Nouvelle Chauve Souris à Tours



Tours, Opéra. La Chauve Souris : 27>31 décembre 2014. Johann Strauss fils, roi de la valse à Vienne, est aussi un génie de l'opérette. Pour preuve le raffinement délirant jamais démenti de son joyau lyrique, **La Chauve Souris…** Elle avance masquée, reste insaisissable et symbolise la folie raffinée d'une nuit d'effervescence absolue offrant aux chanteurs des rôles déjantés travestis, à l'orchestre grâce à l'inspiration superlative de Johann Strauss fils, une texture instrumentale ciselée, qui incarne depuis la création de l'oeuvre en 1874, le sommet de la culture viennoise associant valses envoûtantes hypnotiques et dramaturgie cocasse, drolatique, délirante. Ainsi à l'époque où Paris découvre les impressionnistes (exposition au salon de 1874), Vienne s'abandonne dans l'ivresse d'une musique flamboyante et d'un théâtre déjanté qui peut aussi se comprendre comme le miroir de sa propose vanité, comme une satire mordante autant qu'élégante de la société puritaine, hypocrite, hiérarchisée. C'est l'époque de l'empire vacillant celui qui après le choc de 1870 qui voit émerger la Prusse conquérante, va bientôt être entraîné avec la fin de la première guerre en 1918.

Les choeurs virtuoses, la magie mélodique et le raffinement

de l’orchestration qui synthétise le meilleur Strauss, sans omettre la délicatesse de l’intrigue qui revisite les standards des comédies de boulevards mais sur un mode léger et infiniment subtil comme les grands airs isolés (celui de la comtesse hongroise chantant dans Heimat un grand solo nostalgique d’une irrésistible sensibilité pendant la fête chez Orlofski au II)…. sont autant de qualités complémentaires d’un spectacle d’une profondeur poétique rare et d’une expressivité palpitante pour peu que le chef et les chanteurs réunis dont la fameuse invitée surprise (gala dans l’opéra) aient à coeur d’en ciseler toutes les facettes, hors de la caricature.
Fortement pénétré par l’esprit de la fin comme déjà conscient de la chute des valeurs impériales, l’ouvrage enchante autant par ses formidables audaces dramatiques que le raffinement d’une partition parmi les plus bouleversantes qui soient.
Sous le masque de la comédie et de la farce, le ton est bien celui d’une parodie de la vie sociale où en une nuit de travestissement et d’ivresse, les véritables sentiments se révèlent. Les masques, les identités croisées, usurpées symbolisent la crise et le délitement d’une société malade.
Rares les mise en scène capables de jouer sur les deux tableaux: la sincérité, l’élégance mais aussi la verve et l’intelligence parodique. Souhaitons que la nouvelle production de l’Opéra de Tours réunisse l’une ou l’autre et probablement les deux car le souci du chef, l’engagement des musiciens du Symphonique maison comme souvent la cohérence du plateau vocal réalisent d’indiscutables réussites à Tours.

Johann Strauss II
Die fledermaus, La Chauve Souris
Opérette viennoise en 3 actes, livret de Richard Genée
Création à Vienne, Theater an der Wien, le 5 avril 1874
Edition Bärenreiter (édition critique) – Chantée en Allemand,

dialogues en français, surtitré en français

Tarifs : série E (de 7€ à 65€) le 31/12/2014 : série E+ (de 7€ à 70€)
Réservations : 02 47 60 20 20 / www.operadetours.fr

4 représentations à Tours :

Samedi 27 décembre, 20h
Dimanche 28 décembre, 15h
Mardi 30 décembre, 20h
Mercredi 31 décembre, 20h

Orchestre Symphonique Région Centre – Tours
Chœurs de l'Opéra de Tours
(Direction : Emmanuel Trenque)

Nouvelle co-production Opéra de Tours, Opéra de Reims, Art musical et Opéra Théâtre Grand Avignon

Avec le soutien exceptionnel de l'Association des Amis du Centre Lyrique de Tours, à l'occasion de ses soixante ans

Direction : **Jean-Yves Ossonce**
Mise en scène : **Jacques Duparc**
Décors Christophe Vallaux et Art musical Costumes, accessoires : Art musical Lumières : Marc Delamézière

Rosalinde : Mireille Delunsch
Adele : Vannina Santoni
Prince Orlofsky : Aude Extremo
Gabriel von Eisenstein : Didier Henry
Dr Falke : Michal Partyka*
Franck : Frédéric Goncalves*
Frosch : Jacques Duparc
Alfred : Eric Huchet
Dr Blind : Jacques Lemaire

