Pourquoi me réveiller ». **Gaetano Donizetti** : *La Favorite*, « Un ange, une femme inconnue » ; Ouverture. **Hector Berlioz** : *Les Troyens*, « Ô blonde Cérès ; Ballet. **Charles Gounod** : *Roméo et Juliette*, « L'amour ! L'amour !... Ah! Lève-toi, soleil ». **Jacques Offenbach** : *La Belle Hélène*, « Au mont Ida ». **Juan Diego Flórez**, ténor. **Orchestre de l'Opéra Royal de Wallonie**. **Christopher Franklin**, direction musicale

Pietro Antonio Cesti
(1623-1669) / Collection »

Opéra vénitien «



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

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

l'objet des désirs ardents du roi Tyndare et de Pirithoüs, le compagnon de Thésée... (!). Le comique bouffon et les saillies oniriques voire satiriques vont aussi bon train chez Cesti, en cela fidèle au style vénitien qui aime mélanger les genres.

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

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



A Florence en 1650, Cesti presque trentenaire, se distingue au théâtre : il chante à Lucques, le Giasone de Cavalli. Menacé d'exclusion par les frères mineurs, mais déjà remarqué par les Medicis, Cesti fait créer à Venise pour les Carnavals de 1651 et 1652, ses deux premiers drames lyriques. En 1652, l'archiduc Ferdinand, duc de Toscane le nomme compositeur de la chambre : succès foudroyant pour celui qui est présenté après la mort de Monteverdi (1643) et malgré le rayonnement de

Cavalli (l'autre élève de Monteverdi) comme le compositeur le plus doué de sa génération. Il compose des cantates, forme les castrats de la cour toscane, surtout pilote les divertissements organisés à Innsbruck sur le modèle des théâtres vénitiens. Ainsi se succèdent les grands opéras cestiens : *Cesare amante* (repris en 1654 sous le nom de *Cleopatra* : et qui reprend la figure du tyran efféminé / *efeminato*, c'est à dire décadent et corrompu dans la lignée du *Nerone* de Monteverdi et *Busenello* dans *Le couronnement de Poppée* antérieur, de 1642-1643)), puis avec le librettiste Apolloni (qui travaille aussi avec Cavalli pour *Elena* de 1659), ce sont trois opus majeurs : **Argia** en 1655 donné pour la Reine Christine de Suède récemment convertie au catholicisme ; **Orontea** en 1656 ; **La Dori** en 1657. Cesti est rappelé par les Franciscains en 1659 et doit rejoindre immédiatement Rome.

Génie de l'opéra vénitien du Seicento

Il devient chantre à la Chapelle Sixtine, continue de composer des cantates, certaines licencieuses, se produit sur les scènes privées (Rome n'a pas encore de théâtre public). Il supervise la reprise de l'*Orontea* chez les Colonna en 1661. Pour les Noces de Côme III et Marguerite Louise d'Orléans, il chante dans l'opéra de Melani, *Ercole in Tebe*. A Vienne, au service des Habsbourg et favorisé par ces derniers, Cesti compose son chef d'oeuvre, *Il Pomo d'oro*. Malgré son prétexte dynastique qui en fait une partition de circonstance, Cesti produit comme Cavalli à Paris pour les Noces de Louis XIV (*Ercole amante*), une oeuvre opulente et raffinée, touchante par sa profondeur, fascinante par son invention poétique. En 1666, il fait reprendre à Venise (Teatro San Giovanni e Paolo)

l'Orontea, pourtant « vieille partition de 10 ans »... preuve de son succès auprès des publics. Sollicité à Vienne et à Venise, mais aussi à Florence, il meurt au faîte de sa gloire, en pleine activité en 1669 à 46 ans. Sa maison, cadeau de son protecteur pour service rendu, existe toujours à Innsbruck, occupant un angle face à la Cathédrale Saint-Jacob d'Innsbruck.



