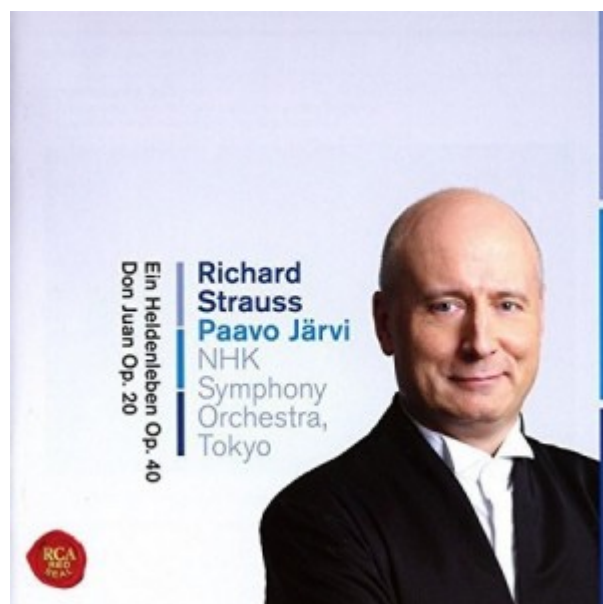


CD, compte rendu, critique. RICHARD STRAUSS: Une vie de héros / Ein Heldenleben opus 40, Don Juan opus 20. NHK Symphony Orchestra, Tokyo. Paavo Järvi (1 cd RCA red seal / Sony classical)

CD, compte rendu, critique.
RICHARD STRAUSS: Une vie de
héros / Ein Heldenleben opus 40,
Don Juan opus 20. NHK Symphony
Orchestra, Tokyo. Paavo Järvi (1
cd RCA red seal / Sony
classical). Enregistré il y a 2
années (février 2015), l'ex
directeur musical de l'Orch de
Paris, atteint ici un sommet
d'effusion nerveuse, avec un
soin de la sonorité somptueuse

et flamboyante (les cors sont irrésistibles de noblesse
caressante et onctueuse), et une intelligibilité instrumentale
qui détaille chaque section. Paavo Järvi semble renouer avec
l'hédonisme intensément dramatique de son prédécesseur ici,
l'excellent chef Wolfgang Sawalich, exploitant la classe
élégantissime d'un orchestre nippon qui a toujours su éblouir
dans le répertoire germanique post wagnérien. Le songe et le
rêve savent surgir dans une étoffe orchestrale somptueuse où
scintille la tendre séduction de Don Juan : l'éloquence et la
sublime tendresse (hautbois, flûte, clarinette...) que cultive
le directeur musical de l'Orchestre japonais fait merveille,



gardant toujours cette écoute intérieure, cette atténuation fabuleusement suggestive. Le conteur Strauss gagne en savante orchestration et flux dramatique, avec une attention décuplée pour la variété et l'élégance des combinaisons de timbres. L'eros irréprensible de Don Juan (créé en 1889), inspiré ici de la nouvelle de Lenau (1844), est défendu par un compositeur juvénile (24 ans!), concis, serré, efficace, sachant manier la superbe aventure d'un héros qui de toute façon malgré ses conquêtes, meurt bel et bien à la fois de ce cycle de moins de 20 minutes.

Flamboyance épique de Strauss Paavo Järvi est un staussien de haut style

L'autobiographie Une vie de héros, permet à Strauss, à la maîtrise symphonique désormais indiscutable, de régler ses comptes avec le milieu musical, avec ses proches, en une série d'épisodes plus ou moins masqués. L'oeuvre très ambitieuse, nécessitant un très grand orchestre, est composée 10 ans après Don Juan, pochade géniale de jeunesse et créée en 1899. Autocélébration pour les plus critiques, témoignage sincère et humaniste d'une expérience d'homme et d'artiste, Ein Heldenleben, couronne toute une carrière de narrateur époustouflant qui tout en conduisant l'écriture orchestrale jusqu'à ses limites expressives, ouvre aussi des portes vers le XXè. Ici s'impose la figure du Strauss symphoniste, le plus important alors avec Gustav Mahler, pour la première moitié du XXè (d'ailleurs Ein Heldenleben est quasi contemporain de la IIè « Résurrection » ; et d'une ampleur fraternelle). Dans les 6 sections de cette épopée personnelle, – proclamation de l'intime élevé au rang de héros, Paavo Järvi séduit tout autant que dans Don Juan : somptueuse cohésion organique, flux tendu, nerveux, magnifiquement articulé ; sens du détail, et presque souci jouissif des mariages de timbres, restituant au

cycle entier son très grand pouvoir hypnotique grâce à la flamboyance millimétrée des couleurs, teintes mordorées, suprême onctuosité de la pâte sonore. Ainsi se dresse d'abord le Héros (1), puis le grotesque du (2), Strauss et ses adversaires (sarcasmes tranchants de la flûte, aigre et mordante) ; suit au violon solo, d'une humeur capricieuse,



séductrice ou amère, voire vindicative, le portrait de Madame Strauss (la cantatrice **Pauline de Ahna**) : immersion dans l'univers domestique que P. Järvi déploie avec un panache intime, à la fois époque et chambriste (superbe premier violon **Fumori Maro Shinozaki**) ; puis c'est le combat, bataille rangée, flamboyante évocation martiale où rugissent flûte, cuivres en armures, jusqu'au cri de victoire en si majeur ; dans la séquence des autocitations (tour

à tour, Don Juan, Zarathoustra, Mort et Transfiguration, ... catalogue d'expériences et de recherches musicales et philosophiques sur le sens d'une existence – Strauss n'a que 34 ans), où le compositeur aurait pu paraître vaniteux et lourd, P. Järvi sculpte les références avec une verve narrative régénérée, d'une tendresse indiscutable. Puis comme l'aboutissement de toute une vie, se déploie le chant du cor solennel et mystérieux dans la dernière séquence, celle du repos du héros, annonce des béatitudes et pacifications vers la mort... adieu rassurant en forme de renoncement. L'éloquence de l'orchestre, la direction fine, élégante, suave du chef estonien hisse très haut la réalisation de ce disque en tout point superlatif. Sublime témoignage straussien qui renseigne sur le niveau de l'orchestre japonais NHK de Tokyo. CLIC de CLASSIQUENEWS de mars 2017.



CD, compte rendu, critique. RICHARD STRAUSS: Une vie de héros / Ein Heldenleben opus 40, Don Juan opus 20. NHK Symphony Orchestra, Tokyo. Paavo Järvi (1 cd RCA red seal / Sony classical)– Tokyo, février 2015. CLIC de CLASSIQUENEWS de

mars 2017.

Jean Rondeau joue Bach et fils

POITIERS, TAP – BACH & fils par Jean Rondeau, le 21 mars 2017, 20h30. Toujours la coiffe hirsute et le jean décontracté, **le claveciniste Jean Rondeau** s'entoure d'une phalange de musiciens complices dans une évocation de la dynastie Bach, –



programme familial et collectif, musicalement très unitaire et stylistiquement cohérent, déjà sujet d'une parution discographique. Le claveciniste réalise le relief expressif de plusieurs Concertos pour clavecin et cordes, avec la connivence de certains instrumentistes déjà familiers, dont le violoniste Louis Creac'h, – déjà repéré par classiquenews comme ex apprenti académicien du JOA Jeune Orchestre de l'Abbaye, ou participant aussi à certains projets d'Amarillis (Stabat Mater de Pergolesi avec Sandra Yoncheva).

Ainsi paraissent les fils Bach (Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel et Johann Christian) aux côtés du père Jean-Sébastien. Le claveciniste barbu (christique ?) du Baroque actuel cultive une posture décalée qui s'entend à régénérer (dynamiser ?) l'interprétation contemporaine du Baroque, ici

germanique. Depuis son clavecin axial, défricheur, relecteur, porteur d'une vision désormais dépoussiérante des oeuvres choisies.