* *Débuts à l'Opéra de Tours*

Conférence des Amis du Centre Lyrique de Tours
Conférence ACLT
Samedi 13 décembre, 14h30
Salle Jean Vilar, Grand Théâtre de Tours Intervenant : Didier Roumilhac

Argument – synopsis
Un matin, revenant tous deux d'un bal masqué, le rentier Gaillardin contraignit son ami Duparquet, notaire, à traverser la ville, revêtu de son déguisement : une énorme Chauve-souris. Duparquet feignit d'en rire avec les autres mais jura de se venger.

Acte I : à Pontoise chez Gaillardin
Une altercation avec un garde-champêtre a valu à Gaillardin huit jours de prison. Il décide d'oublier son chagrin dans le fumet d'un bon diner. Duparquet lui propose de passer cette dernière soirée en joyeuse compagnie chez le Prince Orlofsky. Gaillardin enthousiaste accepte, au grand soulagement de Caroline, son épouse qui va ainsi pouvoir diner en tête à tête avec Alfred, un ami venu lui demander un rendez-vous. Survient Tourillon, le directeur de la prison. Alfred ne voulant pas révéler son identité, achève la soirée en prison, sous le nom de Gaillardin.

Acte II : Chez le Prince Orlofsky
Caroline ayant eu vent de l'équipée de son mari, se rend aussi à la soirée chez le Prince, se faisant passer pour une « comtesse hongroise ». Duparquet la reconnaît. Gaillardin sous le nom du Marquis de Valengoujar fait une cour assidue à la prétendue Comtesse et Caroline se fait confier en gage d'amour sa montre, auquel son chevalier servant tient beaucoup.

Acte III : A la prison de Pontoise, à l'aube
Sous le faux nom de Baron de Villebouzin, Tourillon a été à la fête lui aussi et n'est rentré qu'au petit matin. Gaillardin,

alias marquis de Valengoujar, arrive à la prison au grand ébahissement de Tourillon qui lui déclare que le « vrai » Gaillardin est enfermé depuis la veille. Gaillardin très intrigué se fait passer pour un avocat et interroge Alfred dans sa cellule ; sa femme Caroline, munie de la montre, arrive à son tour avec Duparquet. Celui-ci avoue être l'auteur de cette machination. Gaillardin se souvient de la « chauve-souris », honteux et confus il ne sera pas le dernier à en rire.

Sur la mise en scène de La Chauve Souris à l'opéra de Tours

Un mot de Jacques Duparc, metteur en scène

Die FLEDERMAÜS , LA CHAUVE SOURIS….quel drôle de titre pour une œuvre musicale d'opéra… ! Ces ouvrages portent souvent des titres ronflants: "Princesse Czardas", "Valses de Vienne", "Quadrille Viennois", etc… Et puis ces histoires racontent souvent des romans de Prince et de Princesse.
Dans la Chauve-souris, rien de tel : nous nageons dans une existence banale de petits bourgeois étriqués, incultes et avec pour déco sur les murs des têtes de sangliers de cerfs ou de biches et un renard empaillé près de l'escalier! Et un prince androgyne blasé par la vie!
Et pour clôre le tout, un 3ème acte qui se passe dans une prison! Nous pourrions alors penser que cet ouvrage raconte une histoire à la Feydeau avec un amant dans le placard: même pas! L'héroïne est une femme mariée, fidèle avec nobles valeurs et sentiments!
Alors bien sûr, tout cela excite nos papilles par l'originalité du propos! Et la beauté de la musique bien sûr! Strauss est au sommet de son art! On peut peut-être même oser dire que cette œuvre est une comédie musicale avant l'heure, mais une "comédie musicale- opéra" ! Je pense notamment à tout le final du 2ème acte chez Orlovsky.

Car la partition mérite des belles voix et au delà des airs de Valse ou de polkas – je pense notamment à l'air de Rosalinde

“CZARDAS” au 2ème acte”, Strauss et les librettistes nous conduisent dans un tourbillon de duos, de trios et d’ensemble musicaux qui font oublier le rythme des Valses pour donner de vrais contenus aux situations théâtrales qui nous sont proposées : je pense notamment au Trio du 3ème acte dans la Prison. Je ne vous parle pas de l’Ouverture à l’orchestre qui reste l une des plus belles de ce répertoire….
Bref, cette Chauve-souris, (Der Fledermaüs titre original) reste un magnifique divertissement musical et théâtral , coloré et festif , qui mérite de rester au répertoire des belles et grandes œuvres à proposer à tous les amateurs de musique et de théâtre chanté!

