

CD, compte-rendu critique. STRADELLA : SANTA PELAGIA (Andrea De Carlo – 2016, 1 cd ARCANA)



CD, compte-rendu critique.
STRADELLA : SANTA PELAGIA (Mare
Nostrum, Andrea De Carlo,
direction – sept 2016, 1 cd
ARCANA). Le soprano âpre,
mordant, très articulé de
Roberta Mameli, diamant
incandescent aux aigus précis,
saillants, - restitue cette
présence charnelle de la langue
italienne, où jaillit le relief

dramatique aussi porteur de sens et de passions exacerbées dans les récitatifs et dans les airs. Ce chant expressif et fin à la fois habite avec intelligence le portrait spirituel de la sainte, courtisane devenue repentie puis ermite. Sans ouverture, sans « lever de rideau » symbolique, l'auditeur plonge directement dans ce drame linguistique dont le nerf et l'acuité des situations psychologiques sont immédiatement exprimés, grâce à une distribution bien choisie : **ces chanteurs sont des diseurs, soucieux du verbe incarné**. Et les instrumentistes de **Mare Nostrum**, comme dans leurs précédents enregistrements dédiés à tout un cycle monographique sur l'oeuvre sacré dramatique de Stradella, affirment une compréhension des enjeux de chaque séquence de la vie de Sainte Pélagie (d'Antioche). La Sainte a marqué l'histoire religieuse italienne à la fin du XVI^e quand les *Pélagiens* mené par le laïc Filippo Casolo, tentèrent de développer leur propre croyance et sensibilité religieuse depuis Milan

(Oratoire de Sainte-Pélagie), essaimant dans toute la Lombardie et jusqu'en Vénétie : tel retentissement fut bientôt violemment réprimé par l'Inquisition romaine. Depuis, le nom de Pélagie fut banni, et tabou même en raison de cet épisode hautement hérétique.

Avant la Thaïs portraiturée au XIX^e par Massenet, la Pélagie d'Antioch, traitée musicalement par le génial Stradella, vit la même métamorphose spirituelle : courtisane, danseuse et prostituée d'Antioche, Pélagie se convertit au christianisme après avoir été saisie par un sermon de l'évêque Nonnus d'Édesse (ici, incarné par le ténor) : Pélagie se convertit et fut baptisée. Et la pêcheresse rejoint Jerusalem pour vivre en ermite dans une prison sur le Mont des Oliviers : plaisirs, délices sensuels puis ascétisme salvateur... Autant dire que la partition et les courts arias exigent expressivité, articulation, dramatisme de brasse, en particulier pour incarner la Sainte, abandonnée à l'ivresse spirituelle, soit une palette inouïe de nuances et accents que **Roberta Mameli** affirme et cisèle avec un talent irrésistible : belle prouesse entre naturel, flexibilité, extase vocale.

La partition de l'oratorio de Stradella (connue par une copie d'époque conservée à la Bibliothèque Estense de Modène) est datée avant 1677, soit avant sa fuite de Rome pour Venise. Comme dans son oratorio Sainte Edith pour le prince romain Leio Orsini, Santa Pelagia convoque deux protagonistes Pelagie et Nonnus, et deux allégories abstraites (Religion et Monde). Ici, la Sainte est tiraillée entre Bien et Mal, d'autant que face aux tentations du monde sensuel et terrestre, les admonestations de la Religion (contralto) sont virulentes. Telle ma Madeleine, exténuée mais lumineuse par sa constance mystique, Pélagie rayonne par son embrasement croissant, malgré le tiraillement dont elle est la proie gémissante. Leio Orsini, puissant très croyant aimait se délecter de partitions éclairant l'intensité d'un texte moralisateur où brille in fine, la vertu morale de l'héroïne ou du héros. Il est probable qu'Orsini, comme c'est le cas des oratorios stradelliens connus (Esther, Sainte Edith déjà citée, Saint

Jean Chrysostome), ait écrit le livret de Sainte Pélagie. Sa réalisation évoque une audience restreinte, de lettrés et amateurs éclairés, dans un cercle de connaisseurs. L'oratorio ici brille par sa diversité et le nombre d'airs plutôt courts, où se font rares les sections à plusieurs (un seul duo, et un chœur des « Mondains » à quatre) ; le drame reste introspectif, comme un huit clos qui enserme peu à peu et tenaille l'esprit en souffrance de la courtisane qui doute, mais grâce à l'aide de Nonnus l'évêque, trouve la voie médiane et consolatrice, celle de l'amour en Dieu, en véritable âme sauvée, spiritualisée. Le soin apporté au texte, à son articulation, le relief millimétré et pourtant naturel des recitatifs en italien s'avèrent jubilatoires. On aimerait connaître de même tempéraments pour le Baroque français : les vrais chanteurs réellement intelligibles actuellement pour Rameau, Charpentier, Lully sont bien rares. Ici, en étroite complicité et action avec des instrumentistes virtuoses et habiles, l'engagement des interprètes fait toute la valeur et le haut intérêt de cet enregistrement en tout point convaincant, à intégrer au sein de l'intégrale en cours des oratorios de Stradella, portée, inspirée par l'excellent chef et musicologue **Andrea De Carlo**.



CD, compte-rendu critique. ALESSANDRO STRADELLA (1639-1682) – The Stradella Project volume 4 : SANTA PELAGIA (Rome, avant 1677) (Mare Nostrum, Andrea De Carlo, direction – sept 2016, 1 cd ARCANA). Roberto Mameli, Pelagia – Raffaele Pe (Religione) – Luca Cervoni (Nonno / Nennus) – Sergio Foresti (Mondo). Ensemble Mare Nostrum. Andrea De Carlo, direction. Enregistrement réalisé à Nepi, 11-14 septembre 2016 – 1 cd Arcana A 431. CLIC de CLASSIQUENEWS

LIRE aussi nos critiques et comptes rendus développés des oratorios de Stradella précédemment enregistrés par Andrea De Carlo : La Forza delle stelle, San Giovanni Crisostomo, Santa

PARIS, 1801. Quand la Flûte enchantée devient les Mystères d'Isis

PARIS, 1801. A l'heure du retour de la campagne d'Égypte, grâce à laquelle le général Bonaparte se taille une solide réputation de génie militaire, civilisateur et triomphateur, soit un Alexandre moderne, Paris cultive un nouveau goût qui met en avant l'Égypte et ses mystères raffinés. L'orient s'invite ainsi dans l'Hexagone, à l'heure du néoclassicisme romantique... En musique, l'Égypte croise le destin de deux compositeurs qui nous paraissent emblématiques. **Henri Joseph Rigel** est bien connu des lecteurs de classiquenews : c'est lui qui entre le baroque tardif et le pré classicisme à l'époque des lumières ose des alliances de timbres audacieux comme **composer pour la première fois pour le clavecin et le pianoforte**, nouvelle équation sonore et miracle esthétique révélés récemment (octobre 2016 à Rio de Janeiro, Brésil) par le duo Bruno Procopio et Natalia Valentin... [VOIR NOTRE VIDEO EXCLUSIVE RIGEL : SONATE POUR CLAVECIN ET PIANOFORTE](#)



Le fils de Henri Joseph, Henri Jean Rigel, né le 11 mai 1772 à Paris et mort le 16 décembre 1852 à Abbeville, est lui aussi compositeur. Musicien d'origine Souabe, pianiste et compositeur actif, Henri Jean . Il rejoint d'abord l'école royale de chant, puis enseigne ensuite au Conservatoire, dès sa création, en 1795.

Il fait partie de l'expédition d'Égypte, et donnera deux opéras comiques au Caire en 1801. En 1805, Napoléon le nomme pianiste de la musique particulière de l'Empereur, et Louis XVIII le confirma dans cette fonction. Pédagogue célèbre et recherché, Henri Jean Rigel compte dans sa classe César Franck parmi ses élèves.

De Vienne, 1791 à Paris, 1801 DE LA FLUTE ENCHANTEE DE MOZART AUX MYSTERES D'ISIS



Créé et particulièrement applaudie en 1791 à Vienne, Die Zauberflöte / la flûte enchantée ne sera entendue à Paris que 10 ans plus tard, dans une adaptation française. Pour satisfaire au goût de la France nouvellement bonapartiste, romantique et ayant réalisé sa

campagne d'Égypte alors très récemment (1798-1801), il est décidé de Re écrire tous les textes, revoir l'ordre des airs, je ne emprunter de nouveaux à d'autres opéras de MOZART dont Don Giovanni, et les tessitures sont modifiées selon l'idée que l'on se fait en 1801) des personnages.