Classiquenews avait suivi la résidence de Jean Rondeau, – entouré d'un autre collectif (Nevermind) à Saintes (Abbaye aux dames, la cité musicale / [VOIR notre reportage vidéo Jean Rondeau et Nevermind à Saintes](#) / février 2016), dans Telemann et Bach (entre autres). Ici,

le style direct, franc, expressif, « rock », revisite le genre du Concerto instrumental, entendu comme un drame sans paroles, véritable conversation à plusieurs protagonistes ; il sied à la vivacité des Bach fils, en particulier Wilhelm F. et CPE – illustres représentants du style galant Empfindsamkeit, néo classique – collectionneurs inspirés en contrastes et acuité rythmique ; même aspérité mordante, vivaces dans les Bach père, comme juvénilisés avec une ardeur verte et très présente : Concertos pour clavecin BWV 1052 et 1056. Du creuset paternel, antre magicien d'une invention jamais épuisée, les fils, en apprentis sorciers inspirés, dignes héritiers du modèle-mentor, osent toutes les audaces... Ils poursuivent le geste libre, inventif, neuf, moderne du modèle paternel. Dont se saisit comme un flambeau électrisant, les jeunes interprètes de ce concert; Et si la dynastie Bach était surtout une généalogie de tempéraments expérimentateurs ?

Le concert présenté à Poitiers fait suite au premier volet Bach, dédié précédemment aux ancêtres de Bach (déjà la dynastie Bach est une colonie impressionnante de talents dont la généalogie explique le plus grand d'entre tous, Jean-Sébastien).

Les Concertos de Bach père et fils
TAP, POITIERS, mardi 21 mars 2017, 20h30

Informations
Réservations

Johann Sebastian Bach
Concerto pour clavecin n°1 en ré mineur BWV 1052,
Concerto pour clavecin n°5 en fa mineur BWV 1056

Wilhelm Friedemann Bach
Concerto pour clavecin en fa mineur

Carl Philipp Emanuel Bach
Concerto pour clavecin en ré mineur

Jean Rondeau, clavecin
Sophie Gent, Louis Creac'h violons
Antoine Touche, violoncelle
Evolène Kiener, basson
Thomas de Pierrefeu, contrebasse

...

INFOS et RESERVATIONS

sur le site du TAP Théâtre Auditorium de Poitiers, page dédiée au Concert Jean RONDEAU + ensemble instrumental : Concertos de Bach et ses fils...

<http://www.tap-poitiers.com/jean-rondeau-1799>

CD à écouter :

CD, compte rendu critique. Vertigo. Rameau, Royer. Jean Rondeau, clavecin (1 cd Erato, mai 2015). Clavecin opératique...

En février 2016, ERATO publiait l'un des meilleurs disques récents pour clavecin. Peut-être le premier indiscutable du jeune musicien français, ici particulièrement serviteur de la musique qui l'inspire. Le

texte du livret notice accompagnant ce produit conçu comme une pérégrination intérieure et surtout personnelle donne la clé du drame qui s'y joue. Quelque part en zones d'illusions, c'est à dire baroques, vers 1746... Jean Rondeau le claveciniste nous dit s'égarer dans un fond de décors d'opéra dont son clavecin (historique du Château d'Assas) ressuscite le charme jamais terni de la danse, "acte des métamorphoses" (comme le précise Paul Valéry, cité dans la dite notice). Entre cauchemar (surgissement spectaculaire de Royer dans Vertigo justement) et rêve (l'alanguissement si sensuel de Rameau ou



le dernier renoncement du dernier morceau : L'Aimable de Royer), l'instrumentiste cisèle une série d'évocations, au relief dramatique multiple, contrasté, parfois violent, parfois murmuré qui s'efface. Rondeau ressuscite dans les textures rétablies et les accents sublimes des musiques dansantes ici sélectionnées, le profil des deux génies nés pour l'opéra : Rameau (mort en 1764) et son "challenger" Pancrace Royer (1705-1755), à la carrière fulgurante, et qui au moment du Dardanus de Rameau, livre son Zaïde en 1739. Deux monstres absolus de la scène dont il concentre et synthèse l'esprit du drame dans l'ambitus de leur clavier ; car ils sont aussi excellents clavecinistes. Ainsi la boucle est refermée et le prétexte légitimé. Comment se comporte le clavier éprouvé lorsqu'il doit exprimer le souffle et l'ampleur, la profondeur et le pathétique à l'opéra ? Comme il y aura grâce à Liszt (tapageur), le piano orchestre, il y eut bien (mais oui), le clavecin opéra (contrasté et toujours allusif). Les matelots et Tambourins de Royer valent bien Les Sauvages de Rameau, nés avant l'Opéra ballet que l'on connaît, dès les Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin de 1728. Déjà Rameau lyrique perçait sous le Rameau claveciniste. Une fusion des sensibilités que le programme exprime avec justesse. [EN LIRE +](#)

**BRUNO PROCOPPIO dirige l'ONPL,
Orchestre national des Pays
de la Loire**

ANGERS / NANTES, Rameau, Mozart, Gossec...,

le 3-12 mars 2017. Bruno Procopio en une

tournée de 7 dates pilote un programme

réjouissant, récapitulant trois

esthétiques en un seul cycle : baroque

avec **Rameau** ; classique avec **Mozart** ;

romantique avec l'un des compositeurs de

Napoléon, figure de la fièvre nerveuse impériale : **Gossec**.

Entre virtuosité et sentiment, l'Orchestre national des pays

de la Loire met à l'honneur l'esprit français à l'époque bénie

où l'élégance fusionne avec l'esprit, le cœur, l'esprit.

Voici donc PARIS à l'époque des Lumières...



Rameau sur instruments modernes : Bruno Procopio

en connaît toutes les épreuves techniques et les

défis stylistiques : il a depuis plusieurs

années diriger les Suites de Castor et Pollux et

d'Acanthe et Céphise, outre Atlantique avec

entre autres, le mythique Orchestre Simon

Bolivar à Caracas, ou l'orchestre Symphonique du

Brésil (le même orchestre avec lequel il a aussi

interprété la Symphonie de Gossec, à Rio

récemment en 2015). C'est peu dire que le jeune maestro

franco-brésilien se passionne pour l'articulation de

l'élégance et de la vivacité virile, telle qu'elles

s'expriment avec ô combien de finesse chez Rameau (sans

omettre le raffinement des couleurs d'Acanthe) et Gossec.

N'oublions pas la grâce – déjà romantique, par sa justesse des

sentiments, d'un Mozart, si bouleversant dans Les Petites

riens (une partition qu'il ne faut pas prendre aux pieds de la

lettre : ici le rien signifie sincérité, vérité, profondeur

des intentions), inspiré comme rarement dans son irrésistible

Concerto pour harpe et flûte : sommet de la conversation

concertante avec orchestre, où la virtuosité exprime avant

tout une fusion harmonique et expressive entre les deux

solistes...

Relevant le défi de l'énergie et de la finesse ramélienne, de

la grâce mozartienne, du tempérament conquérant tel qu'il se déploie dans la fameuse **Symphonie pour 17 parties de Gossec (1808)**, Bruno Procopio approfondit encore sa parfaite connaissance du style de chaque partition, réussissant cette alliance rare de l'intelligibilité et de la puissance rythmique. Mise en place impeccable, direction douée pour les climats aussi, qu'ils soient volontaires voire guerriers et éclatants (Gossec), ou d'une rare finesse émotionnelle chez Mozart, le jeune maestro joue des styles et des esthétiques comme un vrai explorateur : découvrant, ciselant avec les instrumentistes qu'il dirige, de vrais accents coloristes où la clarté de l'intention, la lisibilité de l'architecture frappent l'esprit de l'auditeur.

Mozart et Paris : Wolfgang ne s'est jamais vraiment plu dans la capitale française, incompris et peu soutenu en définitive, le jeune compositeur souffrira même au delà de ce qu'il pouvait imaginer, perdant sa mère en 1778... **Le sublime Concerto pour harpe et flûte** est composé pour la fille du Duc de



Guisnes, excellente harpiste, le Duc étant lui-même très bon flûtiste. L'inspiration de Mozart permet d'atteindre des sommets entre élégance et virtuosité, séduction et suavité dans le jeu concertant, dialogué, des deux instruments solistes. La tendresse pastorale du mouvement central est particulièrement attractif, révélant le génie d'un Mozart d'une intelligence mondaine, capable de répondre au goût des amateurs parisiens, à la fois mélomanes et praticiens.



Associer Rameau et Mozart, c'est diffuser les vertus de la subtilité et le raffinement d'un festival de timbres. Puis enchaîner en seconde partie, le même Rameau (plus nerveux et guerrier, celui de Castor) avec la 17 parties de Gossec, c'est de la même façon, tisser ce même fil stylistique qui unit en énergie et finesse deux compositeurs qui ont servi cet esprit des Lumières, à deux moments majeurs de son histoire, en ces teintes encore baroques (Rameau mort en 1764), conquérant à l'époque impériale (Gossec en 1808).