Récital du pianiste Guillaume Coppola à Paris



Paris, Conservatoire d’Art dramatique. Guillaume Coppola, piano. Mardi 9 décembre 2014, 20h. A l’occasion de la sortie de son nouveau disque Schubert édité par le label français Eloquentia, le pianiste Guillaume Coppola propose un récital 100% Schubert composé de valses méconnues du compositeur romantique actif à Vienne dont le tempérament introspectif sait recycler les danses populaires avec une tendresse peu commune. Dans son album **Valses nobles et sentimentales (D 969 et D 779)**, Guillaume Coppola réinvestit les territoires nostalgiques d’un musicien souvent traversé et porté par la grâce. Le jeu du pianiste, ancien élève de Bruno Rigutto, Nicholas Angelich, Christian Ivaldi et Marie-

Françoise Bucquet au CNSMD de Paris, chante en visions poétiques d'une absolue fluidité, le grand spleen (*Sensucht)* d'un Schubert en état d'hypnose. Le concert parisien de ce 9 décembre est conçu comme ceux de Schubert à Vienne pendant la terreur instituée par Maeterlinck, comme une réunion d'amis, une Schubertiade, où l'entente et la compréhension féconde scellent l'effusion de moments privilégiés. Pour son public, Guillaume Coppola fait de même : il entend partager avant tout l'expérience intime de la musique dont les territoires schubertiens ouvrent d'immenses perspectives pour l'imaginaire.



Un extrait de la critique complète du cd Schubert Valses nobles et sentimentales par Guillaume Coppola, piano, CLIC de classiquenews en septembre 2014 : … « *En s'attachant principalement aux œuvres méconnues ou moins jouées de Schubert, Guillaume Coppola souligne la finesse suggestive, onirique, radicale, ce bouillonnment de l'intime qui fait la séduction irrésistible des partitions ici choisies… Valses nobles, Valses sentimentales, le pianiste Guillaume Coppola délivre le message d'une secrète intériorité d'un Schubert qui tout en s'enivrant de ses propres divagations, approfondit en réalité une quête intérieure, tissée sur la durée, dans la pudeur et la suggestivité. L'arche tendue d'un long parcours qui se lit à travers les deux cycles dansants, soit 12 puis 34 Valses caractérisées, dessine une perspective dont l'interprète sait restituer la secrète unité organique. … (…)… Des Sentimentales, si bien nommées mais sans effusion ni voyeurisme aucun, tout l'art du toucher est là-, on retient la 13ème évidemment pour son rayonnement tendre et caressant, d'une douceur fraternelle si enveloppante… et comme éternellement tournante comme un perpetuum mobile… , mais aussi la 18è et sa cadence racée pleine de fierté comme d'élégance. C'est une série de séquences qui frappe par leur nervosité comme leur souplesse*

mélodique : acuité, précision, versatilité dynamique, Guillaume Coppola envisage chaque épisode comme un mini drame d'une mordante vivacité. Un appétit de vivre qui contraste évidemment avec la gravité des pièces complémentaires : la Sonate D 537 de mars 1817. » Lire notre critique complète du cd Schubert Valses nobles et sentimentales par Guillaume Coppola, piano

Récital Guillaume Coppola à Paris
Mardi 9 décembre 2014, 20h
Paris, 75009 – Conservatoire d'Art dramatique

Franz Schubert
Sonate D 537, Valses, Mélodie Hongroise, et quelques surprises en compagnie d'artistes amis de Guillaume Coppola (œuvres enregistrées sur l'album récent de Guillaume Coppola : Valses nobles et Valses sentimentales

Les concerts Pianissimes font découvrir de jeunes talents qui seront les grands de demain, dans une ambiance conviviale et intimiste qui favorise la proximité avec les artistes. Ils sont sans entracte et se poursuivent par un cocktail ouvert à tous permettant au public d'échanger et de rencontrer les musiciens de façon informelle.