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

que l'ouvrage de Cesti occulta un premier drame musical sur le même sujet signé de Lucio. Le succès d'Orontea d'après le livret originel de Cicognini est un vrai drame théâtral, turbulent, grotesque, acide et sensuel à la fois, d'esprit carnavalesque et léger : une comédie grinçante dont les vénitiens ont toujours eu le génie. La résolution n'intervient qu'au terme du III^e acte, après que les auteurs en aient compliqué et densifié le déploiement au fur et à mesure de son déroulement, quitte à (sur)charger les intrigues parallèles, et les rencontres des plus improbables; comme dans les opéras les mieux conçus de Cavalli, le théâtre de Cesti tisse un labyrinthe où les identités et les tempéraments se perdent, s'inversent, se confondent comme en un miroir déformant. Cesti impose dans l'Orontea, une véritable intelligence des situations, diversifiant ses choix formels afin de vivifier un drame musical proche de la rue. Sa facilité à ciseler les récitatifs en scènes courtes, vivantes mais capitales pour la compréhension et la continuité de l'action se distingue particulièrement dans l'Orontea. Cesti partage avec Cavalli, cette versatilité vertigineuses des sentiments et des climats

émotionnels : tous deux incarnent l'âge d'or de l'opéra vénitien du XVII^eme, une période féconde qui est aussi ce bel canto originel. Dans le sillon fixé par leur maître Monteverdi, Cesti et Cavalli portent à son sommet l'art du bel canto qui alors profite du mélange des genres : comiques, héroïques, tragiques, bouffons. C'est une scène d'une flamboyante richesse poétique que le XVIII^e s'ingéniera à assécher, jusqu'à Mozart qui dans ses drames giocosos (dont Don Giovanni) revient à la richesse originelle de l'opéra.



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

Ivan Illic, piano. Entretien. A propos de Feldman, Satie, de la vidéo et de la musique...

Ivan Illic, piano. Entretien. Feldman spirituel, aussi allusif et infini qu'un immense tableau de Rothko... le pianiste Ivan Illic explique son rapport à la musique de Feldman. Le compositeur est au centre d'un travail particulier réalisé entre vidéo et musique avec les étudiants de l'HEAD à Genève... Son concert in loco, ce 12 novembre 2014 est un nouveau jalon d'une approche très investie de la musique contemporaine au piano, comme en témoigne son dernier album, CLIC de classiquenews, intitulé The Transcendentalist (*Scriabine, Cage, Wollschleger, Feldman...*). **Entretien avec le pianiste hors normes Ivan Illic.**



Vous aimez croiser les disciplines autour de la musique. Ici l'apport des images et d'une narration vidéo renouvelle la perception des œuvres que vous jouez, mais aussi la façon de les vivre pendant le « concert ». Pouvez-vous nous expliquer en quoi cela profite à la compréhension du style de Feldman par exemple, en particulier pour Palais de Mari ?

Pour nos oreilles habituées à la musique contemporaine, la musique tardive de Morton Feldman est relativement accessible... beaucoup plus que la plupart des morceaux de Xenakis, Nono, Stockhausen ou Boulez. Elle est douce, lente, atmosphérique, mélancolique. Elle fait appel à une technique instrumentale traditionnelle. Par contre, elle est abstraite. Pour un auditeur moins averti, l'expérience est bien éloignée de l'écoute d'une symphonie de Mozart. Le problème qu'elle pose

est celle de toute la musique contemporaine : on ne sait pas « comment » l'écouter.

En collaborant avec les jeunes artistes de la Haute école d'art et de design de Genève, en particulier Stefan Botez, j'ai réalisé que la musique de Feldman se marie exceptionnellement bien avec les images. Elle installe immédiatement un climat particulier, et en regardant des images le spectateur se laisse plus facilement pénétrer par la musique. C'est un mécanisme que je ne comprends pas complètement, mais dont l'efficacité est indéniable.

Paradoxalement peut-être, je reste pourtant sceptique quant aux spectacles multimédias. Souvent l'idée est intéressante mais la réalisation me laisse sur ma faim. D'où l'idée de réaliser des petites vidéos à regarder en amont : ce « clip » familiarise l'auditeur et lui donne envie d'entendre le morceau « en vrai » dans de bonnes conditions, de préférence en concert ou éventuellement en disque avec un bon casque.



Avec les étudiants nous avons exploré deux solutions différentes : une démarche documentaire voire pédagogique d'une part, et d'autre part, une recherche purement esthétique qui consiste à créer des images à partir de la musique. Dans les deux cas, l'expérience visuelle ne remplace pas le concert, elle le complète. Avant le concert traditionnel, on essaie de préparer le spectateur grâce à la culture visuelle, qui est pour moi beaucoup plus développée et omniprésente aujourd'hui que la culture du son. Sans compter que les spectateurs découvrent bien souvent la culture chez eux, devant leur ordinateur, ou sur leurs smartphones, en cliquant sur un lien Twitter ou Facebook. C'est le premier point d'accès.