Avec la complicité des musiciens de l'Orchestre national des Pays de La Loire, avec le concours des solistes **Juliette Hurel (flûte)** et **Isabelle Moretti (harpe)** dans le Concerto de Mozart, le programme qui circule en région, en 7 dates, du 3 au 12 mars 2017, promet d'éloquents et électriques Lumières, servies par d'irrésistibles musiciens. Tournée événement.

TOURNÉE de l'Orchestre national des Pays de la Loire
Paris au siècle des Lumières
7 dates pour un programme riche en finesse, force, élégance
Baroque, classicisme, romantisme
De Rameau à Mozart, de Mozart à Gossec

Le 3 mars 2017, au MANS, Palais des Congrès, 20h30

Le 4 mars 2017, LAVAL, Théâtre, 20h30

Le 5 mars 2017, ANGERS, Centre de congrès, 17h

Les 7 et 8 mars 2017, NANTES, La Cité, 20h30
Le 9 mars 2017, ANGERS, Centre de congrès, 20h30
Le 12 mars 2017, St-NAZAIRE, Théâtre, 17h

INFOS & RESERVATIONS

<http://www.onpl.fr/concert/paris-au-siecle-des-lumieres/>

APPROFONDIR

VOIR notre **[reportage vidéo : BRUNO PROCOPIO joue la Symphonie en 17 parties de Gossec \(1809\), avec l'Orchestre Symphonique du Brésil – avril 2015 \(Rio de Janeiro\)](#)**

Partition majeure de la symphonie romantique française à l'époque de Napoléon : entre classicisme et premier romantisme, la virtuosité énergique de Gossec s'impose à nous, commune œuvre fondatrice du symphoniste français à l'époque des Viennois Haydn, Mozart et Beethoven. Bruno Procopio s'engage pour diffuser la connaissance et l'interprétation des compositeurs français en Amérique Latine : après avoir dirigé le Simon Bolivar Orchestra du Venezuela, le jeune chef à la double culture, brésilienne et française,



retrouvait l'Orchestre Symphonique du Brésil à Rio de Janeiro dans un programme dédié au premier romantisme français : vitalité et énergie, puissance mais sensibilité aux détails instrumentaux... la direction du chef de l'autre côté de l'Atlantique, à la fois analytique et dramatique, trouve un équilibre idéal au service des grands classiques et romantiques français. Extraits vidéo exclusifs © studio CLASSIQUENEWS.TV 2015

**EXTRAIT de la présentation et du compte rendu du concert
GOSSEC à Rio de Janeiro par Bruno Procopio :**

Pour la Symphonie de Gossec (1734 – 1829), Bruno Procopio a respecté l'usage instrumental historique : c'est à dire le nombre impressionnant de contrebasses : car l'orchestre en France à l'époque de Gossec totalise près de 12% des effectifs de cordes : le principe est réalisé à Rio et la sonorité qui en découle apporte ses bénéfices expressifs : puisque la musique ne module pas beaucoup, l'éloquence élargie des basses nourrie une matière étonnamment riche malgré des lignes plutôt simples. Des quatre mouvements (Maestoso – Allegro molto ; Larghetto ; Menuet – trio ; Finale : Allegro molto), le chef réalise la continuité tout en apportant les fruits d'un travail spécifique sur le relief instrumental.



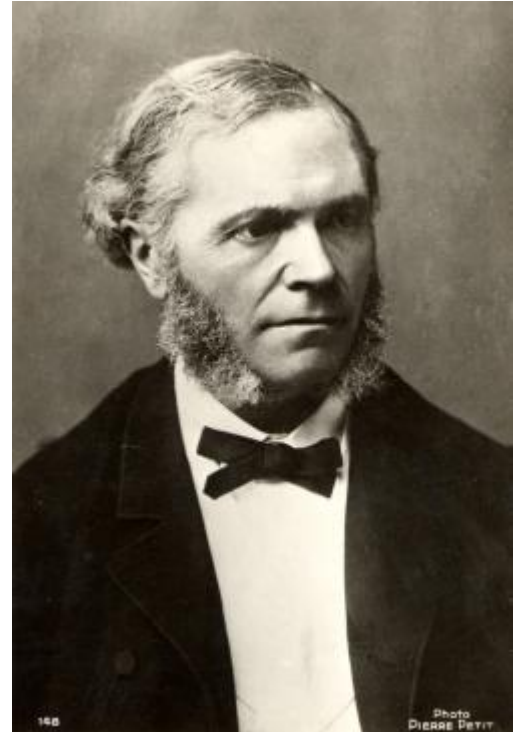
A 17 parties soit 17 pupitres, l'orchestre de Gossec demeure résolument classique avec clarinettes et trompettes par deux. Ordinairement datée de 1809, la Symphonie pourrait remontée à une époque précédente : le dernier mouvement commence par un système fugué défendu par les premiers violons selon la tradition du Concert Spirituel telle qu'elle s'était affirmée dans le paysage de la fin XVIII^è à Paris. De fait, outre ces points d'écriture, tout l'esprit de la Symphonie de Gossec résonne de l'Esprit des Lumières plutôt que du plein romantisme. L'auteur de Thésée, opéra majeur, très emblématique de l'esthétique néoclassique de la fin du XVIII^è européen, reste résolument classique et respectueux des inflexions de son époque.

Prélude, choral et fugue de César Franck

France Musique. Le 5 mars 2017, 16h.

Franck : Prélude, choral et fugue.

César Franck (1822-1890) est bien le plus original des wagnériens. Le FWV 21 forme une trilogie pour piano écrite en 1884, créé à la SNM, Société nationale de musique le 25 janvier 1885, dédiée à la créatrice, la pianiste Marie Poitevin, suscitant un succès immédiat. La succession tripartite est une œuvre de maturité, portée par l'inspiration et le questionnement incessant sur la forme d'un compositeur âgé de 62 ans. Le plan en est simple : – Prélude,



choral et fugue, lequel renvoie directement à l'œuvre de JS Bach dont Franck réalise l'apothéose, tout en recréant avec de l'ancien, une modernité classique porteuse d'avenir : Bach avait conçu le diptyque « Prélude et Fugue », sans y associer le choral, comme le fait de façon inédite, **César Franck**. A travers les 3 volets enchaînés, un même thème apparaît selon le principe cyclique et c'est lui qui relie les 3 épisodes entre eux : récitatif dans le Prélude, en accords arpégés formant le prélude (introspectif et majestueux) à l'énoncé du choral, enfin comme sujet central de la fugue. Comme à son habitude, Franck y déploie une vision synthétique et architecturée où l'arc tendu depuis le début, mène à une élévation mystique, tout au moins spirituelle (comme c'est le cas de sa Symphonie en ré mineur de 1888/1889). Le compositeur y superpose les thèmes du Prélude et du Choral sur le motif fugué, de sorte que la clé musicale s'y trouve dévoilée par conjugaison lumineuse et final, qui réalise le point ultime et

crucial du tryptique. Franck mystique est aussi un architecte d'une intelligence... séraphique.

En pur esprit classique, Franck sait cultiver une mesure non romantique dans l'expression même du motif, emblème sentimental qui fait jaillir un sentiment d'exaltation sobre et nuancée, grave voire douloureux. Polyphonie et virtuosité citent Bach, Beethoven, Liszt. Le souffle qui s'en dégage (octaves à la main gauche) rappelle la conception du Franck organiste, toujours tenté par l'ampleur, le général, l'universel. De l'enseignement de Franck, naît et se précise l'école franckiste, résolument wagnérienne, comptant entre autres : Bréville, Chausson, Duparc, d'Indy, Lazzari, Lekeu, Ropartz, Tournemire, Vierne... mais tous cultivent une mesure et un raffinement harmonique (le plus souvent chromatique) d'une rare profondeur.



