

Coffret événement, annonce. SEIJI OZAWA : The complete RCA recordings (6 cd RCA Red Seal / Sony classical)

Coffret événement, annonce. SEIJI
OZAWA : The complete RCA
recordings (6cd RCA Red Seal /
Sony classical).

Directeur
musical du Symphonique de Chicago
(Chicago Symphony Orchestra),
Seija Ozawa délivre au cours des
années 1960, l'essence de son art
de maestro électrique, intérieur,
halluciné. Voici 6 cd qui de 1965
à 1969 ressuscite la maîtrise
convaincante du chef trentenaire,

en particulier dans le cadre du festival de Ravinia qui lui
permet d'enregistrer pour RCA, nombre d'opus majeurs de
Beethoven (Symphonie n°5), Stravinsky (Le Sacre du printemps,
Chicago, 1968), Moussorgski (sublimes et presque terrifiants
Tableaux d'une exposition de 1867) à Schoenberg (Concerto pour
piano, Fantaisie pour violon ... – Peter Serkin, piano),
Tchaikovsky (Symphonie n°5) et Bartok (Concertos pour piano
n°1 & 3 – Peter Serkin, piano, 1965-1966)... sans omettre
Schubert (Symphonie n°8) ou Britten (The Young Person's Guide
to the orchestra).

L'héritage artistique est inestimable, très révélateur de
l'engagement d'un jeune chef japonais, au talent fiévreux
autant que dramatiquement abouti, d'autant plus révélé que
Sony réédite les 6 enregistrements en juin 2017 en version
remastérisée. Coffret événement. Prochaine critique développée
à venir dans le mag cd dvd livres de classiquenew.com. A



suivre.

Coffret événement, annonce. SEIJI OZAWA : The complete RCA recordings (6cd RCA Red Seal / Sony classical) – **CLIC de CLASSIQUENEWS** de l'été 2017.



REPORTAGE : Bruno Procopio et l'Orchestre National des Pays de la Loire (mars 2017)

REPORTAGE : Bruno Procopio et l'Orchestre National des Pays de la Loire – » Maestro transatlantique « : dans un portrait vidéo exclusif où les équipes de CLASSIQUENEWS le suivait de Paris à Rio, entre France et Brésil, ses deux pays de cœur, le jeune maestro **BRUNO PROCOPIO** ne cesse de défendre aujourd'hui l'interprétation des oeuvres symphoniques françaises, des Lumières au Romantisme selon l'esthétique historiquement informée ; sa connaissance des traités, sa pratique du clavecin dans les œuvres remontant au baroque, favorisent une approche d'une rare acuité expressive. En particulier auprès des orchestre sur instruments modernes : tenue d'archet spécifique, interprétation des ornements (souvent non indiqués sur les partitions), accents forts ou points d'appui... sont autant d'éléments d'une compréhension nouvelle qui enrichit considérablement la pratique comme la culture des instrumentistes en orchestre. **Pour preuve, cette expérience formatrice avec l'Orchestre National des Pays de la Loire, avec lequel Bruno Procopio, en une tournée de 7 dates en mars 2017 (7-13 mars 2017 en Pays de la Loire), dirigeait un programme entre Lumières et Romantisme, c'est à dire plusieurs pages emblématiques de l'évolution du goût parisien, de Rameau (Suite de Acanthe et Céphise, Chaconne de Castor et Pollux) et Mozart (Ballets Les Petits Riens, Concerto pour flûte et**



harpe, au fiévreux GOSSEC (Symphonie à 17 parties). Reportage vidéo © classiquenews.tv – Réalisation : **Philippe-Alexandre PHAM** 2017



LIRE aussi notre [compte rendu critique du concert PARIS à l'époque des Lumières : Rameau, Mozart et Gossec par l'ONPL et Bruno Procopio \(Angers, le 5 mars 2017\)](#)

VOIR aussi notre [portrait vidéo : BRUNO PROCOPIO, MAESTRO TRANSATLANTIQUE, de Paris à Rio \(octobre 2016\)](#)



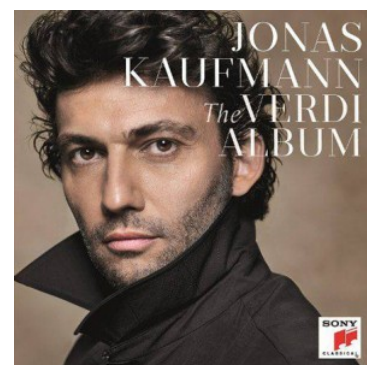
PORTRAIT VIDEO : Bruno Procopio, maestro transatlantique. Transatlantique... telle est l'activité atypique et exemplaire d'un chef défricheur entre deux cultures, deux continents, deux esthétiques : né au Brésil, français de cœur et résident non loin de Paris, le jeune maestro Bruno Procopio cultive les richesses multiples de sa double culture. Entre France et Brésil, il sait faire dialoguer les accents de chaque nation, des deux côtés de l'Atlantique. Jouer les compositeurs français, Baroques et Romantiques à Rio de Janeiro ; jouer à Paris, Villa-Lobos et Jobim... au TCE, Théâtre des Champs Elysées. Maître des croisements féconds, porteur d'une singularité artistique visionnaire, Bruno Procopio dirige les orchestres sur instruments modernes au service de Rameau, Gossec, Méhul... Portrait d'un maestro transatlantique – grand reportage vidéo / Réalisation : Philippe Alexandre Pham © studio CLASSIQUENEWS 2017

Compte rendu critique, opéra. Londres, ROH, le 21 juin 2017. VERDI : Otello par Jonas Kaufmann. Pappano / Warner

Compte rendu critique, opéra. Londres, ROH, le 21 juin 2017. VERDI : Otello par Jonas Kaufmann. Pappano / Warner. Les défis d'Otello. Du studio à la scène, le ténor Kaufmann confirme qu'il est et demeure une valeur sûre ; la promesse et la réalisation d'un chant maîtrisé, malgré une retraite récente obligée (vite surmontée – [LIRE notre dépêche « grosse fatigue pour Jonas Kaufmann, octobre 2016](#)).



Hier en studio (chez Sony, enregistré en mars 2013, puis publié en octobre 2013), l'interprète, vicissitudes du planning oblige, aura attendu un peu plus de 4 années pour incarner sur la scène, affres et vertiges brûlants de la possession shakespearienne, proposant en ce mois de juin 2017, son premier Otello scénique. Le disque Sony (à l'époque, sobrement intitulé « The Verdi album » avait été élu CLIC de CLASSIQUENEWS, récompense suprême, soulignait alors (dès mars 2013) l'intelligence du chanteur dans l'interprétation d'un rôle parmi les plus complexes du répertoire.



Rien n'est laissé au hasard dans la carrière du plus grand ténor actuel, capable de convaincre chez Wagner comme à présent chez Verdi. Les qualités requises pour réussir le personnage d'Otello de Verdi sont aussi diverses que redoutables (en cela Verdi s'est hissé à la hauteur du génie

Shakespearien, comme avant lui Berlioz tout autant passionné, inspiré par la lyre poétique du poète baroque britannique) : aigus claironnants comme le soupçon grandissant ; affûtés comme le poignard, mais aussi couleur sombre de la folie naissante et dévorante, de plus en obsessionnelle jusqu'aux pulsions criminelles qui conduisent le Maure pourtant favori de la Fortune, à assassiner sa propre épouse, Desdémone (à Londres, **Maria Agresta**, honnête et efficace sans être d'une émotivité mémorable). Si l'emprise du serpent Iago (**Marco Vratogna** plutôt brut et linéaire, qui remplace Ludovic Tézier souffrant) est évident, c'est essentiellement l'esprit instable d'Otello lui-même qui donne matière à cette course à l'abîme. Trop faible et pourtant guerrier de valeur, la volonté et l'équilibre psychique d'Otello s'effondrent face à l'amour ; ici en rien force d'épanouissement ou de plénitude extatique ; plutôt foyer d'une sourde et douloureuse puis tragique impuissance. Hier Jon Vickers et son timbre de loup halluciné, puis récemment le baryténor Plácido Domingo, au génie linguistique irrésistible ont marqué la caractérisation du rôle verdien. Son métal sombre, rauque de félin crépusculaire, dernièrement éprouvé (ce qui lui a causé un repos obligé et l'annulation de plusieurs engagements) vaut aujourd'hui au ténor Jonas Kaufmann, un retour raisonné, plutôt convaincant et de présenter toutes les aptitudes pour incarner Otello : un rôle autant vocal que dramatique. Car ici le chanteur est acteur.