Le Théâtre de la République et des Arts (future Académie impériale de Musique) exige l'usage du français, des récitatifs accompagnés et des ballets. Sous le pilotage de Ludwig Wenzel Lachnith , les autorités françaises approfondissent leur propre conception du théâtre Mozartien selon le goût dominant au sein des élites, ce Retour d'Égypte qui stigmatise une première vague passionnelle pour les mystères de la t'inquiète égyptienne.

Né à Prague en 1746, Lachnith vient à Paris en 1773 pour se perfectionner dans le jeu du cor. Il étudie ensuite la composition auprès de François-André Danican Philidor, tout en enseignant le clavecin. Ayant quitté Paris pendant la terreur de 1790, il revient en France en 1801 à l'Opéra comme « instructeur » et amorce ce travail de réécriture de La flûte enchantée rebaptisée Les Mystères d'Isis.

Fuyant Paris encore en 1802, il y revient définitivement en 1806. Il s'éteint en 1820, laissant 24 symphonies, 3 concertos (pour cor), trois ouvrages lyriques, deux autres pastiches / assemblage (les oratorios de Saul, La Chute de Jéricho), de la musique de chambre, une méthode de forte-piano.

N'en déplaise au jaloux Berlioz, que l'idée de dénaturer ainsi son cher Mozart, hystérise au plus haut point, Les Mystères d'Isis connaissent immédiatement un immense succès à Paris, puis en province

Hector agacé témoigne : "l'arrangeur mit, à côté du nom de Mozart, son nom de crétin, son nom de profanateur, son nom de Lachnith ». Aujourd'hui les puristes rejoignent le sentiment très violent de Berlioz face à ce qui s'apparente à un jeu de massacre dénaturant la source Mozartienne. Qu'on en juge : parfois la musique air ou récitatif sont toujours bonnement déplacés, réintégrés dans un nouvel enchaînement jugé plus cohérent : ainsi Pamina chante le premier air de la Reine de la Nuit, sans ses contre-fa mais avec un contre-ré. Myrrène (la Reine de la Nuit version mezzo) chante un air de Vitellia extrait de La Clemenza di Tito, et un autre de Donna Anna de Don Giovanni ; ailleurs « Fin ch'han dal vino » de Don Giovanni devient un trio pour basse et sopranos ! C'est donc Mozart qu'on assassine. Mieux l'adagio de la symphonie n° 103 de Haydn inspiré un nouvel intermède introduisant l'acte IV.



Isis, déesse protectrice et salvatrice, mère réconfortante dans la religion égyptienne : ici elle est associée à la vache Hathor, dont elle porte les cornes associées au disque solaire, symbole de résurrection finale. Isis aidé de sœur Nephtys, recouvre le corps de leur époux défunt Osiris, dépecé, morcelé par son frère l'odieux Seth. Les deux divinités protectrices assurent la reconstitution du corps défunt, le régénèrent, et lui assurent sa résurrection. Isis est donc la divinité essentielle du culte d'Osiris qui proclame la possibilité pour chacun de triompher de la mort. Sur la scène, les Mystères d'Isis de 1801 n'intègrent en rien

la croyance osirienne ainsi révélée. Champollion ne déchiffrera les hiéroglyphes qu'en... 1822.



Sur le plan dramatique l'arrangeur à simplifié l'intrigue en lui retirant certains éléments originaux : exit le dragon, la flûte (!!!) , le cadenas, plus d'enfants ni de Monostatos ou d'Orateur. Les scènes s'enchaînent avec clarté mais sans surprise. Myrrène (la reine de la nuit nouvelle version) est valorisée et même rendue sympathique car elle a perdu sa fille qui a été enlevée pour éprouver Isménor (Tamino) à la demande de Zoroastre, le père décédé de ce dernier. Mieux l'entité féminine, hystérique chez

Mozart (vocalises à l'appui) se réconcilie avec Zarastro et offre elle-même la main de sa fille à la fin de l'opéra. Le personnage de Mona (Papagena) est réévalué : elle chante l'air de Monostatos et reprend le duo avec Bochoris extrait des Nozze di Figaro. De façon générale, le texte de Morel de Chédeville souffre de banalités convenues. Ainsi les parisiens découvrent-ils partie du matériel musical de La Flûte enchantée de Mozart en 1801. Pas d'Isis dans la liste des personnages, mais campagne d'Egypte oblige, – et Bonaparte s'étant fait une légende et une réputation grâce à sa conquête (certes éphémère) en terre des Pharaons-, citer le nom de la déesse dans le titre du nouveau spectacle, et susciter cet imaginaire d'un exotisme antique fabuleux, était nécessaire

pour attirer les foules. De fait, Les Mystères d'Isis connurent un succès immédiat. Illustration : Isis, ailes déployées, protège son époux Osiris et lui assure sa résurrection finale, triomphateur de la mort (DR)

Les Mystères d'Isis, 1801
D'après La Flûte enchantée et d'autres opéras de Wolfgang
Amadeus Mozart – Arrangé par Ludwig Wenzel Lachnith
Livret d'Étienne Morel de Chédeville



BIOGRAPHIE de l'arrangeur. Ludwig Wenzel Lachnith. Né à Prague en 1746 (soit dix ans avant Mozart), ce corniste de formation et compositeur influencé par Haydn et Pleyel s'installe en 1773 à Paris, où sa musique est jouée aux concerts de Marie-Antoinette. Après avoir traversé quelques difficultés au cours de la Terreur, il vitote dans la capitale de menus travaux pédagogiques et d'arrangements musicaux réalisés pour les théâtres parisiens. Non sans opportunisme et pour s'assurer une rentrée d'argent, il accepte d'être embauché par l'Opéra en 1801, pour adapter l'ouvrage de Mozart, La Flûte enchantée afin d'en déduire une nouvelle oeuvre dans le goût

égyptien, propre aux années du retour d’Egypte. Le succès est certain puisque ses Mystères d’Isis tiennent l’affiche pendant près de trente ans : soit plus de 130 représentations jusqu’en 1827. Portrait évocatoire : Jeune homme par Danloux (vers 1800 / DR).

CD, compte rendu, critique. MOUSSORSGKI / MUSSORGSKI : Pictures at an exhibition / Tableaux d’une exposition (Philippe Jordan, mai 2016 – 1 cd ERATO)



CD, compte rendu, critique. MOUSSORSGKI / MUSSORGSKI : Pictures at an exhibition / Tableaux d’une exposition (Philippe Jordan, mai 2016 – 1 cd ERATO). Peu à peu, le chef attitré de l’Orchestre de l’Opéra national de Paris se taille une solide réputation de chef symphoniste outre ses responsabilités in loco comme chef lyrique. Les vertus expressives et la cohérence sonore

auxquelles parviennent les instrumentistes français sont bien réelles, en particulier dans des péripéties antérieures, dont les choix de répertoire, plus hédonistes et introspectifs qu'ici (Daphnis et Chloé de Ravel entre autres, CLIC de CLASSIQUENEWS, comme Prélude à l'Après-midi d'un faune de Debussy...) ont démontré la haute capacité. Le chef chambriste, au geste souple et atténué, toujours contrôlé par tempérament, cisèle son élocution générale, en faveur d'une direction millimétrée, impeccable quant à la mise en place, souvent captivante dans l'émergence d'une subtilité allusive, toujours élégante, qui reste à l'écart de toute tapage démonstratif.

ELOGE DE LA FINESSE ET DU DÉTAIL INSTRUMENTAL

Evidemment cette retenue en tout, et cette mesure esthétique continument défendue ont leur désavantage dont une certaine cérébralité abstraite qui porte et développe une sonorité parfois froide, d'une absolue précision, mais dont la richesse des couleurs et la perfection des accents comme de la dynamique laissent admiratifs.

Qu'en est-il précisément dans les Tableaux (rétrospectifs) de l'Exposition narrée par épisodes par Modeste Moussorgski – ici dans la transposition orchestrale de Maurice Ravel ? le plus occidental et typiquement russe des Romantiques russes, – et on l'oublie souvent, contemporain de Tchaïkovski demeure un génie des contrastes dramatiques, alternant l'infini mystérieux au majestueux grandiloquent... Dans les séquences retenues, planantes tel « Il vecchio castello », la charge intérieure, résolument majestueuse et mélancolique convient idéalement à la pudeur de Philippe Jordan.