JEUNE INTERPRETE D'EXCEPTION... Dans son dernier et superlatif récital discographique paru en septembre dernier ([2016 : « Homages / Bach, Busoni, Mendelssohn... »](#)) le jeune pianiste virtuose, – notre préféré avec Rafal Blechacz, **Benjamin Grosvenor** « osait » jouer Prélude, choral et fugue. Voici ce qu'en écrivait notre rédacteur à propos de

ce disque mémorable, distingué par un CLIC de classiquenews : « *Le pianiste est né dans le comté d'Essex en 1992. L'album « HOMAGES » est un chapelet de compositeurs aussi virtuoses que profonds, constituant – emblème des réflexions artistiques exigeantes, un programme magnifiquement conçu, entre éclats et murmures, démonstration échevelée et surgissements de la psyché. De fait dans le cas des Liszt qu'il a choisis : Venezia e Napoli, S 162 (Années de pèlerinage II : Italie, 1839-1840), comme dans celui des non moins sublimes César Franck, magicien harmoniste, narrateur des mondes poétiques (trilogie synthétique et orchestrale de Prélude, Choral et*

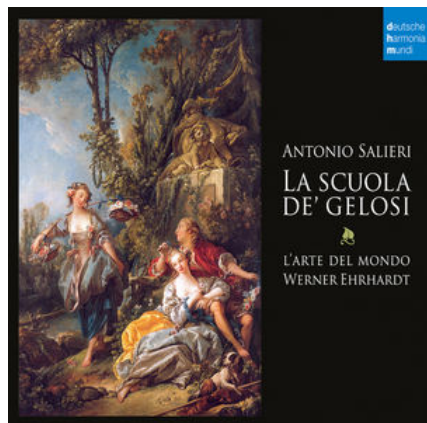
fugue FWV 21, sommet esthétique de 1884), le jeune britannique affirme une sensibilité tissée dans la pudeur et l'intériorité ; la constance douceur opérante du toucher qui s'autorise aussi de somptueuses affirmations frénétiques, exprime l'éloquence d'une intelligence musicale d'une exceptionnelle justesse : ... ». [LIRE la critique complète du récital Homages par Benjamin Grosvenor](#)

<http://www.classiquenews.com/cd-evenement-compte-rendu-critique-homages-benjamin-grosvenor-piano-1-cd-decca/>



France Musique. Le 5 mars 2017, 16h. Franck : Prélude, choral et fugue. Bilan discographique, meilleure interprétation. La Tribune des critiques

CD, annonce. SALIERI : La Scuola de' Gelosi / Werner Ehrhardt (3 cd DHM – 2015).



CD, annonce. SALIERI : La Scuola de' Gelosi / Werner Ehrhardt (3 cd DHM – 2015). CLASSIQUENEWS inaugure un nouveau fonctionnement dans ses mises en avant cd, dvd, livres : au moment de la réception des nouveautés, parmi les (très) nombreux envois à la Rédaction, un premier regard qui vaut sélection voire CLIC, notre label d'excellence. Puis la

grande critique quand le nouveau titre qu'il s'agisse de la valeur de l'oeuvre ou de l'implication superlative des

interprètes, l'exige. Sous étiquette DHM, cette « école des jaloux » / **Scuola de'Gelosi de Salieri** (qui annonce l'école des amants, ou *Così fan tutte* de Mozart plus tardif) mérite assurément le meilleur accueil comme il confirme le talent désormais bien installé d'un chef et de son ensemble parmi les nouveaux défenseurs des répertoires baroques, classiques, préromantiques... Voici sans conteste un nouveau joyau lyrique révélé grâce au chef **Werner Ehrhardt** et son ensemble **L'Arte del Mondo**; les musiciens poursuivent ainsi un partenariat discographique avec DHM / Sony classical, plutôt bénéfique. CLASSIQUENEWS avait distingué d'un CLIC précédent, la *Clemenza di Tito* (non de Mozart mais de Gluck, enregistré deux ans auparavant en 2013). On retrouve ici, la même pétillance, la poursuite d'un esprit flexible et enjoué qui s'avère des mieux expressifs sur la scène comique ; à l'acuité expressive de l'orchestre répond la fine caractérisation des solistes, soucieux d'articulation, ambassadeurs d'un réalisme théâtral qui réjouit.

SALIERI, génie de la veine buffa



Les productions au disque étant de plus en plus rares, – crise du marché oblige, on se réjouit de cette exhumation en création mondiale, défrichement réjouissant, défendu par une vivacité collective, défendue par l'habile maestro, amateur de buffa napolitain, où l'héritage des Pergolesi et Jommelli sont revivifiés par un Salieri, qui à Venise en 1779, se montre tout aussi inspiré par la veine légère, délirante. Même si comparé à Mozart, l'écriture paraît plus convenue, formatée, prévisible; Salieri

n'atteignant pas à la vérité émotionnelle ni à la profondeur parfois grave de son génial contemporain (et rival à Vienne). Mais le geste de l'excellent chef entend à travers cette série lyrique nouvelle, éclairer les prédécesseurs et contemporains du Mozart viennois, celui le plus bouleversant, portraitiste de l'âme humaine, partenaire de Da Ponte (Les Noces de Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte).



Ainsi cette heureuse comédie a la truculence et la vivacité émotionnelle des Noces (trio du I – terzetto Contessa, Tenente, Conte), (mais certes pas le cynisme et l'ironie comme la profondeur de Così), quoiqu'elle diffuse un réel plaisir communicatif dans la caractérisation des récitatifs qui rétablissent la présence d'un marivaudage théâtral. Grâce à une distribution solide aux tempéraments bien trempés, techniquement affirmés dont surtout les épatants : Lumaca (Florian Götz), Ernestina (vivante et habitée Roberta Mameli-), Blasio (Federico Sacchi), Contessa qui de scène en scène affirment une intensité énergisante de la situation comique et piquante, qui de fait, se révèle très proche de l'esprit mozartien, ... des Noces ; Le Nozze, surtout qui semblent ainsi précédées voire préfigurées dans cette élégance cocasse de chaque instant. Grande critique de l'opéra buffa (1779) de Salieri recréée par Werner Eharhardt / L'Arte del monde à venir dans le mag cd dvd livres de CLASSIQUENEWS.

Précédent cd de Werner Eharhardt / L'Arte del monde : [La Clemenza di Tito \(3 cd DHM – 2013\), CLIC de CLASSIQUENEWS](#) :

CD. Gluck : La Clemenza di Tito (Ehrhardt, 2013). L'ouvrage de Gluck surprend par sa coupe ardente, l'ambition de ses récitatifs (du vrai théâtre lyrique : toute la première scène d'ouverture est du pur théâtre) et ici, une très fine caractérisation des protagonistes (grâce à des airs qui savent développer l'énergie psychologique de chaque profil individuel) : Vitellia, Sesto, Titus, Servillia, c'est à dire le quatuor embrasé des amours éprouvées, en souffrance dont la couleur spécifique fait passer du classicisme au préromantisme... tous déjà sous sa plume et avant Mozart, impose des tempéraments instrumentalement et vocalement passionnants à suivre du début à la fin.



**Compte-rendu, opéra.
Marseille, Opéra, le 21
février 2017. Moussorgski :
Boris Godounov. Arrivabeni /
Ionesco.**

Compte-rendu, opéra. Marseille, Opéra, le 21 février 2017. Moussorgski : Boris Godounov. Arrivabeni / Ionesco. L'ŒUVRE, le compositeur... Modeste Moussorgski (1839-1881), d'une ancienne grande famille, ruiné par l'abolition du servage par le tsar Alexandre II en 1861, musicien autodidacte de Groupe des cinq, commence son opéra dont il écrit lui-même le livret inspiré de la pièce éponyme de Pouchkine. Si les héros en



sont tous de réels personnages historiques, Moussorgski, parfait connaisseur du folklore de Russie, veut en faire une expression du peuple russe, principal protagoniste, un « drame musical populaire ». L'œuvre est donc largement semée de grandes scènes chorales et parsemée d'emprunts à la musique religieuse russe, à des thèmes populaires, notamment de chansons.

BORIS SOMPTUEUX, SUBLIME ET SOMBRE

Cette première mouture de 1869 fut refusée par le théâtre Marinsky de Saint-Petersbourg. Moussorgsky la remania et en présenta une autre version en 1872, un triomphe. Qui n'apaisait pourtant pas les critiques des opposants à cette musique guère polie par les canons à la mode. Plus tard, son ami Rimsky-Korsakov, le plus jeune du Groupe des Cinq, proche connaisseur de sa musique (ils partageaient un appartement), qui avait eu le temps de se perfectionner techniquement, devenu Directeur du Conservatoire, réorchestra l'opéra, en fit une version qui fut longtemps la plus jouée. Moussorgsky, ruiné, vivant de pauvres expédients, semblait dans l'alcool, la déchéance physique et sociale.

Le personnage historique : Boris Fédorovitch Godounov (1551-1605).