DU DISQUE A LA SCENE...

L'Otello félin de Jonas Kaufmann

Son médium large mais timbré a fait la réussite de ses Wagner antérieurs: Lohengrin, Parsifal et aussi Sigmund (La Walkyrie), ce dernier rôle, trop injustement mis de côté au profit des autres mais d'une profondeur inouïe (sous la direction de Claudio Abbado, pour le disque). Jonas Kaufmann comme ses illustres devanciers, sait faire jaillir d'un rôle, une vérité souterraine irrésistible, touchante, proche, troublante.

Au Royal Opera House de Londres (ROH), le ténor munichois s'est montré à la hauteur de ce formidable pari. Du victorieux « Esultate » initial qui impose la figure du général débarquant en pleine tempête à Chypre, à l'extatique duo amoureux (I) : « Già nella notte densa », Kaufmann affirme un chant intense et noble. De plus en intérieur, il éclaire la possession du Maure par le poison du soupçon instillé par Iago au II (« Ora per sempre addio ») : le jeune et beau capitaine Cassio (tendre et lumineux Frédéric Antoun) qu'Otello d'abord protecteur a destitué, courtise Desdémone ; d'ailleurs, le rival possède déjà le mouchoir brodé de la jeune traîtresse. Peu à peu le feu de la tempête qui a accompagné le débarquement du général se meut en torrent de haine et de jalousie ; tempête naturelle, tempête psychique.

Au III, comme embué par ses propres démons soudainement réveillés, Otello / Kaufmann humilie son épouse alors que le ballet (version 1894) indique les artifices de la politique : des ambassadeurs vénitiens représentent le Doge qui rappelle Otello et l'invite à rejoindre Venise... Mais le guerrier frappe publiquement Desdémone.

Enfin c'est l'acte IV, celui du crime : Iago grand manipulateur a obtenu de sa victime Otello, totalement soumis, d'étrangler la traîtresse sur la couche de l'adultère (supposé)... d'une simplicité économe, mais habité par l'illusion fatidique qui inféode le personnage, Kaufmann commet l'irréparable en un naturel théâtral d'une irrésistible progression ; le réveil après avoir tué son épouse dont il comprend qu'elle était innocente, révèle l'horreur de la situation ; il faut un chant dépouillé, franc, direct, d'une

ampleur ciselée pour réussir la vraisemblance d'une telle séquence. Kaufmann récidive sur scène ce qu'il avait réussi dans son album discographique édité chez Sony : à l'intelligence du diseur, répond la sobre expressivité de l'acteur, d'une intériorité maîtrisée ; l'acteur rejoint l'acteur et sa sincérité nous touche derechef.

En deça de l'intelligence du ténor vedette, la mise en scène de Keith Warner élude et simplifie, ciblant certes l'explicite, au détriment souvent de l'ambivalence et du réel trouble qui tiraille les personnages.

Quant à la direction d'**Antonio Pappano**, la lisibilité de la ligne tragique qui enferme peu à peu Otello dans l'aveuglement et la folie sous l'emprise obsessionnelle de Iago, est toujours détectable mais le chef comme un volcan systématique, assène des accoups orchestraux disproportionnés, dont la véhémence soulignée finit par être hors sujet : plus de nuances murmurées, de raffinement intérieur eussent été profitables (le tempête réelle et symbolique ne résonne véritablement qu'au début, même si tout l'opéra en est le prolongement progressif jusqu'à son terme sacrificiel); pourtant le temps musical rejoint le temps dramatique : chant et action doivent fusionner avec ce réalisme insidieux et subtil, superlatif (conçu par Boito librettiste de son aîné Verdi), portant davantage la partie d'Otello dont Kaufmann fait un félin blessé, un homme détruit dès le début, qui malgré son formidable cri de guerre, déchirant la tempête d'ouverture, porte en lui des démons qui ne demandaient qu'à être tirés du sommeil. Ne reste désormais plus qu'un sommet à gravir pour le ténor munichois : le rôle de Tristan de Wagner.

Pour tous ceux qui ne peuvent se rendre à Londres, pour l'applaudir dans Otello, les salles de cinéma diffusent en direct la session du 28 juin prochain. Incontournable : ténor, orchestre et chefs pourraient bien encore se bonifier.

LIRE aussi notre dépêche : « le premier Otello de Jonas Kaufmann, du studio à la scène » : <http://www.classiquenews.com/le-premier-otello-de-jonas-kaufmann/>

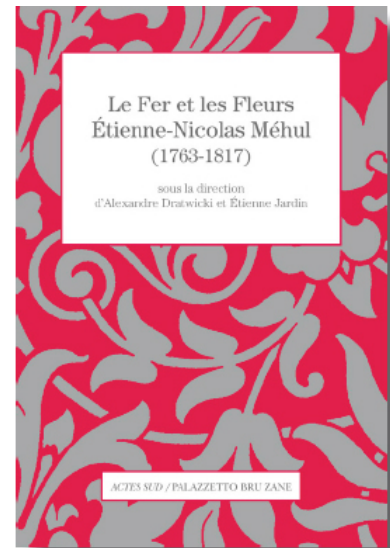
LIRE aussi notre [critique développée du cd The Verdi Album par Jonas Kaufmann](#), où dès octobre 2015, le ténor munichois affirmait une compréhension très subtile du rôle verdien, – enregistrement de mars 2013

Illustration : photo de Jonas Kaufmann / Otello, Londres juin 2017 ROH London © C Ashmore

LIVRE événement, annonce. Le Fer et les Fleurs – Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817) / Co édition Actes Sud /

Palazzetto Bru Zane

LIVRE événement, annonce. Le Fer et les Fleurs – Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817) / Co édition Actes Sud / Palazzetto Bru Zane. Livre commémoratif... 2017 marque le BICENTENAIRE de la mort de **Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817)**, compositeur majeur de l'époque napoléonienne, mais oublié à peine 10 années après sa disparition. Il est temps d'analyser et de réévaluer la portée de son écriture, en particulier symphonique car il fut bien ce Beethoven français, inspiré par les nouvelles tendances de l'écriture orchestrale. Né sous l'Ancien Régime, l'homme a traversé les tumultes de la Révolution et les ors de l'Empire pour mourir à l'aube de la Restauration. Ses portraits suivent les modes du temps, selon les régimes qui se succèdent alors. Sa musique, classique par ses formes, aspire à une nouvelle esthétique : celle de l'expression d'un sentiment libéré, vindicatif, conquérant, vibrant dans toute sa versatilité.



16,5 x 24 cm / 900 pages / 35 illustrations en noir / ouvrage broché / 40 €



À l'occasion du bicentenaire de sa mort, l'ouvrage collectif co édité par Actes Sud, précise la figure esthétique d'un auteur à redécouvrir, réaffirme l'importance d'un artiste, dévoile et souligne des facettes encore méconnues de son catalogue, et donne une image exacte de sa présence dans la vie musicale des années 1780-1815. Aux côtés de la valeur reconsidérée de son œuvre, les textes analysent la réception et la fortune critique de

l'œuvre. Car en dépit de sa disparition auprès du grand public et des amateurs, Méhul continue d'être le symbole de tout un courant auprès des compositeurs et musicologues – de Berlioz, Cherubini à Castil-Blaze-, les plus avisés. Méhul est un symbole... de quoi précisément ? Le livre à paraître en septembre y répond. A suivre.

LIVRE événement, annonce. Le Fer et les Fleurs – Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817), Alexandre Dratwicki et Étienne Jardin – [Actes Sud](#) / Palazzetto Bru Zane / Parution annoncée le 6 septembre 2017.

Prochaine grande critique dans le mag cd, dvd, livres de classiquenews.com.