Et la précision riche en couleurs calibrées et d'une finesse pointilliste resplendit dans le tableaux des Tuileries (Dispute d'enfants après un jeu). Le bouillonnement souterrain et grave, voire lugubre de Bydlo qui suit, prend

des dimensions funèbres d'une majesté, au souffle irrésistible, traçant des proportions... colossales. Beau contraste avec le caquetage cinglant qui a lieu dans le Ballet des poulets, précision là encore et finesse sonore, qui offre à la brillante orchestration de Ravel de 1922, toute sa subtilité clinique, justifiant pleinement le choix du chef pilotant la phalange des instrumentistes français (bois et vents rutilants, excellemment exposés).



La confrontation plus expressionniste et dramatique de Samuel Goldenberg et Schmuyle saisit par sa coupe mordante voire grimaçante. Idem pour le marché de Limoges (léger, facétieux) dont l'énergie est soudainement rompue par la

majesté solennelle et grandiose (fracassante) de la fanfare (réellement impressionnante) des Catacombes, aux visions d'outre-tombe... La pudeur et l'élégance intérieure font les délices de la plage 13, l'une des mieux calibrées selon cette apologie de la suggestion poétique propre au chef (Con Mortuis in lingua mortua).

Evidemment cette retenue y compris dans un tempo large, « épique » peut parfois écraser et diluer la masse orchestrale, mais l'attention aux détails et aux nuances de couleurs compensent ici et là la perte de tension (surtout dans le dernier épisode, au son du glas). L'intérêt se portant surtout sur cette brillante alchimie d'une orchestration à la subtilité saisissante malgré la pesanteur majestueuse du dernier portique (la porte de Bogatyr) sur lequel se referme le sublime livre pictural.

Couplage bénéfique. Une telle attention renforce la cursivité de la Symphonie n°1 du jeune Prokofiev (25 ans en 1916), à laquelle Philippe Jordan assure une lisibilité structurelle et une vitalité rythmique d'une mécanique impeccable. Toute la concentration et le travail du chef et de ses instrumentistes

ciblent la parfaite articulation des premières cordes (chant et fluidité, avec maîtrise des crescendos dans le mouvement 2 : « larghetto »), d'une tonicité élastique... beethovénienne. La Gavotte, néoclassique, style danse française baroque est pleine de caractère – entre parodie et grâce objective : remarquable travail là encore dans le souci de lisibilité littérale. Enfin le dernier mouvement sonne comme une remontée des eaux, un allant rétrospectif de tout ce qui a été dit, énoncé, développé, mais enchaînée avec une excitation première, préservée, printanière. Très convaincant.

CD, compte rendu, critique. MOUSSORGSKI / MUSSORGSKI : Pictures at an exhibition / Tableaux d'une exposition / PROKOFIEV : Symphonie n°1 « classique », opus 25. Orchestre national de l'Opéra de Paris (Philippe Jordan, mai 2016 – 1 cd ERATO).

LILLE PIANO(S) FESTIVAL 2017



LILLE PIANO(S) FESTIVAL : 9,10,11 juin 2017. Mozart est comme le parrain du 14^e Festival de piano à Lille : le **LILLE PIANO(S) FESTIVAL**, les 9, 10 et 11 juin 2017. A nouveau c'est un condensé d'expériences musicales destinées au plus grand nombre, (dont les enfants particulièrement gâtés), soit plus de 30 concerts dans plusieurs lieux de Lille et du territoire, en 1 seul Week end vendredi 9, samedi 10 et dimanche 11 juin 2017. La diversité, les rencontres, la transversalité sont

à l'affiche d'un bain unique de musique, dans le nord de la France. Tous les genres sont concernés : concertos, récitals, spectacles jeune public, piano bar, improvisations, musique classique, jazz et tango ; les dispositifs sont aussi innovants, audacieux, promesses de métissages sonores décoiffants : ainsi, Thomas Enco croise et dialogue avec les univers de Ismaël Margain et de la percussionniste Vasselina Serafimova ; au registre du jazz aussi, le trompettiste David Enco retrouve l'Amazing Keystone Big Band dans Le Carnaval des animaux de Saint-Saëns..., c'est également l'accordéoniste Vincent Lhermet qui chante avec la viole de gambe...). Les festivaliers et spectateurs participent à un véritable kaléïdoscope musical. Orchestré en complémentarité avec la phalange lilloise, le festival permet pendant 3 jours à l'ORCHESTRE NATIONAL DE LILLE de vivre au rythme du piano. La forme concertante est donc aussi fêtée, abordée, sublimée (Concertos pour piano de Mozart, Prokofiev, Poulenc... , Rhapsodie sur un thème de Paganini de Rachmaninov, .

Tous les claviers sont invités : donc déjà cité, l'accordéon magicien. Les amateurs de pianos enchanteurs, narrateurs, oniriques retrouvent cette année : Stephen Hough, Elena

Bashkirova, Nicholas Angelich, sans omettre Nelson Goerner, Philippe Bianconi, le suédois adepte de Philip Glass Vikingur Olafsson, entre autres ; et de nouveaux tempéraments à suivre, Teo Gheorghiu, Takuya Otaki... certains déjà identifiés tel Lucas Debargue (récital Schubert, Szymanowski). En 2017, LILLE PIANO(S) Festival innove, surprend, expérimente. A LILLE, pendant 3 jours du vendredi 9 juin au dimanche 11 juin 2017. Festival « CLIC de CLASSIQUENEWS », cycle événement.

Toutes les infos et les modalités de réservation sur le site

[LILLE PIANO\(S\) FESTIVAL](http://lillepianosfestival.fr/2017/)

<http://lillepianosfestival.fr/2017/>

Nouvelle Alcione à l'Opéra Comique

PARIS, Opéra Comique. MARAIS : ALCIONE. 26 avril – 6 mai 2017. Retour dans ses murs de la saison lyrique de l'Opéra Comique avec la nouvelle production d'**Alcione de Marin Marais, à partir du 26 avril 2017.** Soit 6 dates événements qui marquent le grand retour de **Jordi Savall** sur la scène lyrique à Paris et dans un ouvrage qu'il a toujours ardemment défendu, souhaitant depuis de longues années la diriger en France.

Tragédie lyrique en cinq actes sur le livret d'Antoine Houdar de La Motte, Alcione de Marin Marais est créée à l'Académie royale de musique en 1706. C'est l'une des tentatives les plus inspirées pour renouveler un genre formaté mais sublimé par l'exclusif Lully, qui après sa mort permet à d'autres de prendre la relève. Ainsi la fin du règne de Louis XIV, permet l'émergence de nouvelles sensibilités dont celle de Marais.



Propre au théâtre de Racine, poète de la Cour de Versailles, l'opéra met aussi en scène les passions (jalousie et convoitise) qui dévorent les héros trop faillibles. Pourtant responsables de leurs actes et maîtres de leur destin, ils se voient victimes, en jouets du caprices des dieux.

Le paisible roi de Trachines, Ceix, suscite une série de catastrophe en souhaitant épouser la belle **Alcione, fille du dieu des vents**. Destruction du palais, apparition des Enfers, tempête, naufrage : de ténébreuses puissances sont à l'œuvre et conspirent pour atteindre et éprouver le couple amoureux. Inspiré par le potentiel dramatique de l'histoire, Marin Marais soigne particulièrement l'écriture de l'orchestre dont il fait l'acteur principal de l'action (comme le fait

aussi le dernier Lully dans son inégalable *Armide*, l'ultime sommet lyrique créé en 1686). Quelques 20 années plus tard, *Alcione* innove par son raffinement instrumental, la caractérisation très subtile des personnages, le lien qui unit le couple Alcione / Ceix, comme chaque entité néfaste (les 3 jaloux et ennemis : le magicien Phorbas, la magicienne Ismène, Pelée, ami mais rival de Ceix), ou second rôle intrigant, tous propres à semer le poison du doute et de la jalousie, à forcer le destin contre l'essor du couple amoureux. Sommet de la tragédie en musique à la fin du règne de Louis XIV, *Alcione*, nouveau modèle après Lully, disparaît totalement dans l'oubli en 1771. Dans une production nouvelle, actualisée, qui souligne la présence des machineries et le jeu des acteurs (avec le concours de circassiens et de figures du cirque), le



chef catalan **Jordi Savall** dirige à Paris une partition qu'il connaît comme nul autre, promettant une réalisation mémorable. Dans le rôle-titre, la jeune mezzo au timbre de braise, velours noir et somptueusement tragique (elle a chanté récemment la Messagère dans *Orfeo* de Monteverdi dirigée par Paul Agnew), **Léa Desandre**, tempérament incandescent et sombre qui vient de décrocher en février dernier, la *Victoire Révélation lyrique de l'année*, aux Victoires de la musique classique. Cocktail prometteur. Spectacle incontournable.