Chambellan d'Ivan le Terrible, premier tsar de Russie, à la sinistre mémoire, Boris Godounov à la mort du despote en 1584, devint régent du royaume, gouvernant à la place du fils du monarque, Féodor 1er, maladif, demeuré, qui était aussi son beau-frère. Féodor meurt sans héritier en 1598. Boris, appuyé par le peuple et les boyards, lui succède sur le trône sans légitimité dynastique de sang, mais avec le soupçon d'avoir versé celui du tsarévitch Dimitri, l'autre enfant d'Ivan d'une autre femme, l'héritier de la couronne, mort dans des circonstances obscures qu'on lui impute, mais sans preuves. Manquant de légitimité dynastique (il n'est qu'un tsar élu), Boris tente d'unir sa famille aux maisons royales européennes, en vain, pour des questions religieuses.

Selon les historiens, le règne de Boris est une période paisible après l'ère d'Ivan le Terrible. Boris ne peut cependant faire face aux troubles qui suivent : la grande famine de 1601 dure trois ans, le fragilise, lui faisant perdre le soutien du peuple. Et en 1604, un faux prétendant au trône, l'ancien moine Grégori Otrepiev, se faisant passer pour le tsarévitch Dimitri qui aurait miraculeusement survécu, reconnu par le pape et par le roi de Pologne qui l'appuie, entre en Russie à la tête d'une armée de mercenaires polonais et lituaniens. Boris Godounov meurt, subitement en avril 1605, empoisonné ou suicidé, murmure-t-on.

Son fils Féodor, qu'il nomme son héritier, lui succède sur le trône à seize ans mais sera étranglé la même année avec sa mère. Grégori Otrepiev, l'usurpateur, le faux tsarévitch Dimitri, réussit à se faire reconnaître même par l'une des femmes d'Ivan le Terrible, jurant être sa mère, qui avouera plus tard son mensonge et l'imposture. Il est nommé tsar par les boyards aux acclamations du peuple. Mais il perd l'appui du roi de Pologne qui lui reproche de tarder à lui remettre les terres promises ; l'entrée dans Moscou de sa femme polonaise Marina Mniszek, avec un faste catholique provoquant, lui aliène le peuple orthodoxe. Un an après, il est assassiné

à son tour, il n'aura régné que dix mois, et Marina finira emprisonnée.

Le Prince Vasslili Chouiski montera sur le trône et régnera de 1606 à 1610. Au moins un autre faux Dimitri tentera de prendre le pouvoir. C'est ce qu'on appelle en Russie « Le temps des troubles », jusqu'à l'avènement, en 1613, de Michel 1er Romanov, installant sur le trône la dynastie qui régnera jusqu'à la Révolution d'octobre 1917, dont on célèbre le centième anniversaire.

L'histoire n'a pas tranché de la culpabilité de Boris dans le meurtre du jeune tsarévitch Dimitri. Cependant, dans l'opéra, c'est l'ombre qui plane sur Boris, âme tourmentée, bourrelée de doutes, de remords : il y apparaît, sinon comme un coupable avéré, peut-être comme un instigateur, consentant au meurtre qui lui donne le trône, d'autant qu'un vieux moine, Pimène, concluant une chronique, est un impitoyable témoin à charge.

RÉALISATION ET INTERPRÉTATION

La scénographie de Petrika Ionesco, qui signe aussi la mise en scène, habiles panneaux mobiles, historiés d'icônes aux immenses dimensions, a le mérite de permettre de délimiter des espaces divers, le monastère d'entrée, la place de la cathédrale, l'auberge et ses arbres hivernaux stylisés, le palais du Kremlin, résidence du tsar et siège de la Douma, l'assemblée des nobles. Des icônes généralisées, proliférantes, oppressantes, sont telle une obsession religieuse écrasante et morbide, illuminant, dans le sens d'enluminure, dans des éclairages violents de Patrick Méeüs ce drame sombre. Leurs dorures, mais aussi un spectre de couleurs sombres, marron, jaune, font penser aux premiers tableaux de Kandinsky comme *La vieille Russie* et les angles aigus déchirés aux découpages de ses ultimes œuvres abstraites : pour un jeu d'acteur réaliste, un décor symboliste par sa fonction et expressionniste par ses couleurs et sa structure à géométrie variable, univers anguleux, étouffant, menaçant ruine comme le destin de Boris de l'apothéose à sa chute, avec des scènes fantastiques pour traduire l'univers mental du moine Grégori

se rêvant tsarévitch Dimitri.

Dans ce contexte slave appuyé, les costumes de Lili Kendaka chargent, ou surchargent, avec faste l'imagerie russe encore orientalisante : velours, soies, taffetas damassés, brochés d'argent, d'or, éclaboussants de pierreries pour la scène



du couronnement, Boris revêtu d'un majestueux manteau d'or à traîne éblouissant de luxe ; sa fille Xenia qui l'escorte, orne son front d'une tiare précieuse, un kokoshnik rutilant ; les boyards, ont de longs caftans et, comme couvre-chefs, arborent la chapka gorlatnaya, 'chapka de gorge' d'au moins une coudée, quarante-cinq centimètres, chapeaux fourrés en tuyau de poêle qui leur donne une taille impressionnante ; les dignitaires de l'Église autocéphale de Russie, papes ou métropolites, portent le klobouk blanc ou noir selon le rang, les étincelants mitrophores portent la mitre d'or en tête surmontée d'une croix comme de la pointe agressive d'un casque guerrier ; ils dressent des étendards religieux, d'une opulence indécente pour un christianisme de l'humilité. Seul Pimène, le starets, le patriarche monacal, maître spirituel, est vêtu d'une ascétique bure d'ermite.

Défilé de pénitents blancs, de khlysty, flagellants d'une religion doloriste, qui ne semble connaître que des coupables. L'alliance du sabre et le goupillon, c'est la présence des streltsy, corps militaire de mousquetaires fondé par Ivan le Terrible, mais ici en capote et fusil de la Grande Guerre. Les processions fantomatiques de papes barbus et noirs, thuriféraires armés d'encensoirs qu'ils balancent comme une lourde et lente menace, véritable opium du peuple gris, à genoux, soumis, vivant sous l'oukase et le knout, fouet ou matraque, la crosse des religieux aussi menaçante que la trique ou gourdin des forces de l'ordre ou le bâton de

commandement des boyards orné d'une redoutable boule, dissémination visuelle de la massue pour la masse, pour un peuple avec bâton mais sans carotte, qui acclame et proclame un monarque, chantant des actions de grâce dans sa propre disgrâce, bras levés au ciel dans les forte de tutti dans une spontanéité unanimiste inconséquente, contredite par les violentes injonctions à l'adoration officielle de l'officier, peuple versatile changeant d'idole avec les troubles et adorant le faux Dimitri : n'aimant que les vainqueurs. C'est donc une mise en scène somptueuse, sombre et lumineuse, d'un grand raffinement russe pour cette musique qui se voulait russe, qui va jusqu'au détail des doigts de Boris à l'orthodoxe, index et majeur dressés comme dans les icônes, la trinité avec le pouce.

Pimène et Chouiski : artisans du complot ?

Le moine Grégori, incarné sinon physiquement par l'âge, psychiquement crédible par un impressionnant **Jean-Pierre Furlan**, voix plus saine que le corps, est si tremblant comme atteint de Parkinson, qu'on doute que le roi de Pologne puisse prendre au sérieux ce larvaire tsarévitch Dimitri auto-proclamé, sauf peut-être à vouloir cyniquement utiliser ce maniable et minable pion. Tel un possédé sur son galetas, hanté par des cauchemars goyesques et des rêves de grandeur, matérialisés sous nos yeux, aux siens, il semble trouver la concordance providentielle entre songe et réalité dans la chronique de Pimène accusant Boris du meurtre du légitime héritier de la couronne. Avec la presque omniprésence de Chouiski, c'est là sans doute l'autre grande trouvaille de mise en scène de Petrika Ionesco : involontairement ou insidieusement la chronique de Pimène, son père spirituel et politique, imprègne, l'esprit malade de Grégori, en fait, par suggestion, un illuminé s'estimant investi d'un devoir divin de justice. Manipulé, sous emprise secrète de Chouiski et de Pimène qui lui remet un coffret, lui commet apparemment une mission et semble d'avance le bénir et l'absoudre, Grégori devient l'incarnation de Dimitri, le légitime tsarévitch

éliminé par Boris avant d'être le rival qui causera sa mort et montera sur son trône : les récits respectifs qu'ils feront au tsar, comme s'ils trempaient dans le même complot, le conseiller, sur le corps incorruptible de Dimitri assassiné et le moine, sur le miracle, parallèles mais convergeant sur la sainteté du tsarévitch martyr, l'incorruptibilité du corps en étant la signe indubitable pour les orthodoxes, ces deux témoignages, biaisés ou non, sincère chez Pimène ou pervers pour Chouiski, instillent l'effroi mortel d'un Boris livré à ses propres fantasmes.