LIRE AUSSI notre [dossier spécial MÉHUL 2017](#) / recreation de la symphonie n°1 de 1808, contemporaine de la Symphonie n°5 de Beethoven avec laquelle l'opus de Méhul présente une parenté rythmique manifeste

VOIR notre reportage vidéo : le maestro transatlantique [Bruno Procopio ressuscite le SYMPHONISTE MEHUL à Rio de Janeiro \(octobre 2016\)](#)

LILLE. Jean-Claude Casadesus dirige le Requiem de Verdi

LILLE, Requiem de Verdi : ONL / Jean-Claude Casadesus, le 12 juillet 2017, 21h. Ecrin décuplé aux proportions étonnantes, le stade Pierre Mauroy à Lille, est devenu familier des grands rendez vous classiques ; en juin, il s'agissait d'accueillir le concert des Prodiges et de la plus grande chorale du monde, retransmis sur France 2 ([LIRE notre compte rendu complet de ce direct cathodique](#)

[mémorable du 2 juin 2017, présenté par l'excellente Marianne James](#)). Ce 12 juillet, à l'échelle du colossal toujours (le stade Pierre Mauroy accueille jusqu'à 30 000 spectateurs comme ce fut le cas précédemment), **Jean-Claude Casadesus** chef fondateur de **l'Orchestre National de Lille** interprète le **Requiem de Verdi**, l'une des partitions spirituelle les plus bouleversantes écrites sur le thème de la mort. Colère divine, prière pour le salut des défunts... la partition convoque les tourments et l'espérance des hommes face à la faucheuse, sollicitant la miséricorde divine au moment du Jugement dernier. C'est donc en séquences clairement définies, alternant solos, duos, quatuors de solistes, somptueuses et fracassantes vagues chorales un opéra sacré à l'échelle du collectif comme de la prière individuelle.





A l'origine, Verdi compose son Requiem pour la mort du poète italien Alessandro Manzoni (l'auteur adulé, admiré d' *i Promessi sposi*) en 1873. La partition est plus qu'un opéra sacré : c'est l'acte d'humilité d'une humanité atteinte et saisie face à l'effrayante mort

; l'idée du salut n'y est pas tant centrale que le sentiment d'épreuve à la fois collective (avec le formidable chœur de fervents / croyants), et individuelle, comme l'énonce le quatuor des solistes (prière du Domine Jesu Christe). Le Sanctus semble affirmer à grand fracas la certitude face à la mort et à l'irrépressible anéantissement (fanfare et chœurs) : mais la proclamation n'écartere pas le sentiment d'angoisse face au gouffre immense.

D'abord entonné en duo (soprano et alto), l'Agnus dei témoigne du sacrifice de Jésus, prière à deux voix que reprend comme l'équivalent profane/collectif du choral luthérien, toute la foule rassemblée, saisie par le sentiment de compassion. Enfin en un drame opératique contrasté, Verdi enchaîne la lumière du Lux Aeterna, et la passion d'abord tonitruante du Libera me (vagues colossales des croyants rassemblés en armée), qui s'achève en un murmure pour soprano (solo jaillissant du chœur rasséréné : Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua lucaet eis / Donne-leur, Seigneur, le repos éternel, et que la lumière brille à jamais sur eux) : ainsi humble et implorant, l'homme se prépare à la mort, frère pour les autres, égaux et mortels, à la fois vaincus et victorieux de l'expérience de tous les mourants qui ont précédés en d'identiques souffrances.

Il faut absolument écouter la version de Karajan (Vienne, 1984) avec la soprano Anna Tomowa Sintow et le contralto d'Agnès Baltsa pour mesurer ce réalisme individuel, – emblème de l'expérience plutôt que du rituel, pour comprendre la puissance et la justesse de Verdi. Acte de contrition (Tremens

factus sum ego -1-) chanté par la contralto d'une déchirante intensité, prière en humilité, le chant ainsi conçu frappe immédiatement l'esprit de tous ceux qui l'écoute ; au soprano revient le dernier chant, celui d'une exhortation qui n'écartera pas l'amertume et la profonde peine ; entonnant avec le chœur rassemblé, concentré, ému, les dernières paroles du Libera me, la soprano exprime le témoignage de la souffrance qui nous rend égaux et frères ; en elle, retentit l'expérience ultime ; son air s'accompagne d'une espérance plus tendre, emblème de la compassion pour les défunts, tous les défunts.

Croyant ou non, l'auditeur ne peut être que frappé par la haute spiritualité de ce Requiem élaboré à l'échelle du colossal et de l'intime, où les gouffres et les blessures nés du deuil et de la perte expriment de furieuses plaintes contre l'injustice criante, puis s'apaise dans l'acceptation, conquise non sans un combat primitif et viscéral.

RECONCILIER GIGANTISME ET SINCERITE D'UNE PRIERE individuelle et collective. Dans un dispositif acoustiquement ajusté, **Jean-Claude Casadesus** et son orchestre (le National de Lille) abordent le Requiem de Verdi avec cette maîtrise des grands effectifs et des plans étagés, précédemment démontrée, et convaincante dans, par exemple, son superbe disque de [la Symphonie Résurrection de Gustav Mahler / CD enregistré en novembre 2015, CLIC de CLASSIQUENEWS 2016...](#) Rien n'égale les proportions du stade Pierre Mauroy à Lille : le Requiem de Verdi aux proportions impressionnantes (choeur de 100 chanteurs, orchestre philharmonique, 4 solistes) et qui dure près de 2h semble idéal pour une telle célébration collective. Le Dies irae entre autres séquences chorales, impose une fureur égale au Requiem de Berlioz, fracassant, impétueux, déchirant par son réalisme tragique et tourmenté. Il s'agit certes de la colère divine (évocation du Jugement dernier)

mais surtout de la force volcanique et éruptive d'un chœur déchainé. L'expérience tentée par l'Orchestre National de Lille et son chef fondateur réunit 300 participants, c'est la 3è de ce type, alliant le pharaonique et l'intense ferveur d'une œuvre qui frappe par sa justesse et sa force tragique.



[REQUIEM DE VERDI](#)
[Le 12 juillet 2017, 21h](#)
[LILLE, Stade Pierre Mauroy](#)

Orchestre National de Lille,
Chœur régional Nord-Pas-de-Calais
Chœur Nicolas de Grigny – Reims,
4 solistes lyriques
Jean-Claude Casadesus, direction

RÉSERVEZ VOTRE PLACE

Carré Or : 60€

Cat.1 : 45€

Cat. 2 : 30€

Cat. 3 : 20€

Cat. 4 : 10€

(1) Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit,
atque ventura ira / Voici que je tremble et que j'ai peur
devant le jugement qui approche et la colère qui doit venir
(partie la plus déchirante du Libera me final)



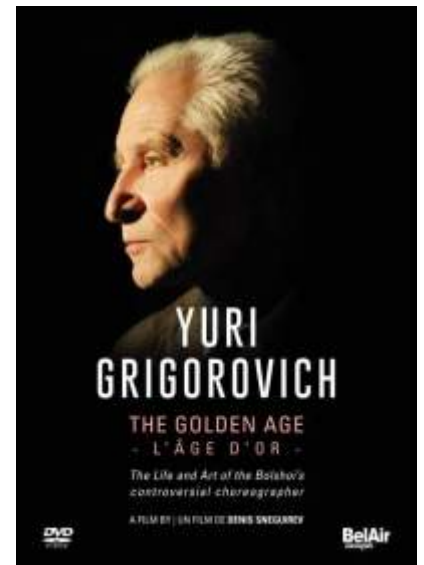
Illustrations : Jean-Claude Casadesus © Ugo Ponte / Orchestre

DVD, compte rendu critique. YURI GRIGOROVICH, The Golden Age / L'Âge d'or (1 dvd Bel Air classiques, 2017)

DVD, compte rendu critique. YURI GRIGOROVICH, The Golden Age / L'Âge d'or (1 dvd Bel Air classiques BAC137, 1h27mn).

Début sans fard, filmé comme une autoconfession, un monologue brut destiné à écarter toute manipulation et toute équivoque : **face caméra, Youri Grigorovitch en prélude au docu s'étonne** qu'on l'ait surtout décrit comme érotomane provocateur. Lui n' a été qu'un créateur sensible aux évolutions de son temps. De

fait, dans un pays autocratique qui passe de Staline à Kroutchev, du communisme autoritaire à la détente et l'ouverture (Perestroïka), l'art du chorégraphe a pu paraître trop libre voire scandaleux : comment a t il osé (dans son ballet *Légende d'amour* de 1960) faire danser la danseuse au dessus des épaules de son partenaire, jambes totalement écartées ? L'idéal de l'art chorégraphique ainsi défendu ne se limite à aucun cadre s'il s'agit de renforcer l'esthétisme visuel comme l'intensité dramatique de l'action chorégraphique. Grigorovitch possède les deux volets, il en



maîtrise toutes les facettes car pour lui **la danse, c'est un théâtre musical**.

