

MUSICORA 2015. Ibrahim Maalouf, parrain du salon Musicora 2015, entretien vidéo

Pour Musicora 2015 (26ème édition, Grande Halle de la Villette les 6,7 et 8 février 2015), le trompettiste et compositeur **Ibrahim Maalouf** est un parrain engagé et actif qui propose entre autres, fidèle à sa conception ouverte et décomplexée de la musique, une session d'improvisation géante, ouverte à tous, quelque soit son niveau musical, le 8 février 2015 sous la Grande Halle de la Villette à 15h. **Entretien avec CLASSIQUENEWS.COM en 4 questions** : *pourquoi avoir accepté d'être parrain de Musicora 2015 ? De quel événement s'agit-il ? Qui peut y participer et comment ? Quel regard sur le classique souhaitez vous partager à l'occasion de Musicora ?* © CLASSIQUENEWS.COM.



Toutes les infos, modalités d'accès, horaires, liste des exposants, thématiques, ateliers, rencontres, concerts sur le site www.musicora.com

**Compte rendu, concert. Paris.
Invalides, salle Turenne, le
23 novembre 2014. Haydn :
Symphonie L'Horloge n°101.
Beethoven : Romance pour
violon et orchestre.
Symphonie n°8. Jeune
Orchestre de l'Abbaye aux
Dames (Saintes). Alessandro
Moccia, premier violon et
direction.**

Au sein du fonctionnement pédagogique du JOA Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames, le premier violon dirigeant cette nouvelle session, est un musicien accompli : il sait aussi être, le temps de cette expérience orchestrale qui réalise l'interprétation du redoutable programme Haydn / Beethoven, un maestro convaincant : tout en jouant son rôle de supersoliste, **Alessandro Moccia** (par ailleurs, premier violon de l'Orchestre des Champs Elysées) a à cœur de transmettre sa furie intérieure, une maîtrise du jeu collectif qui s'appuie sur une très solide sûreté de l'archet. Classique et romantique, l'esthétique des oeuvres, dont le spectre étend une ligne cohérente de 1793 à 1811 (si l'on considère les dates de

composition des deux oeuvres principales), permet à nouveau une immersion complète dans la lecture de deux Viennois déconcertants d'idées, de construction, de génie dans l'orchestration.



Initiée en Autriche en 1793, la **Symphonie « L'Horloge » n°101**, appartient au cycle des Londoniennes : Haydn la termine à Londres en 1794 pour la 4^e saison des concerts Salomon : écrite pour flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors et trompettes par deux, son luxe instrumental fait merveille dans l'effectif réuni par Alessandro Moccia : les vents et les bois à la fête portent très haut cet esprit facétieux et aussi très énergique qui traverse tout le cycle symphonique. La Symphonie L'Horloge relève d'une maturité rayonnante, riche en humour :

si l'entrée frappe par son mystère diffus et comme suspendu aux cordes seules, une entrée en matière à laquelle les jeunes instrumentistes du Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames offre une épaisseur immédiate et une franchise de ton propres aux instruments d'époque, la suite est pleine de rebondissements, d'idées, de contrastes desquels surgit surtout l'*Andante* : avec son mouvement de balancier (tout en finesse rythmique) l'oeuvre gagne un titre non usurpé. Le sol majeur accentue le caractère pittoresque du mouvement dont l'énergie annonce l'*Héroïque* de Beethoven : une filiation naturelle que renforce encore la perspective du concert qui comprend en fin de programme, la sublime et incandescente 8ème de Beethoven.

Tout est dit dans le final piano et comme murmuré du mouvement : les musiciens savent exprimer le souffle d'une mécanique filigranée dans son énoncé primordial, puis machinerie rugissante dans son développement, enfin horlogerie fine en sa résolution finale. Il faut infiniment de sûreté rythmique, de richesse dynamique, une cohésion collective pour réussir ce morceau d'humour et de partage instrumental. Le menuet est l'un des mieux conçus par Haydn et des plus développés, annonçant là encore l'ambitieuse *Héroïque* de Beethoven. Rien ne semble arrêter la prodigieuse énergie ni la plénitude sonore des jeunes musiciens dans le final Vivace avec entre autres son fugato piano (pour les cordes seules) si subtilement écrit : une prouesse d'inspiration qui montre à nouveau le génie de Haydn dans l'écriture symphonique à l'extrémité du XVIIIème.



Excellent pont entre classicisme et romantisme, l'ancrage esthétique de la session de travail dont le concert découle, prolonge les fruits classiques de Haydn par l'énergie conquérante du Beethoven le mieux inspiré... On ne saurait concevoir de succession plus cohérente : un apprentissage

magnifiquement élaboré et l'expérience d'un passage particulièrement formateur pour les jeunes instrumentistes.