Le Conservatoire d'Art Dramatique, théâtre à l'italienne avec sa décoration pompéienne et sa bonne acoustique, est un lieu mythique de la vie musicale parisienne du XIXe siècle rarement ouvert au public. Connu à l'origine sous le nom d'Hotel des Menus-Plaisirs, il fut le siège du premier Conservatoire de musique et de déclamation entre 1784 et 1911 (avant son

déménagement rue de Madrid) et celui de l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (ancêtre de l'Orchestre de Paris). Il a accueilli sur sa scène ou dans ses classes : Frédéric Chopin, Franz Liszt, Dinu Lipatti, Marguerite Long, Arthur Rubinstein, Alfred Cortot, Samson François…

Conservatoire d'Art Dramatique
2 bis rue du Conservatoire – Paris 9e
Accès : Métro Grands Boulevards – Parking 28 boulevard de Bonne Nouvelle
ou 5/7 rue du Faubourg Poissonnière

Informations / Réservations :

De préférence par Internet : www.lespianissimes.com
ou par téléphone auprès des Pianissimes 01 48 87 10 90 (messagerie).
Tarif normal 30€
Tarif jeunes 15€ (moins de 26 ans).

Jérémie Rhorer dirige La Clémence de Titus de Mozart



Paris, TCE. Mozart: La Clémence de Titus: 10>14 décembre 2014. Avec *La Clémence de Titus* (1791) Mozart signe son dernier opera seria, composé simultanément à *La Flûte enchantée*, féerie maçonnique mais surtout grand opéra popualire en langue allemande. Avec Titus, Wolfgang nous laisse l'un de ses opéras les plus crépusculaires, d'un symphonisme nouveau qui dévoile combien l'auteur à la fin de sa vie, est capable d'un renouvelement spectaculaire de la forme théâtrale. La performance est d'autant plus impressionnante qu'elle répond à un cadre officiel… Une commande contraignante n'entame en rien l'inspiration artistique. En écrivant son nouveau sedia pour le nouvel Empereur, le compositeur veut aussi renouveler le genre lyrique. Il était tout à fait naturel que dans cette voie réformatrice, Mozart traite avec régularité la « grande machine », le genre noble et officiel, parfaitement structuré, trop peut-être. Et quand lui échoit la commande impériale de surcroît sur le registre seria, la tentation est trop forte. L'esprit de la revanche aussi car la Cour et l'Empereur, c'est-à-dire le goût viennois d'alors, n'a guère applaudi son talent depuis l'Enlèvement au Sérail (1782). Et c'est essentiellement Prague qui a célébré à juste titre la réussite de ses derniers opéras, Les Noces et Don Giovanni… En ne se maintenant qu'à peine quinze soirées, Cosi, créée au Burgteater de Vienne, est un échec amer.

Tout indique contre ce que l'on pense et ce que l'on ne cesse d'écrire, que le genre seria l'intéressait depuis toujours et ce au plus haut point. Avec Titus, Mozart tout en abordant une forme « difficile », retrouve un thème qui lui est cher : celui de la clémence, de la générosité, du pardon et du renoncement (valeur maçonnique inspirée des Lumières). Certes il y redéfinit la structure, adapte sa propre dramaturgie tissée dans l'étoffe de la vérité humaine. Il offre à nouveau

une réforme du seria, déjà abordée dans Idoménée ; une reconsidération personnelle qui romperait avec conventions et contraintes pour rétablir le naturel.
D'ailleurs, le public d'opéra depuis le XVII ème siècle, applaudit sans faiblir les drames vivants mêlant comique et héroïque, passion amoureuse et tragédie selon la formule déjà révolutionnaire en son temps qu'a élaboré le père de l'opéra, Claudio Monteverdi dans ses ouvrages vénitiens (Ulisse et Poppea). C'est l'une des raisons qui a fait le succès du buffa dont les chefs-d'œuvre ne sont pas exempts de leçon philosophique, parfois très cynique sur le genre humain. Doublant l'héroïsme souvent tragique des protagonistes, les seconds plans commentent l'action principale avec une ironie voire un cynisme décapant.
Un siècle plus tard, sur la voie tracée par Monteverdi, Mozart incarne une exigence semblable. Il partage le même idéal, alliant bouffon et sérieux, qui permet une alliance harmonique entre le texte et la musique, entre la vraisemblance et l'expression édifiante, et toujours merveilleuse des caractères. Or dans Titus, il doit aborder un genre où toute situation comique est bannie. Seul l'héroïsme édifiant des caractères et des situations sont de mise. Paradoxe du propos, la fin doit être selon la tradition du lieto finale, heureuse, morale, rassurante. Le seria est dont un défi pour le compositeur.