Le film – docu portrait du chorégraphe russe rétablit en réalité l'apport et la figure artistique comme humaine du maître de Ballet, qui fait ses débuts à Leningrad / Saint-Petersbourg (avec *La Fleur de Pierre* en 1956), puis devient pendant 30 ans, directeur du Bolchoï à Moscou. Avec *Spartacus* puis *Ivan le Terrible* enfin *L'âge d'or* (musique de Chostakovitch), le chorégraphe perfectionne le style russe de la danse officielle : élégante, racée, expressive par les solos ciselés, puissante dans ses tableaux collectifs millimétrés. Au final, on reproche à celui qui éblouit le monde par sa capacité de conteur magicien, d'avoir profiter du système ; de fait, créateur reconnu de l'URSS soviétique, le style Grigorovitch incarne un âge d'or de la danse russe et s'exporte partout dans le monde, aux USA, en Europe où les danseurs du Bolchoï représentent et diffusent la culture russe soviétique ainsi magnifiée. A la demande de Rolf Liebermann, l'Opéra de Paris invite Grigorovitch à monter avec le Ballet parisien son *Ivan le terrible* (1975) ; là encore comme dans *Spartacus*, Grigorovitch offre un superbe rôle masculin, à la fois athlétique et dramatique de première importance.

L'âge d'or du Bolshoï soviétique

Spartacus, *Ivan* dessinent dans l'ombre de la version très sombre de son *Lac des cygnes*, une critique très fine et indirecte du pouvoir, comme de la machine politique : *Spartacus* même s'il est condamné à mourir, reste grand et admirable car c'est un résistant et un rebelle contre la machine d'état (Rome incarne ici le régime soviétique) ; de même, *Ivan* représente le pouvoir qui rend fou, halluciné, hagard, destructeur ; même *L'Âge d'or*, qui en apparence célèbre l'idéal bolchévique propre aux années 1920 – alors plein d'espérance et d'énergie populaire, se fait chorégraphie mécanique, hypervirtuose certes, mais caricaturale (déshumanisée) ; en tant qu'artiste et créateur, l'art du

chorégraphe s'impose à nous, et se révèle passionnant dans les revendications qu'il sait développer, par ce regard acéré, moradnt sur la nature humaine et le sens de l'Histoire, aux côtés de la très haute technicité qu'il exige de ses danseurs. Avec la chute du Mur de Berlin en novembre 1989, puis l'éclatement de l'URSS (1991), une certaine ère artistique s'interrompt avec la fin d'un monde. Grigorovitch étiqueté passéiste, en paie très cher le passage : il est débarqué du Bolchoï en 1995.



Même critiqué (parce que trop poétique et esthétiquement efficace ?), son style a profondément marqué toute une génération de danseurs et de chorégraphes. Le documentaire illustré par de nombreuses courts entretiens récents avec l'intéressé, avec ses propres danseurs qui témoignent de la discipline voire de l'autorité absolue que le Maître de ballet au Bolshoi faisait régner alors, nuancent sérieusement la figure de l'autocrate soit disant politiquement équivoque ; rien de tel in fine : Youri Grigorovich a servi l'art chorégraphique avec une intransigeance qui l'a parfois rendu despotique, mais l'héritage est là : les années où le Ballet du Bolshoï tournait dans le monde entier, incarnation de la perfection soviétique, lui sont directement redevables. Esthétiquement, il a fait évoluer considérablement le langage chorégraphique, passant du ballet dramatique de propagande, des tableaux collectifs souvent grossiers et caricaturaux, au théâtre musical dansé qui cultive la forte caractérisation expressive et corporelle dont Spartacus et Ivan sont les emblèmes les plus fascinants. Voilà donc pour ses 85 ans, un portrait complet et très convaincant qui éclaire l'artiste, l'esthète, le génie du ballet propre aux années 1960, 1970 et 1980 en URSS. Passionnant. CLIC de CLASSIQUENEWS de l'été 2017.

L'Âge d'or / film de Denis Sneguirev (1 dvd Bel Air classiques BAC137, 1h27mn). CLIC de CLASSIQUENEWS de l'été 2017.

LIRE aussi notre [présentation annonce du DVD Yuri Grigorovich / The Golden Age](http://www.classiquenews.com/dvd-annonce-youri-grigorovich-lage-dor-the-golden-age-1-dvd-belair-classiques/) (Bel Air classiques)

<http://www.classiquenews.com/dvd-annonce-youri-grigorovich-lage-dor-the-golden-age-1-dvd-belair-classiques/>

—

Compte-rendu, opéra. Lyon, Opéra de Lyon, le 22 juin 2017. Donizetti : Viva la Mamma ! Lorenzo Viotti / Laurent Pelly.

Compte-rendu, opéra. Lyon, Opéra de Lyon, le 22 juin 2017. **Donizetti : Viva la Mamma !** Lorenzo Viotti / Laurent Pelly. Le comique irrésistible d'une satire féroce des chanteurs et de l'opéra seria, pour une nouvelle production signée Laurent Pelly. Distribution idéale, avec un formidable Laurent Naouri dans le rôle travesti de Mamma Agata, et une belle brochette d'interprètes plus talentueux et motivés les uns que les autres.



Les injures de Mamma Agata, ou « Remboursez ! »

Bien avant que le XXe n'invente l'œuvre ouverte, où l'interprète organise son propos à partir d'éléments fournis par le compositeur, la farsa, sans autre ambition que l'efficacité pragmatique, avait adopté ce concept. La partition, sommaire, autorisait l'organisation des numéros, l'ajout d'airs empruntés à d'autres ouvrages, sans compter les dialogues ou récitatifs ad libitum. Viva la Mamma illustre cette veine, radicalement comique, que Donizetti avait déjà exploitée dès ses débuts. Outre l'ouverture, trois airs tirés d'autres de ses œuvres enrichiront la partition que Lorenzo Viotti et Laurent Pelly nous offrent. Témoin du succès de

l'ouvrage, **Berlioz écrivait** : « *Au Théâtre del Fondo, on joue l'opera buffa, avec une verve, un feu, un brio, dont j'ai été enchanté. On y représentait, pendant mon séjour, une farce de Donizetti, Les Convenances et Inconvenances du théâtre. C'est un tissu de lieux communs, un pillage continuel de Rossini, mais la partition est très bien arrangée sur le libretto et m'a fort divertie.* » (Critique musicale I, 1823-1834, p.83)

On répète un opera seria. D'un côté l'impresario, le compositeur et le librettiste, toujours actifs, qui cherchent à canaliser les passions et rivalités entre les quatre chanteurs de la distribution. Deux divas, l'une soutenue par le mari, ténor d'occasion, et l'autre par sa mère, Mamma Agata chantée par une basse ; le ténor titulaire, d'origine germanique et qui déforme l'italien, et Pippetto, rôle travesti dans le sens inverse. Les rivalités sont telles que les démissions se multiplient, qui permettent au mari de se substituer au ténor, et à Mamma Agata à la prima donna. L'action rebondit en permanence, et le directeur doit annuler la représentation, alors que le public, impatient, commence à s'énerver. Les chanteurs prennent le parti de fuir discrètement leurs créanciers, sans rembourser les avances déjà réglées.

Le livret de Gilardoni, tiré d'une comédie de Sografi, offre toutes les combinaisons possibles pour renouveler les ressorts de l'action. La verve et l'inspiration mélodique du meilleur Donizetti, où la vocalité rossinienne est le plus souvent perceptible, ne sont jamais prises en défaut, tout comme son sens du théâtre.

Laurent Pelly, serviteur attentionné de Donizetti, qu'il fréquente régulièrement, nous propose un décor unique et double tout à la fois. Le rideau s'ouvre sur l'intérieur d'un ancien théâtre à l'italienne où les parpaings ont remplacé le rideau de scène, puisque c'est maintenant un parking où stationnent plusieurs voitures, on entend la rumeur du

supermarché attenant. Une jeune femme quitte son véhicule non sans avoir vidé son coffre de nombreux achats. Au second acte, le théâtre a retrouvé sa splendeur d'antan. La dernière scène explicitera ce choix judicieux. Les costumes de ville, réalistes et contemporains dans la première partie, vont s'enrichir des atours baroques de la Prima donna, comme de la seconde et de Procolo, pour la répétition qui succède. Tous sont en parfaite harmonie avec les personnages et les situations. Les éclairages sont subtils et servent fort bien cette action endiablée qui nous tient deux heures en haleine, partagés entre l'éclat de rire et le sourire. Réglée au millimètre, la direction d'acteur relève du métier comme de la prouesse : les gestes, les mimiques, les déplacements chorégraphiés, bien qu'extrêmement fouillés, paraissent d'un naturel étonnant.