La vidéo est une forme très efficace, même pour la musique abstraite, j'en ai eu la preuve : j'ai remarqué que lorsque je

montre un clip avec le début de "Palais de Mari" de Feldman à quelqu'un qui n'est pas initié à la musique contemporaine, cette personne a beaucoup moins de mal à écouter et à "suivre" le morceau ensuite en écoutant le son sans les images.

Pour résumer, ce travail est un outil qui nourrit l'expérience musicale, mais qui reste distincte d'elle, un peu comme un texte qui enrichie la compréhension, mais qui ne se mélange pas avec la musique. C'est absolument passionnant en tout cas.

Comment relier ce nouveau travail avec les élèves vidéastes à Genève et votre propre travail sur Feldman ?

Mon travail n'a pas tellement changé. Vous savez, le travail quotidien d'un musicien comme moi est assez modeste et « technique » finalement. On se fait un cocktail avec la partition, l'instrument, et l'acoustique, et on mélange tout cela avec l'interprète (ou plus précisément avec son état psychologique et physique). Le goût du cocktail n'est jamais le même. Une chose est sûre : les recherches se font à huis clos.

Par contre mon regard sur la relation entre la musique et son public a énormément évolué. Ces jeunes artistes représentent pour moi un public potentiel idéal : ils sont jeunes, curieux, et cultivés. Ils ont chacun une pratique artistique et une identité forte. En me confrontant à eux, ces jeunes qui sont si fins mais qui n'ont pas forcément de culture musicale, c'était comme si je devais présenter mon travail non pas aux auditeurs de France Musique, déjà initiés et mélomanes, mais à ceux de France Culture ou même France Inter. J'ai réalisé que c'est ce public-là qui m'intéresse justement, puisque c'est à lui que je m'identifie.

Depuis des années maintenant je suis bien plus enrichi par les

échanges avec les non musiciens qu'avec les musiciens. L'une des rencontres les plus fortes fût celle de Benoît Maire, un artiste conceptuel français de ma génération. D'ailleurs, c'est lui qui m'a invité à la HEAD à Genève. Il m'a fait un beau cadeau.

***Quelle expérience souhaitez-vous offrir au spectateur/auditeur
le temps du concert ?***

Ce concert associe Erik Satie, John Cage, et Morton Feldman. La musique de Satie est un mélange très étonnant de modernité et d'accessibilité. Le fait que ce mélange puisse exister m'intrigue beaucoup ; on a tendance à créer une dichotomie entre la modernité et l'accessibilité dans la musique classique, même si la culture pop a explosé ce mythe depuis des décennies.

Les œuvres de Cage comme « In a Landscape » et « Dream » datent de 1948. Cage avait 36 ans, mon âge, et il était alors obsédé par Satie. Cela s'entend. Feldman, lui aussi, a créé une musique sans drame, il a une patience hors normes. Pour moi, Feldman, plus que tous, évoque l'infini, c'est la musique la plus spirituelle que je connaisse.

Pour répondre à la question, écouter cette musique offre un espace unique de contemplation et d'introspection. C'est comme si l'on était devant un immense tableau de Mark Rothko pendant une heure, en silence. Pour moi la contemplation est un acte noble, et essentiel. Et je pense que c'est la source de la puissance de cette musique.



Au Musée d'Art moderne de Genève, le pianiste Ivan Ilc joue Satie et Feldman, mercredi 12 novembre 2014, 18h30...

Ivan Ilc, piano. Récital au MAMCO de Genève, mercredi 12 novembre 2014, 18h30.

Satie, Cage, Feldman...
Récital du pianiste Ivan Ilc
[Mercredi, 12 novembre 2014](#)
[Genève, Musée d'art moderne et contemporain \(Mamco\)](#)
rez-de-chaussée, 18h30, entrée libre

Programme :

Erik Satie
Nocturne no 1 (1919)

Gnossienne no 3 (1890)

Gnossienne no 5 (1889)

Sarabande no 1 (1887)

John Cage

In a Landscape (1948)

Dream (1948)

Morton Feldman

Palais de Mari (1986)

Illustration : Ivan Illic, Morton Feldman, Ivan Illic au piano ©
Ker Xavier

**CD. Symphonies de Brahms par
Christian Thielemann
(Staatskapelle de Dresde, 2
cd Deutsche Grammophon)**

CD. Brahms : Symphonies n°1-4.
Staatskapelle de Dresde.
Christian Thielemann, direction
(3 cd Deutsche