Cette interprétation du drame, collusion de Pimène et de Chouiski, de conserve ou de concert contre Boris, si elle ne répond pas à l'Histoire, est une subtile lecture de l'histoire narrée, du texte par le metteur en scène qui donne à cette

succession de tableaux sans grand lien causal, le fil d'une causalité dramatique qui place le moine vengeur et le Prince vindicatif au cœur du drame, les érigeant pour des raisons diverses, religieuse et justicière pour l'un, politique et personnelle pour l'autre, en moteurs de l'action. La logique s'éclaire quand Chouiski assassinera pour finir Fiodor le jeune nouveau tsar fils de Boris (qui sera réellement assassiné quelque temps après) et intronise le faux Dimitri (qui sera à son tour assassiné, et Chouiski lui succèdera sur le trône). Astucieuses interprétations du texte qui offrent en fait un condensé, une saisissante ellipse chronologique de l'Histoire véritable.

Présent dès le début, au courant de la chronique de Pimène à charge contre Boris, alors qu'il n'apparaît qu'à l'acte II dans l'opéra, Chouiski est donc ici le ténébreux deus ex machina de la machination contre Boris, le responsable de sa chute dont il tirera le bénéfice suprême. **Luca Lombardo en**

Prince Vassili Chouiski, sans couvre-chef, ce qui le rapetisse face au gigantisme du tsar et des boyards en hautes chapkas, cheveux roux, couleur de Judas, donne à l'instigateur, à l'intrigant de cour, haute et basse (par sa crête de coq) en ses œuvres, de malfaisant et fourbe farfadet ou furet, illumine de sa voix, masque solaire d'un être ombreux, aussi franche qu'il est retors, l'ombre d'un redoutable personnage : servile, obséquieux face au puissant qu'il trahit, il a la souplesse insinuante du serpent dans ses mouvements, un sourire de jouissance sadique quand il porte au cœur du puissant monarque fragile dans ses superstitions, la nouvelle qui peut le blesser à mort sur l'état miraculeusement ou faussement conservé du corps du tsarévitch.

Sans qu'ils aient de scène vocale commune, cette voix aiguë de ténor contraste avec la basse profonde de **Nicolas Courjal**, grimé et à peine vieilli **en Pimène**, longue chevelure et digne silhouette grise comme tout droit sortie d'une icône, timbre de souple velours, d'une douceur extrême en des nuances d'une infinie finesse qui emplissent sans effort la salle et nos cœurs d'une tendresse humaine apaisante même s'il sait clamer en oracle et proclamer le vrai, prophète de malheur respecté par un tsar pieux ou superstitieux, sensible à une morale venue d'en haut par le religieux ou d'en bas par un Innocent, un bouleversant **Christophe Berry**, déchirant en sa lancinante plainte, berceuse de douleur, seule voix de ténor sympathique, avec l'épisodique comique Missaïl de **Marc Larcher** dans un opéra qui donne la part belle aux voix graves.

Alexey Tikhomirov, stature immense appelant la statue, imposant physiquement, ne force rien cependant, ni le geste ni la note et tout paraît noble et naturel en son attitude et déclamation, nuancé, mesuré, troublé dans l'introspection, tendre avec ses enfants, agité dans le doute, avec des accès de violence révélateurs explosant avec Chouiski, jusqu'au délire et frénésie de la fin : une montée en puissance et drame du personnage, servie par la beauté sans faille d'une voix de basse-baryton sombre mais aisée dans l'aigu : un Boris simple et sublime.

Les autres voix graves se déclinent en **Andréï Tchalkalov**, secrétaire de la Douma, le héraut officiel, qui a la tranchante autorité de **Ventseslav Anastasov**, le brutal Nikitch, officier de police campé avec sa brutalité sadique par **Julien Véronèse**, et **Jean-Marie Delpas**, épisodique mais présent homme du peuple, révolté, désespéré et touchant. Dans le couple de moines vagabonds, gyrovagues en terme ecclésiastique précis, paillards et braillards, lubriques et drolatiques, dans un rôle plus nourri, Varlaam, avec son pendentif pendant acolyte prosélyte, Missaïl, **Marc Larcher**, qui piaille en aigu et clair alors que lui est dans le grave et tonitruant, **Wenwei Zang**, campe d'entraînante façon un épique et picaresque personnage, mine hilare sur explosion d'allégresse pour dire les mines de poudre, et se lance, d'une voix aussi tonnante que la dynamite d'Ivan le Terrible qui fit sauter les murs de Kazan, dans cette chanson guerrière qui prend une étrange couleur à voir cet asiatique narrer avec une joie féroce le massacre des Tatars asiates.

Évacué l'acte polonais et la belle Marina, les femmes ont la portion congrue dans cette version viriliste de l'opéra. À voir **Marie-Ange Todorovitch**, avenante hôtesse aguichante et guinchante en sa guinguette, gourmandant d'une voix plus gourmande que sévère les deux moines lurons, on regrette vivement qu'on ait amputé son rôle de l'air populaire du canard bleu, sinon de celui du conte de la Nourrice de la seconde version, qui, avec celui patriotique de Varlaam, sont les seuls passages, chansons du peuple d'un opéra que Moussorgski voulait populaire, qui ont la coupe d'airs lyriques traditionnels dans une œuvre pratiquement en arioso retrouvant la prééminence de la parole comme dans le *dramma per musica* des débuts du Baroque et qui passionnera Debussy. **Ludivine Gombert est une touchante Xénia**, pleurant de sa limpide voix de larmes, un fiancé aussi mort que les espérances du parvenu Boris de nouer des alliances politiques avec les dynasties européennes régnantes. Même regret des coupures de Fiodor le tsarévitch, incarné avec une mâle rondeur de voix par **Caroline Meng**.

Mais Moussorgski, c'est une musique dont même les défauts formels en regard des canons de la musique académique de son temps, sont d'effectives trouvailles de l'expression, un fourmillement de motifs rarement développés, juxtaposés, répétés, obsédants, qu'on trouvera plus tard chez un Janáček et l'on sent la jouissance jubilante de l'orchestre sous la direction inspirée, enflammée, de **Paolo Arrivabeni**, familier de l'œuvre. Sous sa conduite, les chœurs hommes et femmes parfois opposés avec l'émergence de voix singulières dans la masse, parfaitement préparés par **Emmanuel Trenque**, sont bien, selon le vœu du compositeur, le peuple, un protagoniste et destinataire essentiel. Les enfants de la Maîtrise des Bouches-du-Rhône (Samuel Coquard) manifestent une telle joie à chanter que cela n'en rend que plus cruel leur sadisme enfantin envers l'Innocent.

Oui, somptueux, sublime et sombre.

**Compte-rendu, opéra. Marseille, Opéra, le 21 février 2017.
Moussorgski : Boris Godounov. Arrivabeni / Ionesco.**

Boris Godounov de Moussorgski à l'Opéra de Marseille,
les 14, 16, 19 et 21 février 2017.

Production Opéra Royal de Wallonie.

Orchestre et Chœur de l'Opéra de Marseille (Emmanuel Trenque),
Maîtrise des Bouches-du-Rhône (Samuel Coquard).

Direction musicale : Paolo Arrivabeni.

Mise en scène / Décors : Petrika Ionesco ; costumes : Lili
Kendaka ; lumières Patrick Méeüs.

Distribution :

Ludivine Gombert (Xénia), Caroline Meng (Fiodor), Marie-Ange
Todorovitch (La Nourrice / L'Hôtesse) ; Alexey Tikhomirov
(Boris), Nicolas Courjal (Pimène), Jean-Pierre Furlan
(Gregori/Dimitri), Lucas Lombardo (Chouiski), Wenwei Zang
(Varlaam), Christophe Berry (l'Innocent), Ventseslav Anastasov

(Andrei Tchelkalov), Marc Larcher (Missail) Julien Véronèse (Nikitch/l'Officier de police), Jean-Marie Delpas (Mityukha).