Mozart : La Clémence de Titus
opera seria, 1791
Paris, TCE. Les 10,12, 14,16 18 décembre 2014
Jérémie Rhorer, direction

Denis Podalydès, mise en scène
Avec Kurt Streit, Karina Gauvin, Julie Fuchs, Kate Linsay, Julie Boulianne, Robert Gleadow… Le Cercle de l'Harmonie

Lire notre dossier spécial La Clémence de Titus

Mozart : les enchaînements de génie

Mozart: enjeux de Titus

Mozart: Titus, une modernité faite seria

Mozart: Titus, l'opéra du futur ?

Mozart: nouvelle estimation de Titus

Voir **notre discographie de la Clémence de Titus de Mozart**

CD. Renée Fleming : Winter in New York (1 cd Decca): la nouvelle diva jazz ?



Renée Fleming : Winter in New York (1 cd Decca). Noël à New York… **La nouvelle diva jazz ?** Une affiche de partenaires somptueuse. Les chanteurs **Kurt Elling, Gregory Porter, Rufus Wainwright**, les trompettistes **Chris Botti** et **Wynton Marsalis**, le pianiste surdoué et roi de l'impro, **Brad Mehldau….** autant dire que pour ce nouveau disque non lyrique, la superdiva américaine **Renée Fleming** a su s'entourer de pointures particulièrement aguerries et les plus raffinées même comme les plus originales de la planète jazz … Ils sont tous, chacun dans leur registre, des stars de la scène américaine… Sous la neige à Central Park (*Serenade* de la plage 10), à la nuit tombée ou reprenant certains standards parmi les plus connus du répertoire de Noël, la diva s'accordent **plusieurs duos musicalement sertis et ciselés** qui montrent que si la voix lyrique a évolué, la cantatrice n'a rien perdu de sa musicalité. Les fans de la diva américaine seront enchantés de retrouver leur interprète dans des atours glamour, blues, folk, groove d'une nouvelle voix retravaillée en sirène jazzy au service d'un répertoire qu'elle sert avec la finesse, l'élégance, le style que nous lui connaissons: la straussienne diseuse enchanteresse n'a rien perdu de son élégance, ni sa prodigieuse musicalité que le micro et le format intimiste du studio soulignent avec une subtilité réellement délectable ; serait-ce une nouvelle carrière vocale pour celle qui après avoir chanté tous les grands rôles de soprano lyrique et même dramatique (vériste), a confirmé prendre se retraite des scènes d'opéra ? N'écoutez que pour vous en convaincre la totale réussite de **Sleigh ride** (plage 7) en toute et parfaite complicité avec le trompettiste **Wynston Marsalis** une évidente oeuvre de complicité collective et si musicale que ne renierons pas les amateurs de jazz: la

féminité suave un rien facétieuse de la diva son abattage, son instinct motorique, font mouche accompagnée par des cuivres d'une finesse de ton irrésistible. Même énergie très « comédie musicale » mais avec un sens du verbe qui doit à son passé de cantatrice, ce relief linguistique fruité très particulier dans l'excellent portrait du Père Noël : **The man with the bag** (plage 11)… Rares, les cantatrices capable d'une « reconversion » musicale. les hommes ont la faculté de changer de tessiture sans perdre la maîtrise de leur organe lyrique (voyez le ténor Placido Domingo, devenu nouveau baryton vaillant) ; Renée Fleming incarne un autre type de reclassement, plus audacieux car il y faut apprendre de nouveaux codes : **et si la diva de l'opéra réussissait son nouveau défi comme chanteuse de jazz ?**

Renée Fleming amoureuse enneigée…

La Nouvelle diva jazz

Le programme s'ouvre par le premier duo avec **le trompettiste Wynton Marsalis (Winter Wonderland)**, où brillent les superbes accents mordants enjoués de son instrument bouché; Renée Fleming y redouble de sensualité narrative, un medium fourni et charnel délicieusement léger que sublime la complicité nuancée et ciselée des timbres cuivrés. Puis dans **Have yourself a Merry Little Christmas,** on aimerait pouvoir bénéficier de chanteurs aussi parfaits dans l'insouciance enchantée pour le temps de Noël que ce deux là : ce sont deux voix instrumentales d'une claire et vive entente : **Gregory Porter** et Renée Fleming signent le meilleur duo du