Grammophon). Avouons notre
pleine satisfaction globale pour
cette lecture saisie sur le vif
des **Symphonies de Brahms par
Christian Thielemann** : parfois
pesante, la direction du chef
gagne de beaucoup au contact des
excellents instrumentistes de la

Staatskapelle de Dresde : affûtés, nerveux, précis allégeant
la texture, favorisant la transparence et la clarté du propos
grâce à leur expérience entre autres lyrique... De toute
évidence, voici une lecture dramatiquement vive qui s'avère
dans certaines séquences et mouvements, passionnante. La
surprise est de taille et notre enthousiasme inattendu... **La
Première Symphonie** fait valoir les formidables qualités de
l'orchestre de la **Staatskapelle de Dresde** dont Thielemann
nommé directeur musical depuis 2012 propose un cycle Brahms
d'une profondeur indiscutable : en témoigne le travail sur la
transparence articulée de la texture surtout après un premier
mouvement d'une irrépressible aspiration, **un deuxième
mouvement littéralement à tomber** par une expressivité sensible
où le chef sait alléger la pâte instrumentale, trouve des
respirations *mozartiennes* s'appuyant surtout sur le dialogue
clarifié des cordes (d'une fluidité toute *schumanienne*) et des
bois étincelants de tendresse maîtrisée: sont écartées les
brumes et les langueurs maudites ; ainsi quand surgit le clair
rayon solaire du violon solo dans la séquence finale du
mouvement sostenuto, repris et soutenu en écho par le cor
lointain, toute idée de résignation et de blessure s'est
miraculeusement effacée. Dissipation totale des tensions : le
fait mérite d'être salué tant le Brahms de Thielemann s'impose
ici par son fini et son équilibre souverain. Magistrale
compréhension de la partition.



Superbe Brahms de Thielemann



Même profondeur et suprême élégance du geste dans le **Quatrième mouvement**. Le drame s'y accomplit avec un sens souverain de l'action orchestrale, à chaque épisode si justement contrasté. On y relève les mêmes qualités que précédemment : noblesse wagnérienne des cuivres, calibrage millimétré des bois et cordes d'une fluidité océane... la référence à la 9ème de Beethoven s'y glisse allusivement réalisant cet élan fraternel d'un humanisme échevelé, tourné irréversiblement vers le soleil, et la pleine conscience d'une détermination coûte que coûte, assenée, triomphante. Tout au long des plus de 18mn de développement, la direction se distingue par une caractérisation éloquente de chaque section, dosant très efficacement la participation de chaque pupitre ... si l'on peut parfois regretter le choix de tempo lents au risque de diluer la tension et l'allant global, reconnaissons le relief et le sens intensément dramatique de la direction : cette Symphonie n°1 est une réussite totale.



Que suscite la Symphonie n°2 ? ...

un même bonheur. L'aurore du début est magnifiquement brossé avec cette fluidité solaire et bienheureuse, qui regarde aussi du côté de la Pastorale beethovénienne, en sa coupe franche et puissamment structurée, Thielemann manie la

direction avec une éloquence souveraine. Ici superbement contenu dans la cadre formel institué dès le départ, tensions et forces en présences sont finement canalisées : dans le chant des violoncelles, puis dans l'écho des cors lointains. Le développement suit son cours précisément balisé pendant

plus de 20 mn, le chef ne poussant pas ses effectifs au delà d'un hédonisme heureux d'une rondeur pacifiée, essentiellement sereine. **Le tendre et si sensible Adagio** non troppo marque la même réserve dans le geste très adouci : qui explore en filigrane les replis d'une intimité qui demeure toujours à distance comme inaccessible. Le chant des cordes et des violoncelles y trouve un élargissement allusif superlatif, idéalement caressant et nostalgique. Plénitude, et aussi articulation, le geste de Thielemann et ses musiciens dresdois font mouche dans l'un des adagios les plus aboutis de Brahms.

Une même douceur apaisée et rayonnante qui passe par le chant solaire du hautbois traverse tout l'allègre allegretto grazioso, dont l'énergie signifie aussi en plus d'un énoncé simple d'un landler, la transe amorcé d'une danse collective ... aux champs. Le pastoralisme y est exprimé avec une finesse de ton elle aussi passionnante. Enfin la vitalité nerveuse mozartienne (c'est à dire Jupitérienne) de la conclusion Allegro con spirito s'affirme avec une souplesse caressante et ondulante. La cohérence de la lecture emporte l'enthousiasme. Au delà de la structure, de sa puissante assise – contrepoint rigoureux d'une mesure beethovénienne, Thielemann fait couler un sang palpitant, fluide et dansant, « mozartien » et schumanien.