Photos © 2017 – Christian Dresse

1. Couronnement

2. Mort dans les bras du tsarévitch (Tikhomirov, Meng).

Entretien. L'ALTO en majesté : Pierre Lenert joue les 24 Caprices de Paganini

CD, ENTRETIEN avec Pierre Lenert, alto : les 24 Caprices de PAGANINI. Paganini : Caprices par Pierre Lenert – transcriptions pour alto (2 cd Paraty). TRANSCRIPTIONS SPECTACULAIRES. Du céleste fantasmé au terrestre incarné, Pierre Lenert retrouve l'alto de Paganini... Depuis Emanuel Vardi en 1965 (Epic) aucun soliste digne de ce nom ne s'était



frotté aux délices enivrants déconcertants et aussi particulièrement éprouvants des Caprices paganiniens. **Pierre Lenert** en relève le défi en 2017 dans ce récital de transcriptions pour l'alto, révélant toute l'ambiguïté fascinante des Caprices : pièces de virtuosité vertigineuses et miniatures ciselées dévoilant des harmoniques inconnues propres à l'instrument ainsi chahuté, « forcé », éreinté, sublimé. De l'épreuve (acrobatique et technique) naît le pur

plaisir et des joyaux de musicalité expressive. Du travail surgit l'inespéré, l'inouï, plus fort et intense que la nature...Tel pourrait être le credo de ce projet exceptionnel qui nous offre en février 2017, ses apports spectaculaires, grâce à l'éditeur **Paraty (2 cd annoncé le 24 février 2017)**.
Entretien exclusif pour CLASSIQUENEWS

Pourquoi avez vous choisi ce programme ?

PIERRE LENERT : C'est un rêve d'enfant. La première fois que j'ai entendu le 5ème Caprice par William Primrose, j'ai été subjugué par la qualité de son jeu et j'ai tout de suite senti que l'alto pouvait apporter une couleur différente de ce que nous pouvions entendre habituellement au violon, que l'alto pouvait apporter une richesse harmonique différente. J'ai tout de suite été attiré par l'éclat de cette musique et surtout je me suis rendu compte que les violonistes ont pu grâce aux Caprices prendre un recul formidable par rapport à leur instrument.



Pourquoi avoir transcrit les Caprices pour alto ?

Paganini était altiste. Il jouait sur un très bel alto de Stradivarius. Je me suis plu à imaginer Paganini jouant les Caprices sur son magnifique alto. Paganini dominait si bien son violon qu'il a réussi à faire oublier les contingences de l'instrument. Ma transcription des Caprices pour l'alto va dans ce sens : je me suis dépassé dans le jeu de ces Caprices. J'ai tenté de me libérer de l'ordinaire pour m'approcher de la vraie beauté. J'ai pensé aux jeunes altistes, en espérant

qu'ils seront conquis par le côté rebelle de ces oeuvres.

Que révèle t il de l'écriture de Paganini ?

Ce miracle des Caprices est d'être plus que de simples études de virtuosité, mais de véritables petits bijoux, des chefs-d'œuvres dans lesquels l'auteur s'est plu à concentrer maintes difficultés techniques, inventées pour provoquer une considérable richesse harmonique tout à fait insoupçonnée. Cette orfèvrerie de musicalité que constitue chacun des Caprices, peut aussi faire penser à des airs du Bel Canto d'opéras italiens tels ceux de Donizetti, Bellini voire Rossini.

Quels en sont les défis techniques ?

Bien évidemment les Caprices ont été écrits en premier lieu pour le violon. Les écarts entre les doigts de la main gauche sont moins importants, la prise de son différente, plus directe que sur un alto. Il a donc fallu bien réfléchir à la façon de prendre le son et adapter certains passages des Caprices. Je dirais que j'ai essayé d'avoir en premier lieu une approche plus musicale en essayant d'imaginer ce que ferait un chanteur entre chaque phrase, prendre le temps de respirer entre les sauts de notes, les accords, et m'inspirer d'Opéra comme le Barbier de Séville de Rossini pour trouver le brillant, l'éclat et l'espièglerie des Caprices. Cela m'a permis de transcender leurs défis techniques.

.

Quelles sont les qualités sonores de votre instrument, les caractères de son identité ?

Jean-Baptiste Vuillaume était un inventeur et un chercheur génial. Il avait aussi une admiration sans borne pour Stradivarius. Mon Alto de Jean-Baptiste Vuillaume "Comte Cheremetiev de 1865" est d'ailleurs une copie d'un alto de Stradivarius. Pour moi il est parfait, pas trop grand (41,3 cm), il a un diapason idéal pour les écarts de la main gauche. Une sonorité profonde, une précision de jeu extraordinaire : il est magnifique. C'est vraiment ma voix. N'oublions pas que, nous musiciens, sommes des passants dans l'histoire des instruments : un jour- le plus tard possible bien évidemment- un autre musicien le jouera. Cela me rappelle d'ailleurs une petite anecdote : lors du Festival d'été de Marlboro, je travaillais avec le grand violoniste Félix Galimir. Il nous regardait avec son regard brillant et son petit sourire : "vous voyez, les jeunes, plus je vieillis et moins j'arrive à faire sonner mon violon ! Mais plus mon violon vieillit et mieux il sonne !"

Par « Caprices », de quoi s'agit il ? Et quel est votre objectif esthétique ici ?

Je ne crois pas qu'il faille jouer sur les mots. Ce n'est pas UN Caprice, quelque chose de finalement sans intérêt, mais bien au contraire, la quintessence de l'art de Paganini. Je crois qu'il est allé au bout de son savoir faire, en tentant toujours de repousser ses limites comme celle de son

instrument dans la recherche d'une harmonie totale. Tout ceci est parfaitement réfléchi et organisé. C'est de la musique pure dans une esthétique complètement centrée sur la beauté du son et la virtuosité de l'expression. J'ai voulu approcher , à ma manière, ce qu'il a voulu proposer.

Propos recueillis en mars 2017 par Alexandre Pham © studio classiquenews 2017

LIRE notre [annonce & présentation complète du double cd Pierre Lenert, alto joue les 24 Caprices de Paganini, édité par PARATY](#) – Parution le 24 février 2017

PARIS, Palais Garnier,

Francesconi : Trompe-la-mort, dès le 16 mars 2017

PARIS, Palais Garnier,
Francesconi : Trompe-la-mort,
dès le 16 mars 2017. CREATION
MONDIALE : Trompe-la-Mort de
Luca Francesconi du 16 mars au 5
avril 2017 au Palais Garnier.
Répondant à la commande de



l'Opéra de Paris, Luca Francesconi exprime en musique sa fascination de **la Comédie Humaine** de Balzac. Ecrivant lui-même le livret de son nouvel opéra, en français donc, Francesconi s'intéresse au cynique Vautrin, figure multiple de la duplicité humaine, alias Jacques Collin, alias l'abbé Carlos Herrera, et donc Trompe-la-Mort, comme l'indique le titre de l'ouvrage. Manipulateur et hypnotiseur, il a le génie de la domination et de la manipulation psychologique, repérant immédiatement ses proies, victimes maléables de ses turpitudes : Lucien, Esther, Nucingen...

Le « Machiavel du bagne » finira chef de la police. Ce diable incarné sème l'esprit de la haine, de l'exploitation, mais avec une ruse qui vaut intelligence. Son génie est noir, aussi fort que la mort. C'est un Mephistophele, tout dévoué et sincère, pour ceux qui servent ses desseins ignobles. Trompe-la-mort ou la beauté du diable. L'opéra de Francesconi, sur les traces balzaciennes, sublimement inspirées avant Proust, élabore un labyrinthe illusoire qui singe mieux que la nature, la réalité du jeu social. La société est un théâtre, mieux vaut ne pas se prendre dans les filets des diables aux aguets : Lucien et Esther en paieront le prix le plus cher, sans que jamais, l'ordre de ce théâtre social ne soit inquiété, troublé, remis en question. Ici, toute illusion est perdue. Le nouvel opéra de Luca Francesconi, outre sa parure formelle, ne

serait-il pas un poil à gratter, un aiguillon dénonçant la barbarie ordinaire de nos sociétés au bord de l'implosion ?