[RESERVEZ VOTRE PLACE](http://www.opera-comique.com/fr/saisons/saison-2017/alcione)

<http://www.opera-comique.com/fr/saisons/saison-2017/alcione>

26 Avril 2017, 20h
28 Avril 2017, 20h
30 Avril 2017, 15h
2 Mai 2017, 20h
4 Mai 2017, 20h
6 Mai 2017, 20h

Direction musicale
Jordi Savall

Mise en scène : Louise Moaty

Alcione : Lea Desandre
Ceix : Cyril Auvity
Pelée : Marc Mauillon
Pan, Phorbas : Lisandro Abadie

Apollon/Le Sommeil : Sebastian Monti
Doris, confidente d'Alcione : Maud Gnidzaz
Céphise, confidente d'Alcione : Lise Viricel
...

Chœur et Orchestre Le Concert des Nations
Danseurs et circassiens

Diffusion en direct sur France Musique, le 6 mai 2017

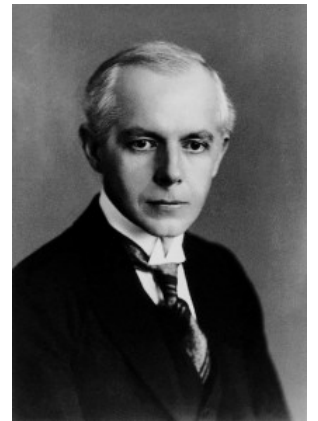
BELA BARTOK : les 6 Quatuors

(1907 – 1941)

Les 6 Quatuors de Bela Bartok. *La période de composition des 6 œuvres couvre un large spectre, accompagnant le compositeur tout au long de son itinéraire stylistique, de 1907 (Quatuor n°1) à janvier 1941 (création newyorkaise de 6^e Quatuor).*

Dans le Quatuor n°1, le jeune homme de 27 ans se révèle très habile alchimiste, recyclant les grands germaniques romantiques, Beethoven et aussi Wagner (Tristan) acclimatés à la révélation qu'il fait alors grâce à Kodaly, de la transparence debussyste. En architecte sûr et inspiré, ayant une vision globale de la forme, Bartok adopte une accélération graduelle du tempo à travers les 3 mouvements (Lento – Allegretto – Allegro vivace).

Le Quatuor n°2 (1918) reçoit l'expérience de l'opéra : *Le Château de Barbe-Bleue*, à laquelle le compositeur d'une invention éclectique associe la musique arabe récemment découverte lors de son séjour en Algérie en 1913 (source orientale et africaine présente dans son ballet *Le Mandarin merveilleux*). Pour finir son Quatuor (Moderato, Allegro, Lento), Bartok adopte un mouvement lent, d'une très grande force suggestive, miroir d'une activité intérieure à la fois irrépressible et mystérieuse. Le lyrisme dans la mouvance du Prince des Bois fusionne aussi avec l'expressionnisme plus direct voire mordant du Mandarin Merveilleux.



Créé en 1929 à Londres, **le Quatuor n°3** porte l'empreinte de la découverte émerveillée de la Suite lyrique de Berg (1926). De plus en plus synthétique et adepte de la concision la plus intense et expressive, Bartok adopte le plan à deux parties, chacune composée de 3 épisodes (du type exposition, développement, récapitulation). C'est le plus bref des

Quatuors bartokiens : à peine 15 mn, quand les autres durent entre 20 et 30 mn. Les micros mélodies habilement imbriquées et enchaînées tissent de nouveaux climats serrés, intérieurs d'une riche activité continue, prolongement de Berg donc, et déjà annonciateurs des micros mélodies de Ligeti.

Le Quatuor n°4, créé à Budapest en 1928, est composé dans la foulée du n°3. Il est en 5 parties et adopte un plan en miroir, ayant en son centre le Lento (non troppo lento), encadré par 2 scherzos, eux mêmes associés à un Allegro, à chaque extrémités. D'une complexité fascinante par son langage qui fourmille et suggère, le Quatuor n°4 indique une nouvelle démarche (ascendante) du chromatisme savant vers la vérité du diatonisme (d'origine populaire), avec dans le mouvement central, le passage d'un langage à l'autre. Ce cheminement, du concept musical pur vers l'émergence d'une vérité palpitante (même schéma structurel et même conscience de la pensée musicale dans le sommet orchestral qu'est Musique pour cordes, percussion, célesta de 1936) assure à l'ensemble du cycle, en son flux enchaîné, sa grande unité organique, d'un mouvement à l'autre. Contrairement aux Romantiques, Bartok inverse le déroulement formel et musical : le dernier mouvement étant la résolution des tensions développées depuis le début du cycle ; les 4 et 5^e épisodes étant les versions diatoniques des deux premiers.

Ecrit en 1 mois à l'été 1934 et créé à Washington (avril 1935), **le 5^e Quatuor de Bartok** reflète l'activité musicale très intense de la période, celle des Mikrokosmos. Son plan est identique que le 4^e (5 épisodes en arche, symétrique depuis son centre, traité en Scherzo, lui-même encadré par 2 épisodes lents). Sans adhérer à la vague néoclassique, propre aux années 1930, Bartok s'affirme cependant nettement plus tonal que dans le 4^e (mouvements lents en forme de nocturnes mystérieux). La concision avec laquelle Bartok affirme son écriture, la claire volonté qui se précise dans l'architecture

globale concentre l'affirmation d'un tempérament original qui se dresse alors dans la tourmente barbare sévissant dans l'Europe prénazie.



Commencé en Suisse (Saanen, août 1939), achevé à Budapest, puis créé à New York en janvier 1941, **le 6è Quatuor** ouvre la voie de la dernière maturité, celle qui précipitent la guerre et la mort de sa mère. Bartok s'expatrie aux USA. L'ensemble des 4 mouvements emprunte un rythme de plus en plus ralenti. Chacun est introduit par un leit motiv / ritournelle, « Mesto » (triste), avec variation à chaque énoncé.

L'expression de la confession et d'une intimité affleurante se précise ici : la ritournelle, sujet et figure du désespoir, devenant même la matrice entière du dernier mouvement (à la place d'un vif populaire, initialement prévu). L'ombre de Beethoven surgit alors : dans un questionnement qui interroge la forme, inspire son développement, et questionne même jusqu'au sens profond de la musique : « Muss es sein ? » du Quatuor opus 135 de Beethoven.

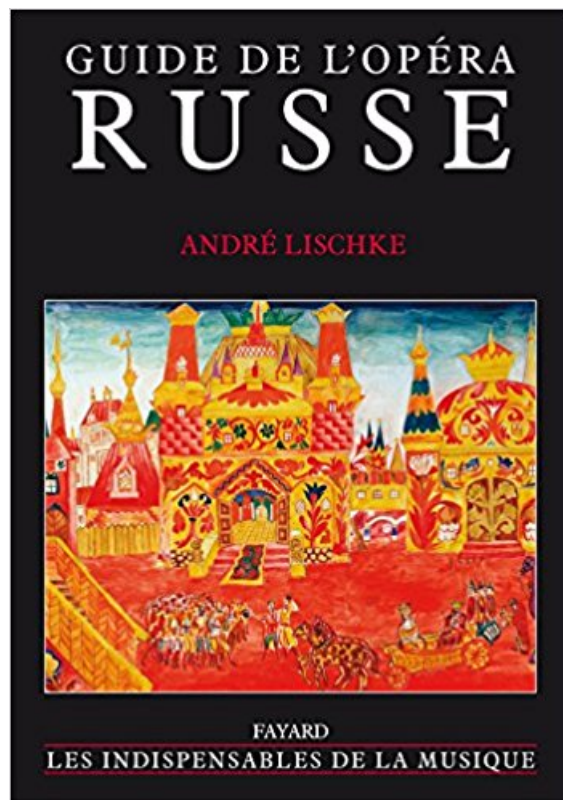
En fusionnant histoire, expérience, intimité, à travers un cheminement unique, qui rappelle ici la pensée en mouvement et métamorphose, Sibelius et Janacek-, Bela Bartok, dans ses 6 Quatuors à cordes raconte une odyssée profonde et âpre, au souffle dramatique si personnel. Son questionnement interroge au delà de la musique, le sens même d'une existence.

LIVRES, annonce. Guide de l'opéra russe par André Lischke (Fayard)

LIVRES, annonce. Guide de l'opéra russe par André Lischke (Fayard).