La Huitième Symphonie de Beethoven opus 93 en fa majeur est un sommet de trépidation rythmique (superbe carrure de l'*Allegretto scherzando* ou second mouvement dont le sautillant mécanique n'est pas sans rappeler, clin d'oeil délectable, l'allure de balancier distingué de L'Horloge qui a précédé) ; c'est un massif irrésistible de concision, d'énergie lui aussi, calibrée dans un cadre *chorégraphique* qui affirme le tempérament impétueux de Ludwig. Ecrite à l'été 1811, la partition est créée en 1814 : son caractère souriant, lumineux, d'une respiration positive doit beaucoup à la rencontre entre Beethoven et la cantatrice berlinoise Amélie Sebald dont le charme et la présence profitent manifestement à l'inspiration du compositeur. Les jeunes instrumentistes portés par la conviction continue et la détermination de plus en plus explicite de leur chef et premier violon, emportent la vivacité et le charme de la « petite » symphonie de Beethoven, en particulier dans le dernier mouvement dont la durée égale la somme des trois précédents.

L'intensité électrisante et immédiate des tutti, si finement projetée par le collectif des instruments anciens, la verve sans limite, le feu d'un ensemble très engagé, les couleurs des timbres particulièrement maîtrisés (flûtes, hautbois, bassons), la fine arête des cuivres (cors et trompettes) accomplissent ici l'élan facétieux d'un Haydn déjà ambitieux et imprévisible. L'arc tendu et viril d'un Beethoven conquérant et amoureux n'en gagne que plus de tonicité communicative. Superbe programme défendu par un collectif enthousiasmant. Le JOA Jeune Orchestre de l'Abbaye aux dames (ex Jeune Orchestre Atlantique) poursuit à travers ses sessions d'orchestre, son cycle d'accomplissements exemplaires. Le concert apporte davantage qu'une formation déjà gratifiante, c'est aussi une passerelle habilement conçue et partagée pour le dépassement de chacun au sein du groupe.



Compte rendu, concert. Paris. Invalides, salle Turenne, le 23 novembre 2014. Haydn : Symphonie L'Horloge n°101. Beethoven : Romance pour violon et orchestre. Symphonie n°8. Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames (Saintes). Alessandro Moccia, premier violon et direction.

**Entretien avec Philippe
André, à propos de Robert**

Schumann (Folies et musiques)

*Schumann : folie et musique. Damné, condamné à une (double) et lente destruction psychique, Schumann renaît pourtant chaque jour que l'une de ses Symphonies miraculeuses ou son opéra Genoveva ou l'une de ses nombreuses partitions chambristes est jouée. Difficile de concilier la chute personnelle et physique d'un homme et l'édifice musical de son œuvre de compositeur. Folie et création sont-ils conciliables ? Comment percer le mystère Schumann ? Entretien avec **Philippe André**, auteur remarquablement inspiré : « Robert Schumann, folies et musiques » (éditions Le Passeur).*



Comment expliquer que Schumann ait pu à la fois développer sa maladie et pourtant composer avec cette diversité et cette intensité ?

Pour répondre à cette question, il faut tenir compte du fait que la « folie » de Robert Schumann fut double. Le compositeur était doté depuis son enfance d'une personnalité névrotique d'où naquirent très tôt des crises dépressives et anxieuses. Il s'agit là d'une folie privée, royaume d'illusion inhérent à chacun, mais qui est aussi à l'origine de la Phantasie, et donc de l'œuvre musicale dans son ensemble. En quelque sorte, états d'âme et élan musical procèdent d'un fond commun. Mais à partir de l'âge de 34 ans, Robert Schumann fut touché par une autre folie, celle-ci venue de l'extérieur : une paralysie générale d'origine syphilitique contractée douze ans auparavant mais qui ne s'était pas manifestée jusqu'alors. Cette paralysie générale est une démence accompagnée d'un

délire. De toute l'efflorescence constitutive de sa Phantasie, Schumann luttera à partir de là contre la détérioration de son esprit. Et cette désertification ne s'opérant que progressivement, le compositeur, véritable héros tragique combattant de toute son énergie contre la fatalité, parviendra encore à poursuivre son œuvre durant une dizaine d'années. Il ira ainsi jusqu'au bout de ses forces et de ses capacités qui s'amenuisent de jour en jour. Et quand composer ne sera plus possible, il tentera de se noyer dans le Rhin. Alors viendra le silence musical des deux années passées avant sa mort dans la clinique d'Endenich.

Pensez-vous que Schumann aurait pu écrire différemment s'il n'avait pas été psychiquement diminué ?