Plûtôt que de relever les qualités et les limites de chacune des symphonies qui suivent, – en particulier la 3ème, soulignons ce qui fait sens dans l'ultime : **la 4 ème Symphonie**. Là aussi, après des mouvements précédents en demi teinte, le dernier mouvement, surtout dans sa résolution finale, s'impose par le tempérament articulé du chef, superbe et sincère brahmsien.

D'emblée, la très belle cohésion organique de la direction s'impose. Le copieux premier mouvement allegro non troppo est surtout lissé dans le sens d'une exposition émotionnelle et intérieure dont Thielemann expose les directions diverses sans prendre partie. Ce geste de suprême sérénité qui manque certainement de caractérisation plus fouillée dans les contrastes se ressent davantage encore dans le second mouvement très (trop) moderato : c'est d'un fini suprême à mettre au crédit de l'orchestre en bien des points superlatif : rondeur allusive des cordes, harmonie idéalement articulée, cors lointains scintillants et cuivrés comme rarement. Mais comme charmé par un sortilège qui vaut sédatif, le chef semble bien peu saisi par la force et la violence du volcan Brahms. Sa vision est compacte et épaisse voire sèche dans la résolution de ce second mouvement. Le 3^{ème} mouvement vaut par son temps vif léger : un vrai défi pour le maestro qui peine dans le nerveux tant il garde une baguette ... lourde. Mais récapitulation et synthèse du pathos et de la subtilité tragique de Johannes, **le dernier mouvement** montre les mêmes limites de la vision : prenante certes mais épaisse et lourde. Pourtant un vrai sentiment d'angoisse tragique enfle et se déploie tout au long des presque 10 mn : Thielemann progresse ici par une détermination qui passe dans la tenue tendue permanente des cordes idéalement furieuses ; et aussi une très belle couleur d'exténuation des bois qui en offrent une réponse à la fois apaisée et résignée (solo de flute à 3mn). Le pessimisme de Brahms revient cependant en force dans la résolution de ce mouvement final qui s'impose par sa noblesse noire et sombre. Reconnaissons à Thielemann de l'avoir réussi au delà de nos attentes à partir de 5mn35 quand explose le ressac orchestral, expression de la violence tragique qui impose sa loi désormais jusqu'à la fin de cet épisode sans issue. La lecture de ce dernier mouvement, dans sa section



dernière, est de loin la mieux aboutie, nerveuse, âpre, engagée, expressive et comme brûlée. Sans espoir. C'est sans demi mesure et finement énoncé : donc irrésistible.

Le coffret ajoute en bonus visuel un dvd comprenant d'autres oeuvres de Brahms, les Concerto pour piano par Pollini et le Concerto pour violon par Batiashvili : avouons notre nette préférence pour le violon de Batiashvili : la géorgienne qui vient de publier un disque Bach avec son compagnon le oboïste François Leleux, irradie par un jeu puissant et raffiné qui laisse entrevoir des failles sensibles d'une profondeur là aussi très convaincante.

Brahms : Symphonies N°1-4. Staatskapelle de Dresde. Christian Thielemann, direction. 3 cd + 1 dvd. enregistrement live SemperOper de Dresde, 2011-2012-2013 (Concertos pour piano : Maurizio Pollini, piano. Concerto pour violon : Batiashvili, violon) Deutsche Grammophon



**Compte rendu, opéra. Nantes.
Théâtre Graslin, le 8
novembre 2014. Cavalli :
Elena. Monica Pustilnik,
direction. Jean-Yves Ruf,
mise en scène. Gaia Petrone,
Anna Reinhold, Christopher
Lowrey, Emiliano Gonzalez
Toro, ...**