En 2006, il y a dix ans déjà, l'auteur nous gratifiait d'une consistante et très documentée « Histoire de la musique russe », où la citation des grands ouvrages musicaux était croisée avec leur résonance sociale, politique, historique. Même approche à la fois synthétique et exhaustive entre musique et histoire dans ce nouveau guide de l'opéra russe où André Lischke retrace les jalons de l'odyssée lyrique à travers l'évolution des régimes et des institutions officielles ou privées qui ont encouragé et enrichi le genre.

La couverture du Guide annonce la couleur : *Le Coq d'or* de Rimsky Korsakov dans le décor imaginé par Natalia Goncharova pour le Scala en 1914... l'or, les fastes, n'empêchent pas une vérité à nu voire une vision parfois désespérée de s'exprimer.



Il n'y a pas que *Boris Godounov*, *La Dame de pique* ou *Iolantha*, sans omettre *Lady Macbeth*... : les chefs d'oeuvres de l'opéra russe conçus par Moussorgski, Tchaïkovsky, Chostakovitch cachent tout un pan méconnu du génie russe à commencer par les excellents opéras de jeunesse de Rachmaninov, concentré postromantique composé après les Mousorgski, Borodine, RImsky, Taneïev, Arenski, Gretchaninov...., et dont le présent texte offre une très bonne analyse. A partir des premiers essais au

pays des Tsars, c'est à dire depuis les premiers vaudevilles des années 1770 (signés Sokolovski, Fomine, Pachkévitch), à l'époque des Lumières, et jusqu'aux dernières œuvres du début du XXIe siècle affrontant les chocs et convulsions de l'histoire contemporaine, douloureux, le texte suit la chronologie historique, inscrivant naturellement le catalogue des oeuvres ainsi présentées et analysées dans un flux ininterrompu. De la Russie à l'URSS, se précise une conception du théâtre lyrique, où « l'histoire, l'épopée, l'imaginaire populaire nourrissent un genre qui s'inspire autant d'événements décisifs du devenir national que des traditions du récit féerique, et se développe aussi en interaction avec la littérature : les écrivains Pouchkine, Lermontov, Gogol, Ostrovski s'associent aux compositeurs Glinka, Dargomyjski, Rubinstein, Moussorgski, Tchaïkovski, Rimski-Korsakov ...

Au cours du XIXe siècle, l'opéra observe la tendance sociétale pour l'ordre monarchique, qu'elle soit propagande et allégeance (La Vie pour le tsar), critique philosophique (Boris Godounov), pressentiment de sa chute (Le Coq d'or). Même servitude masquée et propagande à l'époque bolchévique. Les arts sont étouffés et conditionnés (Lady Macbeth de Chostakovitch). Quand disparaît l'URSS, les livrets se diversifient, privilégiant souvent – comme dans l'opéra vénitien du XVIIIe, une grande lucidité voire une amertume sans idéal (Cœur de chien de Raskatov).

Chaque partition abordée est reliée à l'épisode de l'histoire russe dont elle fait écho ou qu'il a inspiré ; les notices, classées par ordre chronologique de compositeur, proposent un synopsis et un commentaire d'écoute développés selon leur importance complété par une sélection cd et dvd. Critique et compte rendu complet à venir dans le mag cd dvd livres de classiquenews.com

Fils d'émigrés russes, André Lischke est maître de conférences à l'Université d'Évry. Il collabore régulièrement à l'Avant-

Scène Opéra et est l'auteur d'ouvrages sur Tchaïkovski, Borodine et Rimski-Korsakov, ainsi que de l'Histoire de la musique russe des origines à la Révolution (Fayard).

LIVRES, annonce. Guide de l'opéra russe par André Lischke (Fayard – Les indispensables de la musique / ISBN : 978-2213704524 / broché : 778 pages) – Parution annoncée le 17 avril 2017.

CD, compte rendu critique. JS BACH : Passion selon Saint-Jean. Musiciens du Louvre, Minkowski (2 cd ERATO, avril 2014)

CD, compte rendu critique. JS BACH : Passion selon Saint-Jean. Musiciens du Louvre, Minkowski (2 cd ERATO, avril 2014). Marc Minkowski, aujourd'hui à la direction de l'Opéra de Bordeaux, a depuis longtemps démontré son appétit gourmand, sa pétulante énergie pour l'opéra. Le chef s'est passionné pour le drame avec une précipitation parfois trop enthousiaste, génératrice d'imprécisions voire de confusions.



Ici, en avril 2014 au temps de Pâques, sa Passion selon Saint-Jean suscite de nombreuses interrogations tant la réalisation et le résultat déçoivent autant qu'ils accrochent aussi d'une certaine façon l'écoute. « Plus intime, plus directe », la Saint-Jean perd ici en définition et en acuité expressive surtout sur le plan choral : les 8 solistes fournissant le son de la foule et des chorals, ... avec une bien étrange sonorisation qui contredit l'esthétique de précision et d'expressivité, défendue depuis ses début par les tenants de la révolution baroqueuse... Minkowski voudrait-il se démarquer de ses prédécesseurs ici, qu'il ne s'y prendrait pas autrement : plutôt que les 5 solistes demandés par Rifkin, ou le chœur à son complet, la version défendue en 2014, est une formule médiane, qui permet aux solistes de ménager leur organe (Valerio Contaldo chantant l'air de ténor soliste dans le chœur, avec Colin Blazer). La sonorité du groupe de solistes, – assemblée chambriste, emblématique du peuple des croyants saisi par la force de La Passion-, réalise pourtant une manière de nébuleuse vocale et chorale, pâteuse, épaisse, brouillard permanent (qui écarte tout détail linguistique), totalement déconcertant.

Pour autant, faire chanter la basse (le munichois **Christian Immler**) dans les airs du Christ sauveur, puis du « sauvé » (*Mein teurer Heiland*), indice que tout un chacun peut être éternel après la mort, reste pertinent, et le message de grande humanité, égalitaire et fraternelle, s'en trouve idéalement respecté.

De même, le ténor qui chante la partie narrative de l'Évangéliste Jean, exprime et le saisissement de celui qui témoin vit l'action narrée, et le recueillement plus distancé du croyant narrateur de l'action : les deux aspects expressifs sont résolus par une langue naturelle et flexible grâce au choix d'un ténor allemand (**Lothar Odinius**), lequel semble littéralement vivre les événements quand il les commente. Le texte gagne un vie indiscutable, dans la fragilité comme l'autorité.



Donc tout n'est pas si expédié dans cette réalisation qui demeure le fruit d'une tournée pour la Pâques 2014. Cependant on a connu « Minko » plus précis, âpre, incisif, mordant. L'énergie des débuts, souvent fulgurante, s'est considérablement relâchée. On l'a dit dans la conception sonore, expressive du chœur (trop confus), mais aussi dans la tenue de l'orchestre, dont l'engagement global, reste routinier malgré parfois des accents instrumentaux de grande beauté. Mais Bach ne se satisfait pas d'une simple exécution maîtrisée : il faut aussi de la profondeur et une cohésion complice partagée par tous, sous la baguette d'un chef à la fois électrisant et fédérateur.

La version retenue respecte largement celle de 1724 (création à St-Nicolas de Leipzig) à laquelle le chef emprunte certains airs de 1725 (choral : « *Himmel reise welt erbebe* », – superbe dialogue chœur/Christ, Partie I – ajouté artificiellement en marge finale de la partie I / et l'air de ténor : « *Ach, mein Sinn* »). La coloration dès le départ (dès cette marche au supplice qui cependant s'élève en sublimant la douleur partagée), est celle d'une soie tragique, avec entre autres la présence du bassono grosso / contrebasson, instrument avéré dès la création de 1724 et qui par sa résonance « sépulcrale », cite immédiatement le climat du Calvaire, et enracine la Passion dans un accomplissement fantastique, lugubre, surgissant des enfers terrestres, qui apporte l'hallucination voire le vertige au côté de la joie transmise dans l'articulation du texte (ce dernier aspect fait tout le sel si dramatique des récitatifs).

Ailleurs les deux violes d'amour convoquées pour exprimer l'arc en ciel quand le ténor soliste évoque le dos martyrisé du Christ flagellé (« *Erwäge* ») apportent une preuve éclatante de l'activité de l'orchestre comme personnage à part entière de ce drame total, fusionnant ainsi en un tout organique, chœur, solistes, instruments.

Le caractère de la Saint-Jean fusionne méditation, compassion et aussi sublimation dans la sérénité : si le drame s'ouvre par une marche saisissante, inscrivant l'action dans le

calvaire et le supplice, la résolution progressive tend vers une sérénité de plus en plus prenante et lumineuse, annonce des joies célestes grâce à la résurrection.