programme (avec les deux suivants réalisés avec Kurt Elling). Très influencé par la musique soul de Marvin Gaye et le jazz de Nat King Cole, Gregory Porter apporte à lui seul cette couleur fine, elle aussi très rythmique et corsée qui s'accorde idéalement à la musicalité classique de sa complice.
Jazzy, le programme est capable de varier les climats et les associations de timbres comme l'indique clairement le duo féminin qui suit : **Silver Bells** comme une ballade de deux folk singers associe le grain median de Renée Fleming au clair soprano **Kelli Ohara** – perfection de deux timbres sur le même mode tendre, épique, celui d'une confession sereine, enivrée qui revisite pourant un standard tant de fois repris du temps de Noël. Même reprise et plus nuancée encore, **Merry Christmas darling** joue la carte d'une berceuse sensualité aux scintillements instrumentaux avec l'excellent **Chris Botti** (trompette feutrée idéalement crépusculaire murmurée faisant halo pour la voix d'une amoureuse à Noël).

Plutôt marquée « années 1990 », **Snowbound réalise** le duo amoureux le plus convaincant de l'album : il affirme une sensualité partagée avec la voix du chanteur au timbre incroyable **Kurt Elling** né en 1967 à Chicago : ballade de deux âmes complices. Dans **In the bleak midwinter**, saluons tout autant la couleur folk et un nouveau chambrisme feutré avec voix de ténor de **Rufus Wainwright** : la diva y retrouve presque son legato et le registre aigu de son ancien emploi de chanteuse lyrique. Une immersion tendre qui touche elle aussi par son sens de la nuance et de la subtilité. .. un modèle de duo millimétré à rebours de la variété qui ne s'encombre plus d'une telle maîtrise et de tant de détails contrôlés…
Nous l'avons déjà cité : « **The man with the bag…** » est une grande réussite, clin d'oeil à une instrumentation années 1960 où scintillent les grelots du traîneau du Père Noël… (c'est dire le soin des ingénieurs du son dans leur montage) avec les Marimba, dans une mélodie plutôt très chanté : Renée fait valoir son abattage instrumental, le velouté feutré du timbre d'une voix qui résonne surtout dans le médium et le semi

grave.

Plus introverti, comme une prière presque grave, **Love and hard times**, fait jaillir aux côtés du saxo, le piano en vrai dialogue du complice **Brad Mehldau** : le claviériste improvisateur, né à Jacksonville sur la côte Est des USA en 1970, a un sens du swing génial, idéalement à l'écoute de sa partenaire… Pour Renée Fleming, la magie de Noël c'est peut-être moins le Père Noël et les sapins décorés qu'un climat d'effusion, une entente née d'une rencontre improbable ; ce que la diva nous rappelle, en guise de conclusion (**Still, Still, Still**), dernier duo qui fonctionne réellement bien avec **Kurt Elling**, même complicité que dans leur premier duo, plage centrale du disque (Snowbound, qui est aussi le morceau le plus long de l'album). Pour nous la reconversion de Renée est réussie, gageons que ce disque trouvera son public.

Renée Fleming : Winter in New York. Avec Gregory Porter, Kurt Elling, Rufus Wainwright, Wynton Marsalis, Brad Melhau. .. 1 cd Decca 478 7905. Parution: 17 novembre 2014.

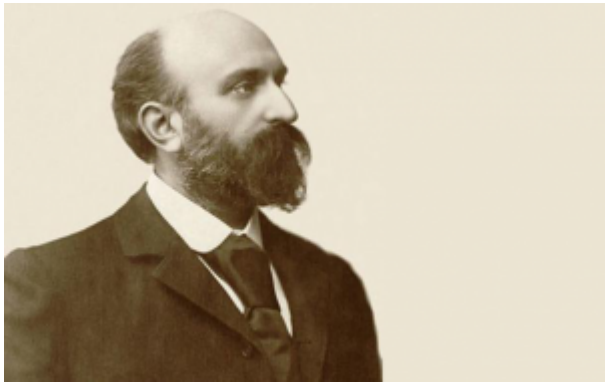
Le Roi Arthus de Chausson à l'Opéra Bastille (mai et juin 2015)



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 Chauson, compositeur esthète qui tenait dans son hôtel particulier parisien de l'avenue de Courcelles, un salon où dans un écrin 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.

Ernest Chausson : Arthus (1894), opéra créé en 1903, en 3 actes

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 (vocalità 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). Elégance, 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 Praguois, 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 Tchaikovski:6ème Symphonie. OSRCT, JY Osonce, les 15,16 novembre 2014



Tours, concert. Magnard, Tchaikovski : 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 avc 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 XVIIIè) 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-Elysées, 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 Visee'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 treaties 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 b!oth 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 h!er 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