En 3
heures
de
temps,
voici
du pur
bel
canto
non pas
romanti
que ni
bellini
en...
mais



baroque ; formidable immersion dans le génie lyrique vénitien, creuset irrésistible d'une formidable et épique hybridation des genres. Ce Cavalli dévoilé à Aix cet été, se voit confirmé à Nantes (avant Angers puis Rennes) : accompagnant le dernier Monteverdi à Venise, aussi créatif et moderne que son

contemporain Cesti – autre génie du XVII^{ème} italien précisément vénitien-, Francesco Cavalli démontre ici une maestria sublime dans l'expression des passions amoureuses, travestissements, lamentations pathétiques voire plongée tragique sans omettre nombre de saillies bouffonnes totalement délirantes à la clé. .. autant de facettes irrésistibles qui fondent une scène lyrique parmi les plus foisonnantes jamais conçues. L'opéra vénitien du XVII^{ème} offre une synthèse exceptionnelle de l'invention théâtrale y musicale : tous les registres s'y mêlent. Certes pas de chœur (propre à l'opéra romain) ni de danses (emblème de la cour de France) mais une compréhension sensible et profonde du cœur humain proche souvent de la parodie, de la satire aussi auxquelles se joint une bonne dose de cynisme saisissant. Cavalli et son librettiste ont façonné un échiquier troublant et vertigineux – un « tourner manège shakespearien »- où les situations exacerbées – entre rêve ou cauchemar- révèlent les aspirations souterraines, et tous les moyens mis en oeuvre pour les réaliser.

Le génie de Cavalli confirmé à Nantes. Aucun des nombreux personnages n'est épargné. Sauf Créon peut être : roi magnanime au III qui rétablit l'innocence d'Hippolyte et permet à Thésée de retrouver celle qu'il n'avait au final jamais cessé d'aimer. Au départ, dès le début du Prologue, la truculente « Discorde » montre bien ce qui dirige le monde... Ainsi contre tout attente et avec le soutien de Neptune (fieffé agitateur), Thésée enlève Hélène à la barbe de son faux père Tyndare. Ajoutez que la plus belle femme du monde ne pourrait se contenter d'un seul prétendant... comptez au moins un autre : Ménélas ... que ses sentiments conduisent au travestissement : il prend l'identité d'une amazone, « Elisa » pour pénétrer jusqu'à la palestine où la divine blonde a coutume de s'entraîner à la lutte avec ses suivantes expérimentées.

1000 nuances du désespoir...

Venise aime la confusion des sentiments et des sexes aussi notre Elisa/ Ménélas suscite elle-même le désir de deux mâles imprévus ici : le roi Tyndare et le compagnon de Thésée, Pirrithoüs. .. la galerie ne serait pas complète sans les figures obligées de tout opéra vénitien : désespoir noir, délire buffon. Donc d'abord, l'emblème du désespoir dont les vénitiens ont fait une spécialité : le lamento. .. Ainsi sont taillés les arias si fugaces de Tyndare (pauvre chenu frappé par la beauté d'Elisa : très crédible **Krzysztof Baczyk**, jeune basse russe à suivre) mais surtout des sublimes victimes de l'amour au comble de l'anéantissement : Ménéstée, le fils de Créon (claire référence au Nerone monteverdien : **Anna Reinhold** fait scintiller son timbre sombre et chaud), soupirant en souffrance face à l'inaccessible Hélène qui en taquine et cruelle veille bien à lui refuser tout regard compréhensif; et surtout la remarquable figure d'Hippolyte, compagne légitime de l'ignoble et volage Thésée (on est loin de Rameau car ce Thésée là est une crapule de la première espèce). Tyndare, Ménéstée, Hippolyte... Cavalli leur réserve de sublimes airs de désenchantement amoureux, vertiges et abysses émotionnels dont l'opéra vénitien est bien le seul alors à sonder tous les reliefs de la profondeur. Juste et foudroyante Hippolyte : ce que fait la jeune mezzo italienne **Gaia Petrone** (portrait ci-dessus) du personnage humilié, trahi, relève... du miracle vocal. Son incarnation illumine toute la seconde partie du spectacle (fin du II, totalité du III : tant pis pour nos voisins partis à l'entracte)...



Du délire bouffon déjanté au voluptueux ineffable...

Puis, à l'extrémité de cette palette d'affects, se hisse lui aussi très haut dans l'investissement peut-être plus scénique

que vocal, le bouffon délirant, incarnation de la folie qui gouverne les hommes, d'Iro du ténor argentin **Emiliano Gonzalez Toro** : Platée délurée avant l'heure, parfois lubrique, souvent mordante, aiguillon dramatique qui exacerbe toute situation si elle n'a pas donné ce qu'il en attendait. N'oublions pas non plus cet autre lyre qui depuis Monteverdi fait la valeur du drame vénitien : le sublime langoureux, cette sensualité conquérante qui est l'apanage de la première scène d'Elena (le soprano voluptueux jamais forcé et coloré de **Giulia Semenzato** se glisse très naturellement dans le corps de la sirène envoûtante).