Les solistes retenus par le chef créateur des Musiciens du Louvre, s'ils soignent leur texte, n'atteignent que rarement la vérité grave ni le sens philosophique et spirituel des situations. Ne prenons qu'un exemple parmi les 8 réunis lors de cette tournée 2014 : l'alto du jeune **David Hansen** qui chante dans la partie I : « *Von den stricken meiner Sünden* ». Le chanteur dont beaucoup veulent faire une nouvelle icône sexy par son physique agréable, s'adonne aux joies de l'air de concert, – déconnexion faite de cette cohésion organique : groupe / solistes que le chef met pourtant en avant dans son explication / présentation de ce cycle longuement préparé, virtuosité et affectation en bonus : le maniérisme de cette voix qui joue la vedette invitée dans une soirée de gala, aigrette et peu sobre, reste hors sujet, absolument dépourvue de tout naturel, de tout dépouillement méditatif, quand il s'agit d'un air traversé par un grave esprit de compassion, confronté au Sacrifice du Fils pour la rémission des péchés humains. Et l'allant presque dansant du tempo rapide renforce cette allure « précipité » qui expédie la valeur et le sens de l'épisode. Plus loin, à l'alto féminin, **Delphine Galou** revient l'air le plus poignant de la Passion selon Saint-Jean (« *Es ist vollbracht* » / Tout est accompli, Nr 30) : le timbre ambigu joue sur sa proximité avec la voix d'un contre-ténor, mais il n'écarte pas une intonation précautionneuse, et elle aussi affectée qui ôte à cet épisode le sentiment pourtant essentiel d'apaisement progressif, de distanciation ultime, de renoncement et de souffle... Dommage. Le seul qui se détache du lot par son élocution plus naturelle, – sans air poseur ni démonstratif, reste la basse **Christian Immler** (relief et acuité du texte, et flexibilité expressive de son sublime air –



de totale sérénité et de sublimation céleste : « *Mein teurer Heiland, lass dich fragen...* » / Mon Sauveur bien aimé, écoute ma demande. Avec le chœur pacifié, et la basse de viole, se libère enfin la prière du peuple en souffrance, désormais délivré de toute entrave terrestre. Cette conception bienheureuse est encore confirmée dans la version présente par l'ajout du choral après le finale avec orchestre, « *Ach Herr, lass dein lieb engelein* » : prière et vision céleste des élus au ciel.

Pour conclure, voilà une version qui manque de clarté esthétique, d'une confusion de réalisation problématique : tempo trop rapide, solistes artificiels, prise de son nébuleuse. La Passion selon Saint-Jean n'est pas cette « petite » Passion (comparée à la « Grande » Saint-Matthieu), plus franche, plus immédiate dont parle la notice introductive : s'y déroule une tragédie musicale dont l'intelligence de l'architecture, la force et l'ambition de l'écriture comme la profondeur mystique se dévoilent à ceux qui l'ont perçue et la rendent explicite; dans le cas présent, – comparé à l'immense Nikolaus Harnoncourt, inégalé à notre avis, entre drame et texte-, sont absents la profondeur et le sens d'une vraie méditation. Pourtant l'activité de l'orchestre, sa caractérisation parfois pertinente-, certains épisodes dans la II, ... explicitent clairement le rôle des instruments, personnages à part entière d'un opéra sacré parmi les plus fascinants de l'histoire de la musique. Reste que le dernier ensemble avec orchestre, qui est le finale habituel, ralentit soudainement, semble articuler plus lentement le texte, cherchant son sens jusqu'à s'enliser (quand auparavant le geste rapide et vif était plutôt de mise). Une appréciation en demi teintes donc.

CD, compte rendu critique. JS BACH : JOHANNES-PASSION / Passion selon Saint-Jean (versions 1724 et 1725). 8 solistes, Musiciens du Louvre, Minkowski (2 cd ERATO, avril 2014).

Festival de Saintes 2017. Présentation et temps forts

SAINTES, 46ème Festival estival : 14-22 juillet 2017. Fleuron des festivals estivaux en France, ici en Poitou-Charentes, **le 46è festival de Saintes étend sa voile du 14 au 22 juillet 2017**, investissant tous les lieux désormais emblématiques de l'Abbaye aux dames. Rebaptisée Cité musicale, l'ensemble patrimonial accueille plusieurs générations d'interprètes en une palette élargie de répertoires ; aujourd'hui le lieu est fort d'une saison musicale annuelle, qui avant et après le festival estival prépare et poursuit l'aventure musicale. Cette activité permanente in loco a enraciné la musique comme une respiration naturelle (d'autant que le bâtiment abrite aussi le Conservatoire de musique de la ville : des passerelles n'ont pas manqué de se développer entre présences des artistes pro, du public et des jeunes élèves...). Le Festival estival profite évidemment de cette culture évidente, manifeste qui appartient désormais totalement à la vie des Saintais.

Au cours de lla saison annuelle comme pour l'été, jeunes tempéraments en devenir (actuellement Nevermind et Jean



Rondeau), ensembles envoûtants et pour certains partenaires familiers (Vox Luminis, Orchestre des Champs-Élysées et Philippe Herreweghe, ...) poursuivent leur travail de défrichage comme d'approfondissement. Le seul exemple de l'orchestre de jeunes instrumentistes sur instruments d'époque, le JOA, Jeune Orchestre de l'Abbaye, illustre cette activité exemplaire qui se soucie de former et perfectionner les jeunes musiciens. En plus de réaliser plusieurs sessions pendant l'année à Saintes, le JOA participe aussi à la programmation du festival estival (Tchaïkovski : Suite de Casse Noisette et Symphonie n°2 « Petite Russie », sous la direction de Philippe Herreweghe, le 15 juillet à 16h30, un événement à suivre particulièrement).

Musique sacrée, récital de piano et de clavecin, quatuors et musique de chambre, grands bains symphoniques, de Bach à Ligeti... Saintes dévoile 1001 visages de la musique, pendant son festival d'été...

46^e Festival estival de Saintes

Du 14 au 22 juillet 2017

9 jours, 2 week ends



En juillet 2017, la 46^e programmation ne contredit pas une équation qui gagne chaque année le coeur des festivaliers : diversité, équilibre, surprises des programmes présentés. Concerts Symphoniques, musique de chambre, concerts sacrés, sans omettre les visites, animations diverses, rencontres à la boutique et sous la voile, renouvelée cette année et installée dans la grande cour de l'Abbaye... le festivaliers a l'embarras du choix ; il dispose d'un éventail d'offres complémentaires (avec jusqu'à 4 concerts par jour, habilement

planifiés, rendant possible d'y assister à tous, en ayant le temps de la collation entre chaque : 12h30, 16h30, 19h30 puis 22h).

TEMPS FORTS.... Voici nos temps forts et cycles à ne pas manquer cette année à Saintes (sauf indication contraire, les concerts que nous avons sélectionnés se déroulent dans l'église abbatiale)... Première journée d'ouverture, vendredi 14 juillet 2017, dès 11h (cocktail d'ouverture sous la voile) ; ensuite, vous ne manquerez pas le nouvel ensemble baroque A Nocte

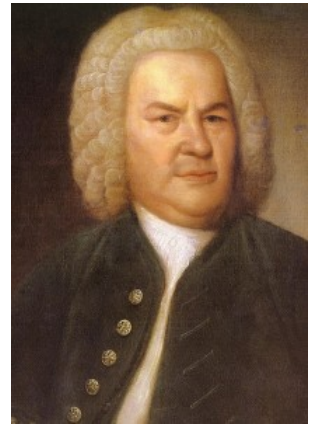
temporis dirigé par le ténor Reinoud van Mechelen (Clérambault et ses contemporains français, 12h30) ; puis à 19h30, toujours sous la voûte de l'Eglise Abbatiale : Messe pour la paix / Musique pour le Camp du Drap d'or où se répondent et s'unissent les Chapelles royales français et britanniques de François Ier et de Charles Quint en 1520... par Douce Mémoire et son créateur, Denis Raisin-Dadre.



Le 15 juillet est une journée « type » offrant 4 concerts : tous à l'Abbatiale. **Vox Luminis et Lionel Meunier** à 12h30, dans un programme regroupant les plus beaux Motets de JS Bach et de ses oncles... Nouvel événement symphonique ensuite à 16h30, avec Philippe Herreweghe

pilotant la fougue juvénile des instrumentistes du JOA dans un programme très attendu, dédié à Tchaikovsky (Symphonie n°2 et Suite de Casse-Noisette). A 19h30, autre événement : plusieurs Concertos Brandebourgeois de JS Bach (jamais écoutés à Saintes, ou depuis très très longtemps / Les Ambassadeurs sous la direction du flûtiste, Alexis Kossenko). Enfin, Quatuors de Haydn, Mendelssohn, Beethoven par le Quatuor Arod dans l'ambiance feutrée, tardive de l'Abbaye à 22h. Une fin de journée qui s'achève comme un songe dans le vaste corps minéral de l'Abbaye...