La magistrale réussite de cette production est l'aboutissement du travail d'une équipe dont l'entente et les motivations sont manifestes. « **Construire l'opéra avec le metteur en scène, c'est là le défi** » (L. Viotti). Faire rire, sourire durant deux heures, sans répit, nécessite un vrai travail de création. La recherche collective et approfondie sur la partition a autorisé une approche inventive et respectueuse. Ainsi, la direction d'acteur pour l'octuor du premier acte, où chacun chante quelque chose de différent ; ainsi le recours au piano-forte sur scène, avec tuilage de l'orchestre, pour accompagner les répétitions, à la faveur des talents pianistiques de **Pietro di Bianco** ; ainsi la suppression de quelques mesures d'accompagnement d'orchestre du dernier grand ensemble pour donner toute sa force à l'expression vocale a cappella... La fraîcheur de l'inspiration, la légèreté de la réalisation nous valent une musique qui pétille, galope, légère comme prétentieuse, dans la parodie de l'opera seria. **Patrizia Ciofi**, familière des premiers rôles, est aussi l'antithèse de la diva, humble, discrète et perfectionniste. C'est une gageure, un formidable défi de lui demander cette caricature, à la fois dans le jeu dramatique, et dans toute la palette des techniques pyrotechniques chères aux belcantistes.

Sa réussite est magistrale. Les aigus de parade, les coloratures virtuoses, les ornements, le panache comme le clinquant ostentatoire, la futilité, tout est là : elle campe à merveille cette diva désinvolte, hautaine, d'un orgueil sans pareil. Superbe interprète donc, dont la personnalité écrase sa rivale, dominée par celle de Mamma Agata. **Clara Meloni**, au timbre séduisant, déploie une voix agile qui sait se faire impérieuse comme plaintive. Tel est le cas du bel air de bravoure, ajouté au second acte, où elle est accompagnée par le chant du violoncelle. **Laurent Naouri** a-t-il jamais été meilleur ? On peut en douter tant l'emploi de basse bouffe lui convient à merveille. La Mamma Agata qu'il incarne est extraordinaire de vérité et d'abattage. Passée la surprise – attendue – de cette mère possessive dotée d'une riche et impérieuse voix de basse, on l'écoute après qu'elle se soit portée volontaire pour remplacer Pippetto (travesti) lorsqu'elle fait la démonstration de ses talents, en duo avec le ténor. Le falsetto est puissant, juste, avec des phrasés exemplaires. La parodie de l'air de Desdemona (de l'Otello de Rossini) « Assisa a piè d'un sacco » est un morceau d'anthologie. Notre truculente Mamma a le génie de la comédie.

Deux ténors, le professionnel « primo tenore », et l'amateur, mari soumis et entiché de la prima donna, qui remplacera le premier après son départ inopiné. Ce dernier est **Enea Scala**, voix solide et bien timbrée dont l'accent allemand est la principale source de comique. **Charles Rice** est Procolo.

L'émission est claire, fraîche, naturelle, le style comme la diction et le jeu sont irréprochables. Son air de bravoure de Romile ed Ersilio (l'opera seria en répétition) comme le récitatif de Romulus sacrificateur (« Vergine sventurata ») sont d'une cocasserie singulière. Le poète et le compositeur, voulus davantage acteurs que chanteurs par Donizzetti, sont les fils conducteurs de l'action. **Enrique Martinez-Castignani** nous vaut un librettiste de belle pointure, toujours crédible et le compositeur de Pietro di Bianco excelle dans son emploi, vocal, dramatique et pianistique puisqu'il dirige effectivement la répétition du piano, en authentique chef de

chant.

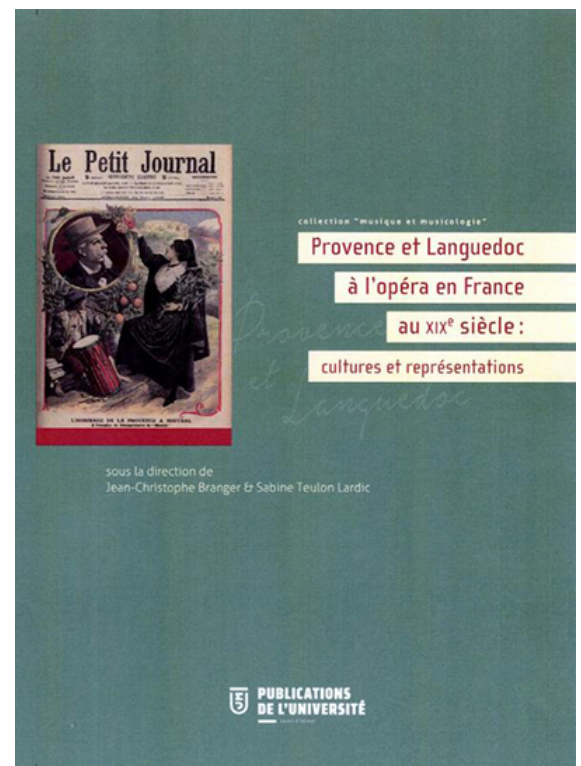
On ne peut que féliciter le chœur d'hommes, qui intervient très fréquemment et dont la mise en scène fait un acteur à part entière. **Lorenzo Viotti**, jeune chef déjà très expérimenté, galvanise son orchestre dès l'ouverture. Son attention au chant comme à l'orchestre, la dynamique, la précision qu'il impose, sa parfaite connaissance de ce répertoire en font le maître d'ouvrage de la soirée. Soulignons sa capacité à conduire avec brio le crescendo-accelerando cher à Rossini, et à jouer sur tous les paramètres pour atteindre cette jubilation contagieuse, qu'il sait colorer d'émotion, de sensibilité. **A l'affiche de l'Opéra de Lyon jusqu'au 8 juillet 2017.**

Compte-rendu, opéra. Lyon, Opéra de Lyon, le 22 juin 2017.
Donizetti : Viva la Mamma ! Patrizia Ciofi (Daria), Charles Rice (Procolo), Clara Meloni (Luigia), Laurent Naouri (Mamma Agata), Enea Scala (Guglielmo), Pietro di Bianco (Biscroma), Enric Martinez-Castignani (Cesare), Katherine Aitken (Pippetto), Orchestre et chœurs de l'Opéra de Lyon, direction musicale, Lorenzo Viotti / mise en scène, Laurent Pelly.
Illustrations : © Stofleth

Livre, compte rendu critique. PROVENCE ET LANGUEDOC A L'OPERA EN FRANCE AU XIXème SIECLE (Publications de l'Université de Saint- Etienne, 2017)

Livre, compte rendu critique.
PROVENCE ET LANGUEDOC A L'OPERA EN
FRANCE AU XIXème SIECLE
(Publications de l'Université de
Saint-Etienne, 2017).

Comme il est détaché, distingué, mis en exergue, « Méridionaux. tous Poètes », selon la formule positive de Flaubert dans son Dictionnaire des idées reçues. C'est un donc un préjugé qui argumente opportunément le sujet de ce livre à l'ancrage aussi original que passionnant. Les œuvres qui mettent scène la Provence rayonnent ici d'un intérêt particulier. Prolongement d'un colloque qui s'est déroulé le 20 décembre 2014 à Nîmes, le cycle de textes et interventions rassemblés ici témoignent d'un corpus indiscutable qui atteste d'une certaine vision de la culture provençale à l'opéra, en particulier dans le « grand XIXè », soit du Second Empire à la Première Guerre mondiale. Evidemment Mireille de Gounod et Mistral (1864)



incarne un premier sommet de ce goût pour le folklore régional. D'autant plus exacerbé et cultivé, porté par le Félibrige, et d'autres courants intellectuels et culturels, en réaction contre le wagnérisme ambiant, conquérant, inévitable. Quand Saint-Saëns cherche et trouve (cf son Concerto pour piano), une nouvelle inspiration, étrangère à tout germanisme vénéneux, en Algérie, Egypte et dans ce proche Orient africain qu'avant lui, le peintre Delacroix a su peindre et célébré, les compositeurs français romantiques s'intéressent aux particularités territoriales, le folklore livrant une nouvelle source dépaysante. Le populaire et le traditionnel fécondent la musique savante. Avec la création de la société nationale de musique (en 1871, c'est à dire comme une réponse culturelle de la France politiquement vaincue par la Prusse), il s'agit à présent de célébrer les joyaux du patrimoine français, en particulier méridional. Ainsi serait exaucer Nietzsche aussi dont la formule de 1888, « il faut méditerranéiser la musique », prenait prétexte de Carmen de Bizet (1875) pour appuyer son nouveau positionnement antiwagnérien.