Tant que nous demeurons sous l'égide de la Phantasie névrotique, la réponse est non, puisqu'à proprement parler Schumann n'était pas diminué, bien au contraire ! Par contre à partir de ses 34 ans, la détérioration et le délire s'insinuant au fil des dix années qui suivent, Schumann voit peu à peu se réduire son efflorescence musicale, ses capacités à écrire une musique en prise directe avec la pulsion dionysiaque qui anime l'appareil psychique. La différence avec l'œuvre qu'il aurait composée s'il n'avait pas été amoindri psychiquement ira donc en augmentant durant cette dernière décennie. Schumann avance de plus en plus au dessus d'un gouffre et il doit se garder en permanence de perdre l'équilibre, ce qui se ressent forcément dans ses formes musicales, sans doute moins audacieuses. Ecrits durant l'année ultime où il put encore composer (1853), les Chants de l'aube sont le témoignage bouleversant d'une inspiration poussée le plus loin qu'il est possible, mais tout de même très attaquée à ses racines mêmes. Et pour finir, il va sans dire que sans la paralysie générale, le silence d'Endenich n'aurait pas eu lieu d'être.

De quelle façon en quelque sorte, sa folie a-t-elle pu inspirer ses pages les plus sublimes ?

S'il s'agit de la première période, celle de la Phantasie, le vertige existentiel, les angoisses, la mélancolie (Eusebius) succédant à l'excitation (Florestan), toutes ces composantes ne peuvent que colorer, ouvrir sur des abîmes, provoquer les mouvements effrénés et surtout favoriser, dans une sorte d'urgence vitale, la transfusion directe des couches les plus profondes du psychisme (Kreisleriana !). Se défendre contre l'angoisse ou la mélancolie et s'exprimer par la musique procèdent de la même source. Schumann est le compositeur de la transfusion de soi. Toutes les composantes du romantisme, si superbement exprimées dans les lieder (mais aussi dans la musique pour piano, la musique de chambre, les oratorios...), affleurent d'autant plus qu'une pulsion originaire des plus éruptive fait advenir dans l'espace de la pensée, les contenus mêmes de l'inconscient.

Pour la seconde période, la réponse est en grande partie la même (la Phantasie perdure) si ce n'est que l'insécurité (Schumann ignore totalement de quoi il est atteint) ainsi que la détérioration engendrées par la paralysie générale poussent de plus en plus le compositeur à réduire l'amplitude de son geste créateur. Ici la folie n'est plus directement inspiratrice, mais elle engendre une lutte poignante et des projections douloureuses d'autant plus sublimes qu'elles sont arrachées à la désertification. Le périple de la Péri, la mort de Faust ou l'agonie théâtrale de Manfred en sont parmi les plus beaux exemples.

[LIRE notre critique complète du livre de Philippe André, auteur remarquablement inspiré : « Robert Schumann, folies et musiques » \(éditions Le Passeur\).](#)

Propos recueillis par Alexandre Pham en novembre 2014

Compte rendu, concert symphonique. Tours. Opéra, le 15 novembre 2014. Magnard, Tchaïkovski (6ème Symphonie). OSRCT Orchestre Symphonique Région Centre Tours. Jean-Yves Ossonce, direction.

Trilogie originale que celle inaugurant la nouvelle saison symphonique 2014-2015 de l'Opéra de Tours. *Leonore III* de Beethoven permet aux musiciens et au chef de mesurer leur capacité dans l'exposition d'une ouverture passionnée offrant toute l'exaltation de l'idéal fraternel et humaniste défendu et développé dans l'opéra qui suit, *Fidelio*. La rage et la détermination ouvertement tournées vers la lumière composent le plus bel hymne à la fidélité amoureuse, à la loyauté qui fait la grandeur humaine, autant d'idéaux que Beethoven inscrit en lettres d'or sur le fronton de la scène. L'âpreté motorique des premiers violons, le chant aérien de la flûte, la tendresse héroïque du hautbois entre autres, lancent le formidable chant de victoire qui transforme peu à peu la violence du drame en ferveur exaltée, une transe instrumentale que **Jean-Yves Ossonce** conduit sans sourciller ni sans faiblir jusqu'à sa libération finale. C'est ce même orchestre qui porte tout au long de l'année l'une des programmations lyriques les plus intéressantes de l'Hexagone : leur expérience et leur engagement comme orchestre lyrique, s'entendent nettement ici.



Même tension fraternelle et vive opposition de deux thèmes contrastés dans la seconde partition plutôt rare ailleurs, mais emblème d'une curiosité propre à Tours à présent car les œuvres d'**Albéric Magnard** (mort en 1914) y sont régulièrement jouées grâce à la curiosité du chef : il y a quelques mois (avril 2014), résonnait avec une vivacité envoûtante, ce wagnérisme français parfaitement maîtrisé dans [l'opéra](#)