VOLETS THEMATIQUES. Parmi les fils thématiques à Saintes que le festivalier retrouve chaque année avec plaisir : **JEAN-SEBASTIEN BACH.** Après l'excellent chœur Vox Luminis le 15 juillet à 12h30 (Motets), ne manquez pas Les Variations Goldberg par Benjamin Alard (clavecin, le 16 juillet, 22h), les Cantates BWV 182, 131, 103 par Gli Angeli (ensemble Suisse dirigé par Stephan MacLeod, le 17 à 12h30 ; puis qui récidive le 19, même heure, pour les BWV 181, 127 et 75) ; sans omettre la somptueuse et grave Cantate BWV 198 Trauer-Ode (Vox Luminis déjà cité, le 18 juillet à 12h30). Ce dernier concert affiche aussi la **MUSIQUE ANGLAISE BAROQUE** (qui peut-être un autre fil conducteur : soit Ode pour l'anniversaire de la Reine Mary) ; à suivre donc avec le lendemain, 19 juillet, 22h : Devotional songs and Anthems de Purcell (la Rêveuse), et aussi le prometteur rv intitulé « l'Orgue du sultan » (le 21 juillet, 22h, où les musiques de Dowland, Byrd dialoguent avec des airs traditionnels ottomans / Ensembles Sultan Veled et Achéron / François Joubert-Caillet, direction).



Parmi les autres temps forts du festival estival de Saintes 2017, nous avons sélectionné : le concert des musiciens du JOA à l'adresse des plus jeunes (dès 3 ans si accompagnés, le 16 juillet, 10h45 puis 12h à l'Auditorium) ; les madrigaux de Monteverdi (450^e anniversaire en 2017, par Voces Suaves, Tobias Wicky (le 16 juillet, 19h30). L'événement de cette édition reste la présence de **William Christie**, en ambassadeurs des passions baroque sacrées et en pédagogue affûté, formateur... avec son ensemble Les Arts Florissants (sublime programme de musique baroque française du XVII^e : Le Reniement de Saint-Pierre de MA Charpentier et une

sélection de musique pascalle, le 17 juillet, 19h30) ; mais aussi pilotant le JOA, dans une session nouvelle symphonique dont l'aboutissement est à l'affiche de l'Abbatiale, le 21 juillet, 19h30 (Symphonies n°85 La Reine, et n°82 « L'Ours » de Haydn, Airs de concert de Mozart avec Emmanuelle de Negri, soprano). De son côté, l'Orchestre des Champs Elysées, seconde phalange orchestrale emblématique de la Cité musicale à Saintes, propose deux concerts immanquables également : Concerto pour clavier n°23 K488 et Symphonie n°36 « Linz » (Bertrand Chamailou, piano, et Alessandro Mucia, premier violon et direction, le 18 juillet, 19h30), et comme conclusion du festival 2017 : Symphonie n°1 de Brahms, Lieder avec orchestre de Wolf (Möricke) et de Mahler (Lieder eines fahrenden gesellen), avec Dietrich Henschel, baryton, sous la direction de Philippe Herreweghe.



Enfin parmi nos coups de coeur 2017 : Nevermind et Jean Rondeau dans un programme opportun en 2017 dédié (en partie) à Telemann (Quatuors parisiens n°1 et 4, le 18 juillet à 22h) ; le Collegium Vocale Gent (Kaspar Putnis, direction) dans un programme Schnittke et Ligeti (de ce dernier, le sublime Lux Aeterna, le 19 juillet, 19h30) ; **le récital de piano de Wilhem Latchoumia** (Debussy, Falla, Mompou..., le 20 juillet, 12h30) ; Ode à sainte Cécile et le Dixit Dominus de Händel par Vox Luminis (le 20 juillet également mais plus tard à 19h30) ; le Vivaldi plein de fièvre et d'élégance par la violoniste Amandine Beyer et son ensemble Gli Incogniti (Il teatro alla modo, le 22 juillet à 13h30).



Voilà de quoi construire vos journées à Saintes, riches en découvertes, écrins et réservoirs d'émotions musicales comme il en existe rarement en France : ici, quoique l'on dise : l'unique lieu et la beauté de son architecture centenaire assure une cohérence unique chaque été. L'édition 2017 s'annonce à nouveau exceptionnelle par la diversité des formes, répertoires, comme des profils artistiques... dans un lieu envoûtant et désormais incontournable du mois de juillet.

Toutes les infos et les modalités de réservations sur **le site**
du [Festival de Saintes 2017](http://www.abbayeauxdames.org/festival-de-saintes/).

<http://www.abbayeauxdames.org/festival-de-saintes/>

Abbaye aux Dames
la cité musicale, Saintes



14-22 juillet 2017

Festival de Saintes

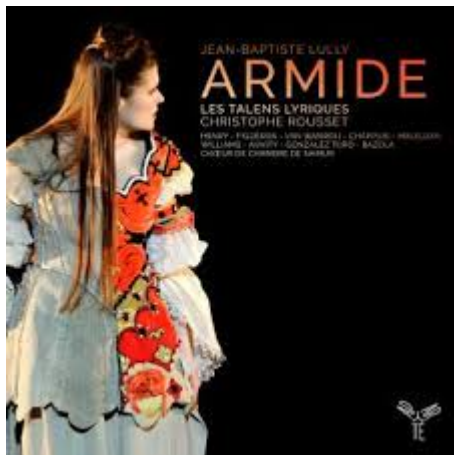
www.festivaldesaintes.org

05 46 97 48 48



CD, compte-rendu critique.

LULLY : Armide (Les Talens Lyriques, 2015, 2 cd Aparté)



CD, compte-rendu critique. LULLY : Armide (Les Talens Lyriques, 2015, 2 cd Aparté). L'ultime ouvrage lyrique de Lully fait les réputations, adoube les volontés artistiques : des chefs s'y sont cassé les dents ; dévoilant des limites trop sérieuses à ce qui paraît tel le chef d'oeuvre de la tragédie française en musique où à la fin du

XVII^e à Versailles, comptent autant le texte que la tension musicale. Armide exige donc autant des chanteurs que des acteurs, véritable diseurs comme au théâtre. D'autant que l'orchestre n'accompagne pas : il développe des climats et des atmosphères nouveaux, annonçant le grand Rameau climatologue au XVIII^e. Réalisé à Paris, Salle Pierre Boulez de la Philharmonie en décembre 2015, le spectacle saisi sur le vif, expose d'indiscutables atouts.

Surtout sur le plan orchestral, moins au registre de l'intelligibilité parfaite de la langue si raffinée de Quinault. Armide articule un texte autant édifiant que d'une exceptionnelle efficacité dramatique : aux langueurs et doutes de la magicienne amoureuse succèdent, l'abandon suicidaire après une résistance teintée de haine (IV) : ce dernier tableau, épisode d'un tragique lugubre et grimaçant. Mais ici, genre versaillais oblige, le naturel et l'expressif se doivent de toujours servir et respecter la noblesse la plus articulée.



Autant dire que la partition sert l'un des poèmes les plus passionnants de Philippe Quinault, lequel comme le compositeur né florentin mais naturalisé français, se surpasse, offrant avec *Armide*, l'apothéose de la tragédie en musique que le règne de Louis XIV se devait de posséder. En 1786, malgré des scandales et cabales en tous genres, – y compris le désaveu du Roi pour son cher ami musicien, *Armide* suscita dès sa création, une immense (et légitime) succès : le génie de Lully se dévoile sans fard, en une coupe sans faille.