Volupté cynique. On comprend bien que de la part de Cavalli, le thème d'Hélène n'est qu'un prétexte : prétexte à aborder toutes les tares humaines qu'amour suscite en une cascades d'effets imprévus. Faux semblants, quiproquos, langueur feinte (Ménélas/Elisa vis à vis de Pirithoüs), vraie détestation jusqu'au crime organisé (Menestro contre Teseo)... tout cela révèle l'éloquente maturité de l'opéra vénitien des années 1640-1650 (une source à laquelle s'abreuve la France de Mazarin et du jeune Louis XIV puisque Cavalli fait créer *Ercole Amante* à Paris en 1660) : un opéra pionnier premier qui sait divertir en brossant une satire délicieusement abjecte de l'âme humaine. Après une telle traversée éprouvante, du pur bouffon aux cavernes tragiques, il faut bien ce final d'un langoureux souverain où les deux couples recomposés se retrouvent, comme après le songe d'une nuit de cauchemar : Elena/Menelao et Ippolita/Teseo.

Comme dans La Calisto, autre joyau lyrique dû au génie cavallien, hier ressuscité avec une audace devenue légendaire par le trio Maria Bayo/René jacobs/Herbert Wernicke, voici cette Elena plus voluptueuse et terriblement cynique encore, où coule un vrai sens du théâtre et des situations dramatiques contrastées déjantées. Du pain béni pour les chanteurs-acteurs et les metteurs en scène. A Nantes aux côtés des interprètes déjà cités, soulignons la versatilité piquante du soprano

toujours incarné de **Marianna Flores** (tour à tour : Erginda, la suivante d'Elena au I qui désespère de n'être pas ravie comme sa patronne ! ; Junon du Prologue et même Pollux au III, prêt à venger sa soeur Hélène) ; la vocalità elle aussi très sûre du contre ténor **Christopher Lowrey** à la tenue vocale et scénique irréprochable, sans omettre le Diomède et Créonte très crédibles également de **Brendan Tuohy**. Voilà longtemps que l'on avait pas écouté une telle distribution. La palme du trouble séduisant allant au Ménélas du contre-ténor américano coréen **Kangmin Justin Kim** qui joue très habilement de sa silhouette gracile et souple, de sa voix androgyne pour incarner le Ménélas le mieux efféminé qu'on ait jamais vu. De telle sorte que le désir de Pirithoüs s'en trouve ô combien légitime.

Tout cela compose un spectacle captivant de bout en bout, dont on aurait parfois aimé un continuo plus nuancé et subtilement lascif, quoique continûment expressif (ce n'est pas Leonardo Garcia Alarcon qui dirige ce soir mais **Monica Pustilnik**) et judicieusement caractérisé (le clavecin-luth toujours lié aux rôles d'Elena et de Menelao). La mise en scène en forme d'arène insiste sur la conception d'un théâtre de confrontation et d'opposition d'autant plus légitime que le livret dans la première partie souligne l'éloge du larcin, de la tromperie, de la fraude, actes familiers du duo Thésée/Pirithoüs, parfaits bandits-escrocs des coeurs.

On savait que l'opéra vénitien du XVII^e marquait un premier âge d'or du genre : la preuve en est clairement donnée ce soir à Nantes. [Prochaines représentations à Angers vendredi 14 \(20h\) et dimanche 16 novembre 2014 \(14h30\)](#). Incontournable.

Nantes. Théâtre Graslin, le 8 novembre 2014. Cavalli : Elena. Drame per musica, en un prologue et trois actes. Livret de Nicolò Minato sur un argument de Giovanni Faustini. *Créé au Teatro San Cassiano de Venise, le 26 décembre 1659.*

Monica Pustilnik, direction musicale

Jean-Yves Ruf, mise en scène

avec

Giulia Semenzato, *Elena* et *Venere*

Kangmin Justin Kim, *Menelao*

Fernando Guimarães, *Teseo*

Gaia Petrone, *Ippolita* et *Pallade*

Carlo Vistoli (Nantes)