**De Mireille de Gounod (1863) aux Barbares de Saint-Saëns
(1901)**

**L'université de Saint-Etienne publie les actes du Colloque de
2014 soulignant PROVENCE ET LANGUEDOC à l'opéra en France au
XIX^e
comme sources d'une importante régénération du genre**

Les Méridionaux à l'opéra

Ainsi dans le sillon de la pensée nietzschéenne, si musicale, – le poète « trahi » par Wagner ne se disait-il pas compositeur autant que philosophe ?- Gounod donc, puis Ravel, Chabrier, Debussy se passionnent chacun à leur tour pour les couleurs et les rythmes du midi, ligure, provençal, ibérique. C'est aussi une célébration des hauts lieux lyriques en Provence, où l'opéra s'affirme comme le genre idoine : Mireille donc dans les Arènes de Nîmes, puis Les Barbares de Saint-Saëns (1901) qui entend affirmer le théâtre antique d'Orange comme une nouvelle scène opératique majeure (malgré les critiques du compositeur sur la réalité des conditions de représentation). En définitive, l'opéra sera créé à Paris. Les textes attestent d'une longue tradition provençale à l'opéra qui remonte aux Lumières et s'affirme tout au long du XIX^e : depuis les Feste de Thalie de Mouret (1720), et les tambourins de Rameau (Indes Galantes, 1735), à Daphnis et Alcimadure, pastorale en languedocien de Mondonville (1754), puis Aline de Berton (1803), Le Roi René d'Hérold (1824), ... Simultanément, l'histoire géopolitique a déplacé le centre d'intérêt vers le monde méditerranéen, depuis la Campagne d'Égypte de Bonaparte (1799), avec la prise d'Alger (1830) ; l'identité méditerranéenne se précise au fil des ouvrages musicaux et lyriques au cours du XIX^e. Elle se manifeste par des marqueurs emblématiques, liés à l'esprit et à la vie du lieu rural ou maritime, afin de faire « primitif voire paysan ».

Outre l'image de la Méditerranée sur la scène lyrique (à Paris majoritairement), le livre explore aussi l'activité des foyers de créations en Provence, phénomène lié à l'enracinement personnel d'un compositeur sur le territoire, ou la commande d'un théâtre ou d'un site à un auteur. Ainsi : Pétrarque de Duprat (1873) créé à l'Opéra de Marseille, comme Naïs Micoulin de Bruneau (1907) créé à Monte Carlo ; Héliogabale de Séverac (1910) créé à Béziers ; enfin, le volet le plus intéressant concerne la genèse puis les conditions de création des Barbares (apothéose à peine masquée de la civilisation gallo-romaine), nouvelle tragédie de Saint-Saëns, conçue pour Orange

en 1901, car l'action s'y déroule, en 105 avant JC. Mais créé in fine à l'Opéra de Paris : Le 10^e ouvrage lyrique de Saint-Saëns narre l'amour de la Vestale romaine Floria pour le germain barbare Marcomir et la tragédie qui les accable : Livie, autre vestale amie de Floria poignarde le barbare car il a tué jadis son père. Dans le contexte géopolitique de Saint-Saëns, Livie tuant Marcomir, c'est la France qui se venge indirectement de l'envahisseur germanique...

Pour autant, il ne suffit pas d'intégrer d'authentiques danses folkloriques provençales pour réussir un opéra provençal ; et même si elles sont conçues, les danses peuvent être sine die interdites pour cause de régionalisme indigne sur la scène parisienne, comme en fait l'expérience Séverac qui avait présenté la partition intégrale du Cœur du moulin à l'Opéra-Comique en 1910 : le directeur du théâtre parisien refusa net les danses du chevalet et des treilles.

L'intérêt majeur de ce corpus, aux regards spécialisés, et aux textes complémentaires est de questionner les sources d'inspiration du grand genre lyrique.

Livre, compte rendu critique. PROVENCE ET LANGUEDOC A L'OPERA EN FRANCE AU XIX^{ème} SIECLE : CULTURES ET REPRESENTATIONS. Ouvrage collectif, sous la direction de Jean-Christophe Branger et Sabine Teulon Lardic. Publications de l'Université de Saint-Etienne, parution en juin 2017. CLIC de CLASSIQUENEWS. ISBN 978 2 86272 693 9.



**Compte-rendu, opéra.
Toulouse. Capitole, le 13
juin 2017. Meyerbeer : Le
Prophète. Claus Peter Flor /
Stefano Vizioli.**

Compte-rendu, opéra.
Toulouse. Capitole,
Meyerbeer : Le Prophète.
Jusqu'au 2 juillet.
Nouvelle production.
Stefano Vizioli, mise en
scène. Claus Peter Flor,
direction musicale. Pour
terminer la saison 16-17,
présenter un ouvrage
rare, oublié et décrié
était un pari osé.
Nombreux sont ceux qui
sont venus, et de loin,
pour voir le chef d'œuvre
de Meyerbeer si rarement
monté aujourd'hui. Le
Grand Opéra à la
française au milieu du
XIXème siècle s'est
imposé, on le sait à
Rossini, à Verdi et même
à Wagner. On ne mesure
probablement pas ce que
pouvait représenter ces
canons de beauté reconnus



dans le monde comme un sommet de l'art, et pourtant cela a été
le cas. Et ce Prophète a été encensé par la critique et porté
aux nues par un public longtemps renouvelé. Nul ne sait
l'avenir pour cette partition fleuve dont nous avons eu une
version quasi intégrale avec les ballets ! Ce soir elle a
entraîné le public vers l'enthousiasme.

Pari réussi au Capitole : Le Prophète est un triomphe !



Le maître d'œuvre le plus important est le chef, **Claus Peter Flor**, à la tête d'un orchestre du Capitole galvanisé par le défi. La direction, vive et contrastée du chef allemand est une véritable cure de jouvence pour la partition si riche de Meyerbeer. Le style musical est retrouvé par Claus Peter Flor et... la messe est dite. Les chœurs et les chanteurs, tous de se sentir soutenus par des sonorités si belles, des accents vigoureux, des phrasés larges, des couleurs inouïes et des nuances subtiles, n'ont plus qu'à chanter de leur mieux. Et c'est ainsi tout simplement que cela c'est passé. Chaque chanteur a donné le meilleur de sa voix, et nous décrirons

leur splendeur, le chœur a nuancé ses parties avec art, avec une mention particulière pour l'intervention de la maîtrise qui crée un moment de pure magie. Le chant a régné en maître.



Le rôle écrasant de Jean, le Prophète, exige un ténor lumineux capable de manier la foule et d'être un chef de guerre, comme d'être plein de tendresse filiale. Il doit posséder une quinte aiguë très sollicitée et un usage parfait de la voix mixte. Il y bien peu de prétendants au trône ! L'américain **John Osborn** est tout simplement parfait. Sa prestance physique et vocale impressionne. Les prouesses vocales, avec une note tenue puis

enflée dans le grand final, mériteraient d'être détaillées. On ne peut que conseiller d'aller en salle vivre l'effet de cette voix de ténor dans un rôle à sa mesure, il est fantastique.

La Fidès de **Kate Aldrich** est vocalement épatante, sonore sur toute la tessiture meurtrière. N'oublions pas que ce rôle (la mère du Prophète Jean) a été écrit sur mesure pour Pauline Viardot ! Kate Aldrich a toutes les notes du rôle sur un ambitus dépassant largement une voix de mezzo-soprano. Dans le duo avec Berthe, la rencontre des harmoniques des deux voix produit un effet incroyable. Face à son fils, elle est aussi vaillante vocalement que le ténor. Du grand, de l'immense chant, déployé avec opulence.

Mais c'est peut être la fiancée de Jean, Berthe, incarnée par **Sofia Fomina** qui fera l'effet le plus émouvant sur le public. Voix de soprano qui éclate d'un brillant solaire avec des harmoniques d'une profondeur rare. L'engagement de la soprano russe est total et avec une telle énergie ; elle met son rôle presque à égalité avec le couple mère-fils infernal. Cette voix qui a été Reine de la Nuit et Zerbinetta a un brillant dans les aigus qui enrichi de lumière toute la tessiture mais le medium et le grave ont une assise harmonique d'un moelleux superbe. L'homogénéité du timbre est merveilleuse. Elle pousse jusqu'au sacrifice une énergie de vie, un élan juvénile qui contraste magnifiquement avec la noirceur de l'histoire.