[Bérénice](#) (voir notre [reportage vidéo sur l'opéra Bérénice de Magnard à l'Opéra de Tours](#)), révélation totale où l'ouvrage déploie un symphonisme particulièrement texturé, des audaces harmoniques qui suivent très scrupuleusement la métamorphose psychique des protagonistes (ici **Bérénice**, phare moral pourtant répudiée, et l'empereur Titus qui à son contact vit un bouleversement personnel d'une dignité tragique rare). D'une architecture parfaitement élaborée, **l'Hymne à la justice créé en 1902** est l'acte de dénonciation qui est l'équivalent musical du « J'accuse » de Zola, en pleine affaire Dreyfus. A la violence qui s'y dégage dans l'énoncé de la barbarie humaine répond le scintillement lumineux du thème de la justice avec l'utilisation de la harpe dont Franck dans sa fameuse *Symphonie en ré* fait un usage tout aussi réfléchi au moment le plus spirituellement clé. Doué d'une grande motricité expressive, l'orchestre conduit le flux expressif tout en révélant la plénitude rayonnante des timbres solistes (flûte, basson, clarinette...). L'équilibre des réponses entre les pupitres, la clarté de la progression dramatique, la fluidité vive de la direction de Jean-Yves Ossonce au service d'une œuvre rare, magnifiquement écrite, défendent avec une passion constante, la redécouverte de Magnard.



Le clou de la soirée est dans sa seconde partie, **la 6ème Symphonie de Tchaïkovski** (créée en 1893). Pièce maîtresse de l'orchestre symphonique russe à son sommet romantique, dont les séquences sont autant de traversées sombres mais épurées de l'autre côté du miroir. Voici assurément l'une des Symphonies les plus intimes, sombres, graves jamais écrites : un miroir noir pourtant fascinant

par ses failles et ses élans instrumentalement ciselés. La conclusion (IV. *Allegro lamentoso*) d'un lugubre grave d'une totale poésie, étend son voile pianissimo jusqu'à l'infime souffle de vie : il s'agit de la dernière partition de Tchaïkovski dont Jean-Yves Ossonce aura peu à peu abordé l'intégrale des Symphonies au cours des dernières saisons de l'Orchestre Symphonique Région Centre Tours (OSRCT). Chef et instrumentistes ont révélé une énergie maîtrisée, jouant là encore sur les délicats équilibres entre les pupitres, l'éloquence amère et voluptueuse des timbres (dont évidemment les pointes grimaçantes et sardoniques des cors bouchés en fin d'expérience : le chef fait battre la cadence d'un cœur condamné dès les première notes.

Dans ce sublime parcours funèbre, le second mouvement *allegro (con grazia)* prend des allures de remise en ordre, de discipline reconquise, aux élans éperdus mais qui ne peuvent au final empêcher le lent effondrement progressif jusqu'à l'anéantissement des dernières mesures du cycle. La désespérance, la dépression, le délire et la transe s'expriment dans une langue raffinée dont les interprètes soulignent la richesse des combinaisons, les effluves remarquablement orchestrés d'une lente et inéluctable agonie. Le martèlement obsessionnel puis allégé jusqu'à l'innocence du second mouvement, la valse du troisième embrumée et voilée elle aussi de profonds ressentiments, la chute finale et les dernières saccades d'un cœur mis à mort, font le mérite d'une lecture tendue et fruitée qui n'a pu se déployer ce soir sans une réelle complicité entre le chef et ses musiciens. Une entente capable de dépassements en concert que l'on aime suivre pas à pas, et demain peut-être dans de nouveaux champs d'exploration, de recherche, d'ajustement comme les 6 et 7 décembre, ce Walton inconnu, ou nous l'espérons chez Sibelius, ou Mahler... sans omettre les symphonistes français méconnues : Bizet, Franck, D'Indy, Lalo, Dukas, et tant d'autres dont nous ne doutons pas que Jean-Yves Ossonce, en symphoniste affûté, révélera bientôt les qualités oubliées.

Compte rendu, concert symphonique. Tours. Opéra, le 15 novembre 2014. Magnard, Tchaïkovski (6ème Symphonie). OSRCT Orchestre Symphonique Région Centre Tours. Jean-Yves Ossonce, direction.

Prochain concert symphonique de l'OSRCT à l'Opéra de Tours : [les 6 et 7 décembre 2014. Mozart \(Ouverture des Noces de Figaro, Concerto pour piano n°25\), Walton \(Symphonie n°1\) : OSRCT. Igor Tchétuev, piano. Emmanuel Joel-Hornak, direction](#)

Prochain opéra à l'affiche du Grand Théâtre de Tours : [la sublime Chauve Souris de Johann Strauss fils qui associe délire théâtral et orchestration élégantissime : un événement pour les fêtes et une nouvelle production sous la baguette de l'excellent Jean-Yves Ossonce : 4 représentations pour la fin de l'année et l'avènement de 2015. Les 27, 28, 30 et 31 décembre 2014.](#) Jacques Duparc, mise en scène. Avec Mireille Delunsch (Rosalinde), Vannina Santoni (Adèle), Didier Henry (Eisenstein), Aude Extremo (Orlovsky), Jacques Duparc (Frosch)... Nouvelle production