& **Rodrigo Ferreira** (Angers), *Peritoo*

Emiliano Gonzalez Toro, *Iro*

Anna Reinhold, *Menesteeo* et *La Pace*

Krzysztof Baczyk, *Tindaro* et *Nettuno*

Mariana Flores, *Erginda*, *Giunone* et *Castore*

Milena Storti, *Eurite* et *La Verita*

Brendan Tuohy, *Diomede* et *Creonte*

Christopher Lowrey, *Euripilo*, *La Discordia* et *Polluce*

Job Tomé, *Antiloco*

Cappella Mediterranea

Illustrations : Jeff Rabillon © Angers Nantes Opéra 2014

**Compte rendu, concert.
Toulouse. Halle aux Grains,
le 31 octobre 2014. Claude
Debussy (1862-1918) :
Nocturnes, triptyque**

symphonique avec chœur de femmes ; Maurice Ravel (1875-1937) : Shéhérazade, trois poèmes pour chant et orchestre ; Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) : Les songes d'une nuit d'été musique de scène, op61 (extraits) ; Marianne Crebassa, mezzo-soprano ; Chœurs du Capitole, chef de chœur : Alfonso Caiani ; Orchestre National du Capitole de Toulouse. Pierre Bleuse, direction.

Pierre Bleuse a sauvé un programme ambitieux en acceptant de relever le défi de diriger, en urgence, un copieux concert programmé de longue date et que le chef Josep Pons, retenu au-delà de Pyrénées, n'a pu honorer de sa présence. *Au-delà du sauvetage qui lui vaudrait toute*



notre sympathie et notre admiration il est indéniable que Pierre Bleuse, violoniste de grand talent, venu assez récemment à la direction d'orchestre, a convaincu par sa grande musicalité. Encore prudent dans sa gestuelle et très concentré, il a montré une belle qualité de clarté des plans sonores, un intéressant dosage des nuances, surtout une capacité à laisser chanter l'orchestre dans une sorte de liberté permettant à la musique quelque soit son style de se développer.

Les trois Nocturnes de Debussy ont ainsi évoqué pour Nuages, une texture ouatée et ferme dans une légèreté très poétique avec des chœurs bouches fermées d'une subtile évocation. Fête a caracolé avec puissance et joie dans une très belle fermeté rythmique. Dans Sirènes, le dosage entre le chœur a moins fonctionné car les nombreuses sirènes avaient des accents quelque peu wagnériens. Mais quel hédonisme sonore !

La toute jeune mezzo-soprano Marianne Crebassa dès son entrée sur scène a irradié de sa douce présence. Avant tout un timbre rare par sa couleur mordorée nous a envouté puis une diction claire et enfin une musicalité délicate avec de très beaux phrasés. Cette toute jeune cantatrice est promise à un bel avenir d'autant que sa personnalité artistique semble attachante dans son écoute et son partage avec l'orchestre et le chef. L'Orient évoqué dans ces trois mélodies sur des poèmes de Tristan Klingsor, a été ce soir avant tout poésie de l'imagination débarrassée d'une couleur locale trop appuyée. Les musiciens de l'orchestre ont rivalisé de subtilités et la direction souple de Pierre Bleuse a créé un climat de liberté propice à une magnifique musicalité partagée. Le public de s'y est pas trompé quia a chaleureusement applaudi. Le pari de Pierre Bleuse était gagné : il a su transférer sa sensibilité musicale de violoniste à la direction d'orchestre.

En deuxième partie de programme le chœur est revenu pour de très larges extraits de la musique de scène du **Songe d'une nuit d'été de Mendelssohn**. Deux cantatrices sont venues se

joindre à l'orchestre afin de compléter les forces nécessaires à une belle réalisation de ces pages magiques. Julie Wischniewski et Anne Magouët, sopranos, avec beaucoup de goût et de musicalité ont abordé leurs airs et duos féériques. Le climat de poésie nocturne a semblé particulièrement inspirer Pierre Bleuse qui a su trouver des phrasés variés, des nuances subtiles. Il a également lâché toutes les forces orchestrales dans une marche nuptiale enthousiasmante. Mais c'est bien le climat si particulier de ces pages de Mendelssohn si évocatrices de la nature dans sa beauté et son mystère qui a dominé cette interprétation. Pierre Bleuse a également su mettre des touches d'humour bienvenues. Le chœur a apporté de belles couleurs et une présence pondérée cette fois.

Un très agréable concert sur le thème du voyage et du rêve qui a permis de découvrir deux talents à suivre. Nous espérons les retrouver bientôt.