Dans cet opéra, le rôle du méchant est un trio d'Anabaptistes des plus effrayants. **Mikeldi Atxalandabaso** en Jonas, **Thomas Dear** en Mathisen et **Dimitry Ivashchenko** en Zacharie, sont tous trois superbes ; ils s'imposent même face aux autres grands rôles dans les ensembles. Ce qui crée une émulation des plus excitantes. Les autres rôles tous issus des chœurs du Capitole sont absolument incroyables de présence vocale dans un environnement si superlatif. Seul Leonardo Estévez en Comte d'Oberthal est un peu pâle. Impeccablement préparés par **Alfonso Caiani**, la Maîtrise et le Chœur sont magnifiques : ils

ont bénéficié d'une ovation particulière et bien méritée du public.



La mise en scène de Stefano Vizioli est très habile. Fidèle aux didascalies, elle simplifie et va à l'essentiel afin de dynamiser le jeu. Le résultat de ce travail en profondeur est lisible et fluide. Tout respecte voir ennoblit la musique. Il a renoncé à grimer la belle et jeune Kate en vieille mère. Cela rend le couple mère-fils encore plus œdipien ...

Les décors d' Alessandro Ciammarughi, sont tour à tour émouvants (le blé de l'acte un), majestueux (le Sacre) ou terrible (les pendus, le cachot), enfin le bûcher final est superbe. Les lumières de Guido Petzold sont admirables de réalisme comme de fantastique, sculptant l'espace avec intelligence. Les costumes d'Alessandro Ciammarughi sont subtils et beaux avec des maquillages de morts-vivants pour le

dernier acte, très signifiants.

L'intégralité des ballets passe facilement grâce à une sorte de « pas de côté » humoristique et de bon goût. Les patins deviennent patin à roulette et le ballet avec des costumes mêlant des éléments contemporains stimule l'esprit. Excellent travail du chorégraphe Pierluigi Vanelli.

Cette fresque historique, non sans grandiloquence, repose sur une histoire véridique de la Réforme et dit combien, en s'opposant aux injustices sans pondération, l'excès de recherche de justice crée le pire et se retourne contre les auteurs. Le rôle du peuple si cruel et manipulable est bien rendu. Il n'y a point de salut dans le fanatisme. Belle leçon intemporelle pour la mesure à garder toujours.

Obtenir un véritable succès public avec un decorum aussi complexe n'était pas affaire facile. Les forces capitoline reposant sur une distribution internationale de grandes voix, grâce au sur-titrage habile, et avec le meilleur orchestre de fosse possible, ressuscitent avec éclat, la splendeur du Grand Opéra à la française du XIXème siècle. [Encore à l'affiche du Capitole jusqu'au 2 juillet 2017.](#)

Compte-rendu Opéra. Toulouse. Théâtre du Capitole, le 13 juin 2017. Giacomo Meyerbeer (1791-1864) : Le Prophète, Opéra en cinq actes sur un livret d'Eugène Scribe créé le 16 avril 1849 au Théâtre de la Nation (Opéra de Paris, salle Le Pelletier). Nouvelle production. Stefano Vizioli, mise en scène. Alessandro Ciammarughi, décors et costumes. Guido Petzold, lumières. Pierluigi Vanelli, mouvements chorégraphiques. Avec : John Osborn, Jean de Leyde ; Kate Aldrich, Fidès ;

Sofia Fomina, Berthe ; Mikeldi Atxalandabaso, Jonas ; Thomas Dear, Mathisen ; Dimitry Ivashchenko, Zacharie ; Leonardo Estévez, Le Comte d'Oberthal. Orchestre national du Capitole ; Chœur et Maîtrise du Capitole ; Alfonso Caiani, direction ; Claus Peter Flor, direction musicale. Photos: © P.Nin

LIRE aussi [notre présentation du Prophète de Meyerbeer au Capitole de Toulouse](#)



Compte rendu, critique, concerts et festival. LILLE PIANO(S) FESTIVAL 2017. Dimanche 11 juin 2017 : 5 concerts

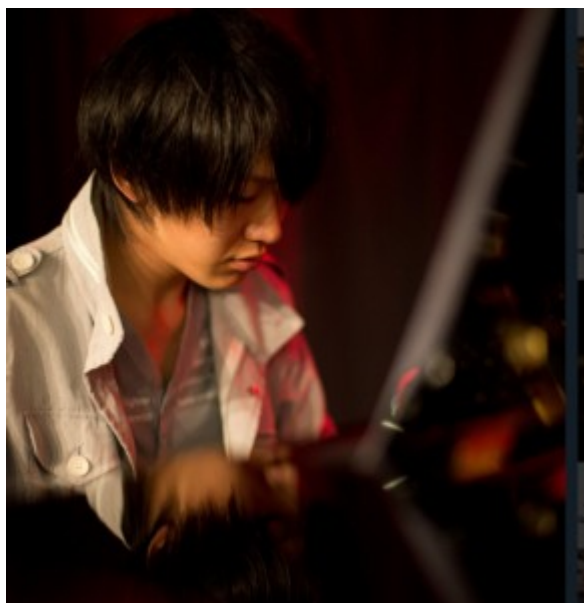
Compte rendu, critique, concerts et festival. LILLE PIANO(S) FESTIVAL 2017. Dimanche 11 juin 2017 : 5 concerts. Le Carnaval des Animaux (The Amazing Keystone Big Band), Takuya Otaki, Lucas Debargue, Elena Bashkirova / Quatuors avec piano, Jean-Claude Casadesus et Hélène Mercier – Louis Lortie / Nicholas Angelich, Orchestre National de Lille.

Depuis sa création par le chef fondateur de l'**Orchestre National de Lille, Jean-Claude Casadesus**, le premier festival des Hauts de France, dédié au clavier, a su trouver son public et préserver une étonnante cohérence malgré la grande diversité de son offre. La mosaïque est complète en matière de formes de concerts, de formations musicales, de talents et d'instruments en tous genres. On va à Lille en juin, comme en un pèlerinage quasi estival, sûr de rejoindre les diverses salles du Nouveau Siècle pour y mesurer l'audace et le tempérament des nouveaux princes du clavier, et redécouvrir la profondeur poétique de légendes plus connues. **LILLE PIANO(S) FESTIVAL** porte bien son nom : il s'agit bien d'une fête du piano sous toutes ses formes. Le nombre de lieux investis, la libre circulation dans l'enceinte du Nouveau Siècle soulignent l'activité du bâtiment (siège de l'Orchestre National de Lille et lieu familial pour les lillois et tous les festivaliers, tout au long de la foisonnante saison musicale annuelle), comme celle d'une



ruce, une formidable concentration de propositions artistiques au renouvellement constant ; c'est un lieu de vie dans la ville devenue grâce à l'ONL, un foyer musical de premier intérêt (ce n'est pas la programmation de la nouvelle saison 2017-2018, récemment divulguée qui le démentira : prochaine synthèse à venir dans les colonnes de classiquenews...). Ici, la vitalité pléthorique de la programmation sait être d'excellente facture et d'une accessibilité préservée : le coût peu élevé des places et les formules d'abonnements assurent le plébiscite d'un public, de plus en plus motivé à participer et suivre les offres.

Récitals, grandes formations symphoniques, musique de chambre... **et dès notre arrivée, ce dimanche 11 juin au matin** : concert pour les familles, dans le vaste Auditorium recalibré pour un ensemble important de jazzmen : le déjà écouté ici même « **Amazing Keystone Big Band** », fédéré entre autres par l'un de ses fondateurs, le trompettiste David Enhco. A 11h, face à une salle comble, le récitant Sébastien Denigues chauffe la salle et raconte l'histoire animalière du **Carnaval des Animaux d'après Saint-Saëns**, où le loup et le lion se disputent la vedette, visitent un cirque, tentent d'y croquer quelques proies faciles... l'orchestre en formation Duke Ellington, nous régale par ses couleurs et son swing collectif. C'est un buffet de timbres, un festival de rythmes et de solos d'une liberté suggestive effrontée, où chaque instrument surenchérit par sa faconde libre et facétieuse (le tuba en éléphante matriarche vociférant barissant, reste mémorable). Le délire s'allie à la finesse, et tout le public, petits et grands suit sans manquer une nuance, ce spectacle réjouissant. Belle entrée en matière.