Illustrations : © Gérard Proust 2014. Jean-Yves Ossonce et l'OSRCT, Orchestre Symphonique Région Centre Tours

Rameau 2014, Les Indes Galantes. Entretien avec

Jérôme Corréas

Au cours d'une tournée qui passe ce 25 novembre 2014 à La  Piscine de Châtenay Malabry (92), Jérôme Corréas célèbre aussi le génie révolutionnaire de Rameau en proposant comme Hugo Reyne récemment une nouvelle lecture de l'opéra ballet Les Indes Galantes. Flamboyante partition portée par le rythme des danses et des divertissements, l'œuvre illustre l'invention inégalée dont Rameau fut capable de son vivant. Explications. **Entretien avec Jérôme Corréas, directeur musical de l'ensemble qu'il a créé, Les Paladins.**

Quel regard jetez vous sur Les Indes Galantes ? De quelle manière la musique unifie toutes les entrées ?

Les Indes Galantes sont souvent considérées comme une revue, de par le caractère divertissant et ludique des différentes entrées. C'est un opéra-ballet, avec une certaine liberté de ton par rapport à une tragédie lyrique. Un opéra ballet est constitué d'un prologue et de plusieurs histoires indépendantes se terminant par des divertissements dansés. C'est une forme assez libre, plus libre en tous cas que celle du grand opéra qu'on appelle tragédie lyrique. Cette souplesse favorise l'humour, le second degré, un niveau de langage un peu plus familier. Pour autant, on trouve dans cette œuvre des thèmes sérieux comme l'esclavage, la parole donnée (dans Le turc généreux), la liberté d'aimer, la colonisation, la paix ou la fraternité entre les peuples (Les Sauvages) .

Sans verser dans un discours féministe ou anticolonialiste militant qui n'a rien à voir avec l'œuvre, on peut dire que ces thèmes permettent de relier les différentes histoires à notre monde actuel tout en nous rapprochant de l'imaginaire de ce XVIIIème siècle très attiré par l'exotisme, mais aussi très préoccupé de générosité envers les peuples et les individus, et de lutte contre les inégalités.

Dans ce contexte, la musique agit comme un catalyseur des énergies, elle apporte rythme et couleur en caractérisant chaque personnage, chaque univers différent. Chaque histoire est un voyage.

Que peut nous apporter en 2014 le spectacle version Rameau tel qu'il se déploie dans Les Indes Galantes ?

Les Indes galantes parlent du triangle amoureux habituel : amant-amante-rival. Cette relation triangulaire nous a incités avec Constance Larrieu, la metteuse en scène, à imaginer un travail entre chanteurs, marionnettes et marionnettistes, pour mettre en valeur ces histoires simples, ces intrigues vite résolues qui sont des numéros, voire des sketches se terminant invariablement par des numéros dansés.

Rameau est un homme de spectacle, c'est un maître de l'harmonie, un amoureux des belles mélodies; on trouve dans sa musique une joie de vivre, un enthousiasme et un sens du rythme qui plongent l'auditeur dans un état de jubilation; la « Danse du grand calumet de la paix », qu'on appelle aussi « Les Sauvages », en est un bon exemple. Cette année Rameau a été pour moi l'opportunité d'interpréter beaucoup de ses musiques. Plus je joue Rameau, plus j'ai cette impression qu'on peut aussi aller le chercher hors de la conception grandiose dans laquelle on l'enferme parfois.

Cette forme légère des Indes galantes est pour moi l'occasion de présenter un Rameau plus proche, plus direct, plus accessible à tous publics et à tous âges. Il est important de

montrer que la musique baroque n'est ni élitiste, ni compassée, et que l'on peut se divertir avec Rameau. C'est le cas avec *Platée*, c'est aussi le cas dans certaines scènes des *Indes galantes*.

De quelle manière cette nouvelle production met-elle en avant les qualités propres des Paladins ?

Tous les projets des Paladins sont de expériences, des défis ou des recherches. Je ne peux faire autrement et j'ai besoin d'avancer et progresser à chaque étape de mon travail.

Les *Indes galantes*, c'est pour moi une exploration de la théâtralité dans la musique française, c'est l'opportunité de chercher plus de naturel dans les récitatifs, plus de souplesse dans la texture orchestrale, et d'expérimenter sans cesse en matière de nuances et d'expressivité, tant avec les chanteurs qu'avec l'orchestre.

Cette musique est tellement bien écrite pour les instruments que les musiciens se sentent tout de suite à l'aise et peuvent prendre des risques.

Avec les chanteurs, nous explorons les possibilités du parlé-chanté tel que nous l'avons déjà travaillé dans l'opéra italien, mais en s'adaptant aux exigences de la langue française, faisant en sorte qu'elle soit toujours claire, naturelle et résonnante.