Comme dans ses précédents Lully – qui compose à présent un sérieuse collection thématique dédiée au génie lyrique de Lully, **Ch. Rousset et ses Talens Lyriques ne manquent pas d'expressivité souple dans l'articulation du drame français**, ce dès le Prologue qui en dehors de sa conformité au genre, permet surtout aux musiciens de trouver un équilibre entre pupitres, de chauffer une sonorité, de s'associer surtout aux voix, solistes et chorales. Ainsi l'art français voit grand, comme le château pour lequel le spectacle a été conçu, ce Versailles qui en impose par son décorum (suite des danses premières : Entrée, menuet, Gavotte...), et de façon surprenante par sa poésie (flûte dès l'Entrée majestueuse...). Il faut donc un équilibre subtile dans le geste et la réalisation interprétative. Ni trop grandiloquent ni trop maniéré... naturel et sobre. Une tension permanente cependant canalisée par le flux organique de la danse, omniprésente dans l'explicitation de la tragédie. Un vrai défi. Moins sec qu'à son habitude, moins mécanique aussi dans la réalisation (contrairement à ses Rameau, souvent), le chef sait s'attendrir, ouvrir de belles portes évocatrices, nuancer la portée et déclamatoire et nostalgique de la Gavotte (entre autres). D'autant que les deux premières voix, – comme deux fées des lieux enchantés et royaux, c'est à dire Gloire et Sagesse savent projeter un texte qui n'est rien que complaisant et de circonstance : le piquant et clair soprano



de **Marie-Claude Chappuis** se détache en Sagesse (comme sa Sidonie postérieure dans le drame), quand **Judith van Wanroij** déploie un beau velouté, naturellement princier (osons dire « versaillais »), mais à l'articulation hélas paresseuse (défaut qui s'affirme dans sa Phénice, et qui revient régulièrement dans ses prestations, sans qu'aucun coach ni préparateur ne l'aide à perfectionner son articulation).



OPERA LINGUISTIQUE... La machinerie sublime qui se déroule à travers ses 5 actes met à nu, le cœur d'Armide, fière souveraine et magicienne intrigante qui jusqu'au IV et sa confrontation avec le personnage plein de hargne supérieure de la Haine (formidable Marc Mauillon qui sait rester articulé et ... sobre), s'obstine à résister en vengeance et orgueil. **Mais ce que Lully dévoile, c'est l'empire de l'amour sur une âme noble**, orgueilleuse, qui saisie dans

les rêts de l'amour, s'humanise, semble accepter de souffrir et mourir pour Renaud qui ne répond pas au sien. Mais c'est mal connaître cette furie que la passion rend hideuse... ainsi que le dévoile sa dernière envolée, en déité outrée, blessée, qui détruit tout et ne pardonne rien. Avant les Gluckistes du XVIII^e, favorisés par Marie-Antoinette, Vogel, Sacchini, avant la Médée de Cherubini, Lully impose un génie tragique pathétique et fantastique de première valeur : jamais outrancier grâce à l'élégance de la langue, toujours élégant et nerveux grâce au flux contrasté de ses étonnantes danses dont le rythme même est fusionné aux aspects du drame.

Dans ce labyrinthe amoureux qui célèbre l'omnipotent Amour, - sa vérité essentielle contre le monde des enchantements -, la caractérisation des personnages passe des accents guerriers, tempétueux, expressifs, à l'expression d'un abandon d'une étonnante sensualité, qui ne doit pas cependant sacrifier la

tension et la précision de la déclamation (le sommet en serait l'air de l'amant fortuné superbement enchâssé dans le flux de la Passacaille du V : subtile, articulé et pourtant si naturel Cyril Auvity). Il y a donc chez les solistes, le défi de l'intonation et du caractère qui fait l'humeur ; il y a aussi, surtout, l'articulation et l'intelligibilité, autre défi autrement et totalement crucial dans l'interprétation de l'opéra français baroque, en particulier pour les drames lullystes comme les ouvrages du XVII^e : le verbe de Quinault apporte une seconde langue musicale, doublant les épisodes instrumentaux qui enchaînent souvent une collection d'airs rapides, nerveux, étonnamment contrastés, réalisant tout le muscle et la tenue du flux dramatique dans sa continuité. De ce point de vue, l'équilibre et l'explicitation orchestrale à laquelle atteignent chef et instrumentistes des Talens Lyriques enchantent et captivent.

OPERA LINGUISTIQUE ET ORCHESTRAL

L'opéra français versaillais à son meilleur

Côté chanteurs, le bon niveau général, même pour certain encore perfectible, complète et conforte l'éloquence et la fluidité expressive de l'orchestre. Parfois un rien maniérée dans la réalisation des ornements, **Marie-Adeline Henry** sait broser d'**Armide**, un portrait d'abord direct et brutal ; puis de plus en plus tendre de la magicienne, à mesure qu'elle saisit à sa juste mesure la vérité de l'amour qu'elle éprouve pour Renaud ; en rompant avec les illusions, artifices et enchantements, la soprano fait surgir peu à peu la profonde solitude qui la révèle à elle-même. C'est au diapason d'une force guerrière, un volcan qui se passionne et tempête, mais

aussi un coeur dépassé et finalement démuni face à la vérité de ses sentiments. Aussi après la sublime Passacaille du V, – métamorphose musicale qui se fait le miroir de la transformation qui saisit alors le cœur et l'âme de l'héroïne, la chanteuse approche grâce à une économie et une sobriété de mieux en mieux maîtrisée, la vérité d'un chant lucide, enfin pleinement humain qui souffre et pourtant renaît à lui-même dans une révélation de sa propre solitude, plongeant cependant à la fin dans le faux espoir d'une si vaine fureur vengeresse... et destructrice.

Suave lui aussi, et d'un français impeccable, **le Renaud d'Antonio Figueroa** sait soigner le français de Quinault en un phrasé constamment maîtrisé, soucieux du verbe, de son volume comme de son caractère, autant que de la ligne. Son chant demeure d'une sobre élégance, d'une inflexible certitude, malgré les mille séductions de la magicienne (jusqu'au dernier duo où l'on regrettera un léger dérapage de justesse : ... « trop malheureuse Armide... ») : vétille comparé à ce que réalise auparavant le chanteur montréalais.



Le nerf linguistique et le relief accentué des solistes déjà cités : **Marc Mauillon** (Aronte, La Haine), **Marie-Claude-Chappuis** (sagesse, Sidonie, bergère héroïque), **Cyril Auvity** (portrait ci-

contre) mémorable amant fortuné dont nous avons détaché la justesse expressive), mais aussi le noble et racé Hidraot (oncle de la magicienne : **Douglas Williams**), comme l'Ubalde d'**Etienne Bazola**... apportent la couleur si délectable des récits parfaitement maîtrisés. Sans vraiment démériter, l'Artémidore d'Emiliano Gonzalez Toro peine davantage que les autres : voix serrée et constamment vibrée (un élément hors sujet chez Lully, quand il est systématisé).

D'une architecture lumineuse, fouillant l'intention d'exposition des caractères dans le Prologue puis l'acte I ; comme l'exposition de la passion qui se joue ensuite,

l'expression de la haine (III), puis la désolation de la Magicienne, entre rage, abandon puis destruction dans les IV et V, le chef canalise tous les volets d'une tragédie parmi les mieux élaborées qui soient : acidité mordante des joutes guerrières ; douceur alanguie des évocations plus nostalgiques des divertissements (enchantement pastoraal à travers l'air de la Naïade au II – avant la suspension de l'action et l'émergence d'une pause purement instrumentale dans les deux Airs / l'équivalent du vertige atemporel réalisé dans le sommeil d'Atys). A son mérite revient l'articulation somptueuse des danses et des divertissements, la coloration de plus en plus présente de l'orchestre – véritable acteur aux côtés des solistes. Ainsi s'accomplit le basculement de la scène lyrique française, de l'éclatante apothéose du Prologue (artifice), au tragique noir et haineux du drame (vérité). Lully finalement favorise contre tout ce qui est dit et défendu par de nombreux interprètes étrangers à sa vérité, l'émergence de la psyché, le dévoilement d'une profondeur émotionnelle, hors action et confrontations dramatiques. Voilà le sens caché des ballets et divertissements : la musique nous dit bien autre chose et différemment de l'action purement théâtrale. Un aspect à la fois grave et nostalgique que reprendra Rameau au siècle suivant. Les Talens Lyriques comprennent cette richesse poétique et l'expriment pour notre plus grand plaisir. Hier, seuls Les Arts Florissants et l'indépassable William Christie, savaient élucider et éclairer cette coloration si essentielle.

En dépit des petites défaillances ici et là relevées chez les solistes, voici assurément l'un des meilleurs enregistrements baroques français des Talens Lyriques (à ranger aux côtés de leur excellent récital récent avec l'électrisante mezzo [Ann Hallenberg](#), [1 cd également Aparté, couronné par un CLIC de CLASSIQUENEWS de décembre 2016 : Farinelli : a portrait](#)).

CD, compte-rendu critique. LULLY : Armide (Les Talens Lyriques, Christophe Rousset – enregistré à la Philharmonie de Paris, en décembre 2015, 2 cd Aparté) – CLIC de CLASSIQUENEWS de mars 2017.