Puis à 14h, autre salle, autre ambiance. Place à l'intimisme et au jeu réflexif tout en tensions. Le récital du jeune japonais **Takuya Otaki** (Salle Québec), dernier lauréat du Concours Piano d'Orléans 2016 était l'un de nos temps forts de cette édition 2017. Le programme est ambitieux, contrasté, d'une exigence intérieure et lui aussi, d'un enjeu suggestif percutant,

concentré. En présence du compositeur barcelonais Hector Parra (qui est en résidence au sein de l'Orchestre National de Lille), le pianiste joue d'abord deux nouvelles pièces : Caricies cap al blanc (Etude n°2) et Una pregunta (Etude n°5) : le mystère, l'énigme d'un développement réservé qui reste dans l'ombre, mettent en lumière toute la capacité imaginative de l'auteur espagnol qui conçoit chaque séquence comme une miniature ; puis c'est le non moins onirique Rain Tree 1 et 2 de Takemitsu d'une puissance économe inouïe, qui inspire davantage la forte concentration du pianiste. Trop bavard et inféodé à son admiration pour Liszt, la Rhapsodie de Bartok, œuvre de jeunesse, paraphrase le maître parfois au risque de la répétition. La tension ciselée à son maximum voire son paroxysme se réalise dans l'ivresse et les vertiges spirituels – déflagrations hypertendus de la Mephisto Waltz de Franz Liszt, – rien n'égale en définitive le diamant brut du plus grand des pianistes virtuoses du XIX^e. Lutin au nerf acéré vif argent, le Japonais architecture un instant d'élévation et de construction acrobatique.

On quitte la salle Québec après le récital de Takuya Otaki – alors que rentrent plusieurs jeunes lauréats du 7^{ème} Concours orléanais. On ne peut malheureusement pas tout suivre et la nécessité de choisir organise le déroulement de la journée, riche en découvertes pianistiques, comme parfois en

frustration : plusieurs concerts se déroulent au même moment. En sortant du Nouveau siècle, **direction le Conservatoire** et son auditorium, beau vaisseau ovale, aux proportions humaines; à l'acoustique très flatteuse. Soit 10mn à peine de marche, sur le pavé lillois : heureuse pause extérieure d'un marathon qui se passe surtout en intérieur. Au programme musique de chambre avec piano : Quatuors de Mozart et de Schumann ; la prestation est quasi familiale et souligne la complicité entre les instrumentistes. Répond à la puissance maternelle, parfois brute et dure, à la fois puissante et structurée de la pianiste **Elena Bashkistrova**, le violon plus tendre de son fils Michael Barenboim (le fils de Daniel) et le très solide alto de **Gérard Caussé**... la coque de la salle amplifie idéalement et naturellement le jeu des quatre instrumentistes (avec le violoncelliste Tim Park), au point qu'on aurait demandé plus de suavité murmurée, de piani joués piani, surtout quand la tendresse caressante d'un Mozart inspiré par la grâce s'invite soudainement dans le III^e mouvement (jeu dialogué entre piano et alto).

Belle idée de jouer dans la continuité, le Quatuor de Schumann (créé en 1842 chez Mendelssohn) car dès le premier mouvement, Robert / Eusebius installe immédiatement un climat intérieur d'une rare plénitude, en particulier dans le mouvement second, d'une éloquence mozartienne.



Il est 15h : il est temps de rejoindre l'Auditorium du Nouveau Siècle pour écouter enfin celui que toute la planète piano encense comme le nouvel élu, frais moulu et soudainement couronnée par le dernier Concours Chopin 2015 : le Français **Lucas Debargue**. Très concentré, silhouette longiligne, un peu raide, le jeune homme s'engage

immédiatement après son entrée en scène dans la Sonate n°16 de Schubert : le jeu est souvent tendu, parfois heurté, en manque d'abandon suggestif. De toute évidence, l'interprète fouille, explore... mais il ne trouve pas. Visiblement l'ombre du magicien Schubert n'a pas paru cet après midi. La Sonate n°2 de Szymanowski (1911) est beaucoup mieux investie, pensée, architecturée ; plus aérée, et libre. Et pourtant son déroulement est un labyrinthe technique d'une portée souvent inatteignable ... ce pour nombre de pianistes (y compris parmi les plus célèbres). Lucas Debargue quant à lui, vainc chaque difficulté, jalon progressif d'un écheveau énigmatique et complexe, précisément dans les 8 variations et fugues du second mouvement, alternant constamment entre délire parodique et surgissement poétique d'essence baroque (menuet ou sarabande). La versatilité dont est alors capable le pianiste, sans rien perdre de l'unité profonde du développement ni déconstruire le vaste plan poétique des harmoniques raffinées, est impressionnante. Le feu, la flamme, dansante et trépidante jaillissent en raffinement harmonique et flexibilité maîtrisée. Le voici donc ce talent dont on nous parlait avec ravissement. L'explorateur enivré enchanté des Medtner, Roslavetz, Maykapar peu connus, et sous ses doigts agiles et bien orientés, a révélé son jeune talent et sa forte personnalité. A suivre.

**Fidèle à sa ligne généreuse exigeante, le Festival de piano
lillois convainc en 2017**

DIVERSITÉ STIMULANTE

Enfin le dernier concert (concluant le Festival 2017, et ses 3

journées de d'exploration musicale non stop)... est le plus éloquent. Copieux et divers, comme une fête à vivre à plusieurs ; 3 pianistes paraissent ainsi sous la baguette di chef fondateur. Le récital symphonique du soir, réunit la phalange organisatrice, l'Orchestre National de Lille, et une pointure française au jeu ourlé, naturellement fluide et caressant : **Nicholas Luganski** ... et ses 10 doigts magiciens, en étroite et constante effusion avec le geste du chef, créateur de l'événement, Jean-Claude Casadesus.

Devant un Auditorium du Nouveau Siècle à guichets fermés, précédant l'apothéose Luganski, c'est d'abord le Concerto pour deux pianos et orchestre de Poulenc (1931) qui séduit par sa fluidité permanente, un sentiment de liberté qui s'épanche et batifole en fantaisie et esprit de jeu (caractères chers à Poulenc) grâce aux deux pianistes complices et qui se font face : Hélène Mercier et Louis Lortie.



Après la courte pause, géant aux pas tranquilles, Nicholas Angelich fait son apparition ; au clavier, la silhouette se métamorphose, s'anime soudain : une somptueuse sonorité s'affirme immédiatement. Elle exprime avec agilité et cœur, une partition incroyablement virtuose et pourtant profonde (**Concerto n°3 de Prokofiev**), dans ses éclairs furtifs et ses accents crépusculaires qui citent Rachmaninov. C'est un écho formidablement ciselé au concert de la veille où l'argentin Nelson

Goerner autre fabuleuse sensibilité aussi pyrotechnique qu'intérieure jouait le Concerto n°2 du même Prokofiev. Ce soir, Angelich, l'incroyable pianiste doué de poésie

conquérante traverse climats martiaux, motricité presque mécanique d'une partition électrique, caresse furtive d'un toucher félin. Un tour de force magistral, d'une ivresse poétique déconcertante qui ne pouvait pas mieux conclure cette déjà 14^e édition du LILLE PIANO(S) FESTIVAL. A 1h de Paris, comment manquer ce rv unique dont la diversité et le profil des solistes invités n'a pas d'équivalent dans l'Hexagone ? Cette année, la réalisation a honoré les promesses de l'affiche : Debargue et Angelich, comme précédemment Goerner ou l'excellent Stephen Hough qui ouvrait la session dans la Rhapsodie sur un thème de Paganini piloté là aussi par **Jean-Claude Casadesus**, sans omettre le Glass de Vikingur Ólafsson auront marqué l'édition 2017 du LILLE PIANO(S) FESTIVAL. Suivez dès à présent la prochaine programmation de l'édition de juin 2018, celle des 15 ans. Illustrations : © Ugo Ponte / ONL Orchestre National de Lille 2017 (sauf Lucas Debargue, DR)

Compte rendu, critique, concerts et festival – LILLE PIANO(S) FESTIVAL, dimanche 11 juin 2017.

Le Carnaval des animaux / The Amazing Keystone Big Band. Récital des pianistes Takuya Otaki, Lucas Debargue. Musique de chambre avec Elena Bashkistrova. Concert de clôture : Concertos de Poulenc et de Prokofiev (n°3), par Nicholas Luganski, Hélène Mercier et Louis Lortie, Orchestre National de Lille, Jean-Claude Casadesus (direction).