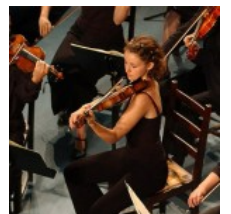
Je souhaite surtout que ces *Indes galantes* présentent une version décomplexée et jubilatoire du répertoire baroque français, c'est l'objectif que nous nous sommes fixé avec les musiciens des Paladins et les chanteurs. J'espère que le public aura envie de danser avec sur l'air du Grand calumet de la paix !

Propos recueillis par Alexandre Pham en novembre 2014.

AGENDA. Les Paladins en concert avec [Jérôme Corréas. Rameau : les Indes Galantes, le 25 novembre 2014 – Théâtre La Piscine, Châtenay Malabry \(92\)](#)

JOA Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames, Saintes. Stage estival 2014. Reportage vidéo

A l'été 2014, dans le cadre du Festival estival de Saintes, le **JOA Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames à Saintes**, travaille et propose sous la voûte de l'Abbaye, un nouveau programme, d'autant plus formateur qu'il réunit Grande Fugue de Beethoven, Concerto en ré de Stravinsky, Concerto pour violon de Robert Schumann... un défi sur instruments d'époque qui nécessite outre une technique particulière sur les cordes, de changer d'archets, sous la conduite du chef et violoniste **Alexander Janiczek**, à la fougue rare et communicante... grand reportage vidéo © CLASSIQUENEWS.COM 2014



Nouvelle tournée du Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames en novembre 2014 :

 Haydn, Beethoven :

le JOA à l'épreuve symphonique

Nouvelle tournée du JOA

Du 17 au 23 novembre 2014

3 concerts publiques, les 21, 22 et 23 novembre 2014

Concert au lycée Bellevue à Saintes le 21 novembre
(dans le cadre des actions de médiations, rencontre avec les
élèves, véritable échange avec les musiciens : les jeunes
instrumentistes rencontrent les élèves internes pour discuter
avec eux de musique classique)

Concert à Saintes, Abbazia le 22 novembre, 20h30

Concert à Paris, Hôtel des Invalides, le 23 novembre 2014

3ème concert de ce type à Paris

[VIDEO : voir le JOA sous la direction de Philippe Herreweghe interpréter la Symphonie N°1 "Titan" de Gustav Mahler](#)
(Abbatiale de Saintes, festival de Saintes, juillet 2013)

INTERVIEW with Miguel

SERDOURA, lutenist, about the lute in France in the 17th century



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

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

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

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



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

he had the Spanish courtiers and their ladies who surrounded his wife thrown out and replaced by a French court. It was Ennemond Gaultier who was then chosen to teach the lute to the young queen, Anne d'Autriche, who until that moment had only played the guitar, a typically Spanish instrument.



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

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

sometimes confused, but with deep meaning.

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



What instrument do you play? What are its qualities?

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

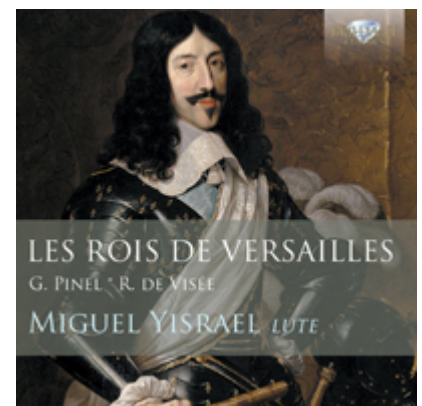
In the 17th, how do you explain the favor for the lute? How to manifest this favor and this specific taste?



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

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

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



Translated from French by **Sandy Hackney**

Interview by Alexandre Pham in November 2014.

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

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

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

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

*ENTRETIEN avec le luthiste Miguel SERDOURA, à propos de son nouveau cd : » Les Rois de Versailles « . En dédiant son nouvel album aux Rois du luth à Versailles, en particulier les compositeurs et luthistes sous Louis XIII et Louis XIV, Germain Pinel et Robert de Visée, **Miguel Serdoura** souligne l'âge d'or du luth au XVIIème en France : un instrument soliste qui incarne le goût, l'éducation, la perfection du style et des manières, reconnu et adopté alors par le Souverain, les Reines et leurs proches. Mais Miguel Serdoura fait plus aujourd'hui que dévoiler l'art*



si difficile et virtuose, poétique et contemplatif d'un instrument légendaire : le jeune luthiste, l'un des meilleurs élèves d'Hopkinson Smith, entend aussi grâce à son propre projet restituer au luth, sa notoriété et la fascination qu'il exerçait au temps de sa gloire... L'artiste n'est pas qu'un subtil interprète, c'est désormais un entrepreneur ambitieux porteur d'une nouvelle aventure pour le luth. Entretien exclusif avec Miguel Serdoura à propos de son nouveau disque :
» Les Rois de Versailles « . nouveau cd à paraître le 1er décembre 2014.

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

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



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

Depuis son enfance à Florence, Marie de Médicis jouait du luth. Devenue reine de France, elle veille constamment à s'attacher le service des luthistes à sa suite. Jean Héroard, le médecin chargé de s'occuper de façon permanente du petit Louis, le futur Louis XIII, dès l'heure de sa naissance, nous rapporte de nombreuses anecdotes qui montrent l'importance de cet instrument dans la vie intime des rois de France. Ainsi, Héroard raconte qu'un des premiers jouets du petit prince fut

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



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

Jusqu'au programme que j'ai choisi d'enregistrer pour ce disque, il n'existait que quelques

enregistrements épars des œuvres de Pinel. Comment est-il possible, que l'un des luthistes les plus essentiels du baroque français, celui qui a occupé l'un des postes les plus importants à la Cour des rois de France, ait pu être ainsi ignoré de nos jours ? Après quelques semaines d'étude approfondie sur sa musique, la réponse est devenue une évidence : Pinel n'est pas comme les autres, il est différent. Comprendre sa musique demande une immersion profonde dans son style, jusqu'ici ignoré par la plupart des luthistes qui ne

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

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



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

Quel instrument jouez vous ? Quels sont ses qualités propres ?

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

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



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

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

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

dit un auteur en 1701, pourquoi ils ont abandonné le luth, cet instrument si vanté et si harmonieux, et qui dans trente ans ne sera plus connu que de nom: ils répondent qu'il est trop difficile ».



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

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

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

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

observe tous les métiers et artisanats du monde, on n'en trouve aucun où tous les doigts des deux mains soient autant nécessaires qu'au luth».

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



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

On peut ajouter à cela, le fait que beaucoup de programmeurs de concerts aujourd'hui, et les petits labels indépendants, ne font plus vraiment de direction artistique mais du commerce (sans grand succès, d'ailleurs) et forcent le public à écouter toujours les mêmes oeuvres de Vivaldi ou de Bach.

L'argument des organisateurs sur l'aspect intime du luth et de

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

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

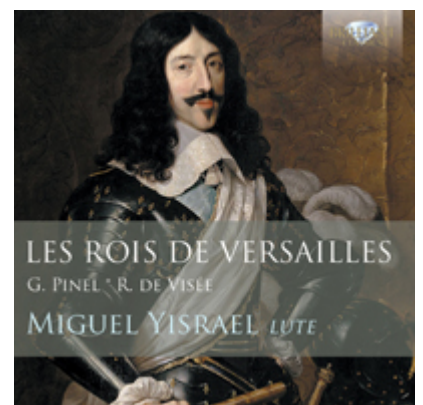


En France, en dehors du cercle intime de la famille royale, le luth était fortement prisé par l'aristocratie, par les lettrés mais aussi par la bourgeoisie aisée. Les puissants du royaume entretenaient toujours un joueur de luth dans leur grande ou petite cour. Jouer

du luth était un gage de réussite auprès des grands de ce monde. À la toute fin du XIXe siècle, Marie Bobillier rapporte que « C'est pour se distinguer d'une façon quelconque que le comte de Fiesque entreprend, malgré d'assez médiocres

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

Le luth était aussi l'instrument de prédilection d'un « honnête homme ». L'honnête homme est un modèle d'humanité qui est apparu au XVIIe siècle sous la plume des moralistes et des écrivains de l'époque. L'honnête homme est un être de contrastes et d'équilibre. Il incarne une tension qui résulte de cette recherche d'équilibre entre le corps et l'âme, entre les exigences de la vie et celles de la pensée, entre les vertus profanes (plus proche des mondanités des Précieuses) et les vertus



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

Propos recueillis par Alexandre Pham en novembre 2014.

approfondir

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

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

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

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

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



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

Pour nos oreilles habituées à la musique contemporaine, la musique tardive de Morton Feldman est relativement accessible... beaucoup plus que la plupart des morceaux de Xenakis, Nono,

Stockhausen ou Boulez. Elle est douce, lente, atmosphérique, mélancolique. Elle fait appel à une technique instrumentale traditionnelle. Par contre, elle est abstraite. Pour un auditeur moins averti, l'expérience est bien éloignée de l'écoute d'une symphonie de Mozart. Le problème qu'elle pose est celle de toute la musique contemporaine : on ne sait pas « comment » l'écouter.

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

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



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

sur un lien Twitter ou Facebook. C'est le premier point d'accès.

La vidéo est une forme très efficace, même pour la musique abstraite, j'en ai eu la preuve : j'ai remarqué que lorsque je montre un clip avec le début de "Palais de Mari" de Feldman à quelqu'un qui n'est pas initié à la musique contemporaine, cette personne a beaucoup moins de mal à écouter et à "suivre" le morceau ensuite en écoutant le son sans les images.

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

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

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

Par contre mon regard sur la relation entre la musique et son public a énormément évolué. Ces jeunes artistes représentent pour moi un public potentiel idéal : ils sont jeunes, curieux, et cultivés. Ils ont chacun une pratique artistique et une identité forte. En me confrontant à eux, ces jeunes qui sont si fins mais qui n'ont pas forcément de culture musicale, c'était comme si je devais présenter mon travail non pas aux auditeurs de France Musique, déjà initiés et mélomanes, mais à

ceux de France Culture ou même France Inter. J'ai réalisé que c'est ce public-là qui m'intéresse justement, puisque c'est à lui que je m'identifie.

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

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

Ce concert associe Erik Satie, John Cage, et Morton Feldman.

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

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

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

noble, et essentiel. Et je pense que c'est la source de la puissance de cette musique.



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

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

Satie, Cage, Feldman...
Récital du pianiste Ivan Illic
[Mercredi, 12 novembre 2014](#)

Genève, Musée d'art moderne et contemporain (Mamco)

rez-de-chaussée, 18h30, entrée libre

Programme :

Erik Satie

Nocturne no 1 (1919)

Gnossienne no 3 (1890)

Gnossienne no 5 (1889)

Sarabande no 1 (1887)

John Cage

In a Landscape (1948)

Dream (1948)

Morton Feldman

Palais de Mari (1986)

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

Ker Xavier

**Compte rendu, opéra. Nantes.
Théâtre Graslin, le 8
novembre 2014. Cavalli :
Elena. Monica Pustilnik,**

**direction. Jean-Yves Ruf,
mise en scène. Gaia Petrone,
Anna Reinhold, Christopher
Lowrey, Emiliano Gonzalez
Toro, ...**

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



baroque ; formidable immersion dans le génie lyrique vénitien, creuset irrésistible d'une formidable et épique hybridation des genres. Ce Cavalli dévoilé à Aix cet été, se voit confirmé à Nantes (avant Angers puis Rennes) : accompagnant le dernier Monteverdi à Venise, aussi créatif et moderne que son contemporain Cesti – autre génie du XVII^{ème} italien précisément vénitien-, Francesco Cavalli démontre ici une maestria sublime dans l'expression des passions amoureuses, travestissements, lamentations pathétiques voire plongée tragique sans omettre nombre de saillies bouffonnes totalement délirantes à la clé. .. autant de facettes irrésistibles qui fondent une scène lyrique parmi les plus foisonnantes jamais

conçues. L'opéra vénitien du XVII^{ème} offre une synthèse exceptionnelle de l'invention théâtrale y musicale : tous les registres s'y mêlent. Certes pas de chœur (propre à l'opéra romain) ni de danses (emblème de la cour de France) mais une compréhension sensible et profonde du cœur humain proche souvent de la parodie, de la satire aussi auxquelles se joint une bonne dose de cynisme saisissant. Cavalli et son librettiste ont façonné un échiquier troublant et vertigineux – un « tourner manège shakespearien »- où les situations exacerbées – entre rêve ou cauchemar- révèlent les aspirations souterraines, et tous les moyens mis en oeuvre pour les réaliser.

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

1000 nuances du désespoir...

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



Du délire buffon déjanté au voluptueux ineffable...

Puis, à l'extrémité de cette palette d'affects, se hisse lui aussi très haut dans l'investissement peut-être plus scénique que vocal, le buffon délirant, incarnation de la folie qui gouverne les hommes, d'Iro du ténor argentin **Emiliano Gonzalez**

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

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

Comme dans La Calisto, autre joyau lyrique dû au génie cavallien, hier ressuscité avec une audace devenue légendaire par le trio Maria Bayo/René jacobs/Herbert Wernicke, voici cette Elena plus voluptueuse et terriblement cynique encore, où coule un vrai sens du théâtre et des situations dramatiques contrastées déjantées. Du pain béni pour les chanteurs-acteurs et les metteurs en scène. A Nantes aux côtés des interprètes déjà cités, soulignons la versatilité piquante du soprano toujours incarné de **Marianna Flores** (tour à tour : Erginda, la suivante d'Elena au I qui désespère de n'être pas ravie comme

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

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

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

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

Monica Pustilnik, direction musicale

Jean-Yves Ruf, mise en scène

avec

Giulia Semenzato, *Elena et Venere*

Kangmin Justin Kim, *Menelao*

Fernando Guimarães, *Teseo*

Gaia Petrone, *Ippolita et Pallade*

Carlo Vistoli (Nantes)

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

Emiliano Gonzalez Toro, *Iro*

Anna Reinhold, *Menesteo et La Pace*

Krzysztof Baczyk, *Tindaro et Nettuno*

Mariana Flores, *Erginda, Giunone et Castore*

Milena Storti, *Eurite et La Verita*

Brendan Tuohy, *Diomede et Creonte*

Christopher Lowrey, *Euripilo, La Discordia et Polluce*

Job Tomé, *Antiloco*

Cappella Mediterranea

Illustrations : Jeff Rabillon © Angers Nantes Opéra 2014