[Luca Francesconi : Trompe-la-mort](#)
[PARIS, Palais Garnier](#)
[du 16 mars au 5 avril 2017](#)

OPÉRA EN DEUX ACTES, création mondiale, mars 2017

MUSIQUE ET LIVRET : Luca Francesconi (1956)

D'APRÈS Honoré de Balzac

DIRECTION MUSICALE : Susanna Mälkki

MISE EN SCÈNE : Guy Cassiers

Orchestre et Chœurs de l'Opéra national de Paris

[RESERVEZ VOTRE PLACE, + D'INFOS](#)
[sur le site de l'Opéra national de paris, Palais Garnier](#)

Distribution :

JACQUES COLLIN / CARLOS HERRERA / TROMPE-LA-MORT

Laurent Naouri

ESTHER

Julie Fuchs

LUCIEN DE RUBEMPRÉ

Cyrille Dubois

LE BARON DE NUCINGEN

Marc Labonnette

ASIE

Ildikó Komlósi

EUGÈNE DE RASTIGNAC

Philippe Talbot

LA COMTESSE DE SÉRIZY

Béatrice Uria-Monzon

CLOTILDE DE GRANDLIEU

Chiara Skerath

LE MARQUIS DE GRANVILLE

Christian Helmer

PEYRADE

(un espion)

François Piolino

CORENTIN

(un espion)

Rodolphe Briand

CONTENSON

(un espion)

Laurent Alvaro



Radiodiffusion le mercredi 31 mai 2017 à 20h dans l'émission « Le concert du soir », sur France Musique

LIRE aussi notre [BI0 express de Luca Francesconi...](#)

Luca Francesconi (né en 1956). Le compositeur libre. C'est en écoutant Richter lors d'un récital à Milan que le jeune Luca se prend de passion pour la musique ; il fera comme le pianiste. Formé au Conservatoire milanais (classe de composition de Azio Corghi), Francesconi conserve une liberté et un appétit intact en admirant après Richter, Pollini qui joue comme s'il improvisait, et Berio dont Laborintus le marque profondément. Ainsi ni post Nono, ni post Sciarrino, Francesconi sera d'abord lui-même. Auprès de Berio dont il est l'assistant au moment de la création de La Vera storia à La Scala, Francesconi apprend un métier, une discipline. Proche de Donatoni, pourtant moins connu, le jeune compositeur s'affirme avec sa première partition d'ampleur en 1982, Passacaglia pour grand orchestre. Son projet est de rétablir le lien entre intellect et corps, pensée et sensualité. L'homme aime transmettre, cultiver le temps long avec peu de personne pour approfondir toute relation ; il prend très au sérieux son activité de professeur. Comme directeur de la Biennale de Venise (pendant quatre années : 2008-2011) il s'inscrit dans un terreau d'initiatives qui repensent le geste créateur hors de toutes contraintes et de tout compromis.



VIDEO, [entretien avec Luca Francesconi, à l'occasion du Festival Présences 2016 : Oggi l'Italia! Focus sur les compositeurs italiens](#) / à 9'52 : le compositeur précise son écriture et sa pensée musicale où pèsent les notions de séductions et de mélodie... : « je compose en ligne »...

**CD, compte rendu critique.
BELLINI, ROSSINI, DONIZETTI,
VERDI, GIORDANO, CATALANI,
PUCCINI... ouvertures, préludes
& intermezzi (Filarmonica
della Scala, Riccardo Chailly,
juin 2016, 1 cd Decca)**

CD, compte rendu critique.
BELLINI, ROSSINI, DONIZETTI,
VERDI, GIORDANO, CATALANI,
PUCCINI... ouvertures, preludes &
intermezzi (Filarmonica della
Scala, Riccardo Chailly, juin
2016, 1 cd Decca). Le Verdi
d'ouverture (Il finto Stanislao
/ le Faux Stanislas, 1840)
frappe et claque par sa verve
tranchante, d'une motricité
toute rossinienne ; tandis que



dans Il Lombardi alla prima crociata (qui deviendra comme l'on
sait Jérusalem pour l'Opéra de Paris), dans le Prélude au III,
met en avant les qualités concertantes du premier violon de la
Filarmonica scaligène, son efficacité expressive.

La suite réclame davantage d'écoute et relève l'intérêt car
les compositeurs plus tardifs, au tempérament symphoniques,
brossent de somptueux paysages, climats intérieurs en liaison
avec les situations dramatiques ; ainsi les 4 « véristes »
convoqués par Chailly : Catalani, Giordano, Ponchielli, et le
dernier du programme : Leoncavallo. Le premier déploie une
grâce intérieure miroir pour son héroïne La Wally (1892) ;
ainsi l'intro au III séduit par sa vibration aux cordes,
ampleur et souffle d'une âme contemplative et désirante... Puis,
le Prélude au II de la très rare Siberia (1903) de Giordano
(parsifalien), résonne plus gravement (bassons, et tremolos
aux contrebasses...), paysage noir, presque d'apocalypse qui
ouvre ensuite vers un monde de vibrations naturalistes,
volontairement slave et russophones (par les 4 notes répétées
qui citent l'incipit du chant des bateliers de la Volga).

Dansant et léger, – facétieux même, le ballet des heures de La
Gioconda de Ponchielli (1876) est le morceau le plus
développé ; agissant comme un volet ample, indépendant (presque
10 mn) : il redouble de frémissements suggestifs, en une
écriture alerte, aux mélodies enivrantes digne des meilleurs
ballets parisiens (et Straussien : Johann évidemment pas

Richard) ; l'épisode est une pause d'insouciance dans une succession de tableaux tragiques où bientôt l'héroïne a promis de se donner à celui qu'elle haït le plus : Barnaba. Le ballet trouve une belle fluidité aérienne sous la baguette de Chailly très convaincant dans ce volet qui se situe à l'acte III (à la Ca d'oro à Venise précisément).

RICCARDO CHAILLY A LA SCALA : symphonies d'opéras

L'intermezzo de Pagliacci de Leoncavallo renouvelle la grâce intensément dramatique et ivre du meilleur Mascagni (Cavalleria Rusticana et ses sublimes paysages sonores qui marquent également un point d'épanouissement dans la conscience des héros). Le pompeux d'I Medici (1893) qui suit peinent à s'alléger : trop wagnérien, grosse caisse et fanfare à l'appui. Heureusement la lyre plus lyrique et sinueuse de 2è Prélude à l'acte III, très parsifalienne elle aussi, rétablit un pur sentiment de symphonisme pastoral.

Inscrit dans le fantastique, avec ses fanfares malhériennes propre au début du siècle, Mefistofele de Boito (Prélude au Prologue, dans sa version visionnaire donc de 1876) fait surgir la grande marmite goethéenne : l'opéra de Boito, vaste fresque déroutante par sa démesure même fait résonner l'orchestre à l'échelle du cosmos. Chailly en souligne sans lourdeur la densité des modulations harmoniques d'une authentique modernité alors.

Dans cette traversée orchestrale des grands drames lyriques du XIXè et XXè, se distingue évidemment le kitsh cinématographique de Puccini : ses talents de coloriste, et ses harmonies, comme ses trouvailles mélodiques d'une irrésistible séduction : en cela les deux sections qui illustrent son savoir faire, se détachent nettement ; sens du timbre, construction très précise et juste qui fouille la psyché de ses héros en un symphonisme désormais

« psychologique » saisissant. Ivresse, attente, sacrifice de Cio Cio San, la jeune geisha sacrifiée de Madama Butterfly de 1904 (intermezzo), puis la subtilité juvénile, printanière d'Edgar, opéra de jeunesse, encore trop mésestimé : Chailly déploie une sensibilité scintillante et réellement chambriste pour Butterfly dans un épisode de plus de 8 mn ; tandis que le Prélude au IV d'Edgard (1889) laisse transparaître une préfiguration fugace et manifeste de l'Adagietto de la 5^e de Mahler (postérieure, créée en 1904). La finesse de la direction captive.

Même s'ils paraissent dans le désordre, Catalani avant Rossini et Bellini..., chacun des compositeurs forment une unité liée au lieu; chaque ouvrage a été créé à la Scala, soulignant le rôle de créateur actif d'un temple lyrique dont l'histoire musicale laisse pantois. Ainsi Chailly récapitule comme une sorte de fresque stylistique où l'auditeur peut des premiers Verdi et Rossini, jusqu'à Leoncavallo, Boito et Puccini, mesurer l'évolution des écritures, du romantisme au vérisme, et aussi l'impact des styles lyriques français, surtout germaniques, en particulier Wagner, sur la conception sonore de l'opéra italien moderne. Programme intéressant, servi par un maître conteur. La réalisation entend en juin 2016 marquer la prise de fonction de Riccardo Chailly comme nouveau directeur musical de la scène scaligène. Voilà qui rend ses prochaines directions lyriques in loco, ... prometteuses. A suivre.

CD, compte rendu critique. BELLINI, ROSSINI, DONIZETTI, VERDI, GIORDANO, CATALANI, PUCCINI... ouvertures, intermèdes (Filarmonica della Scala, Ricardo Chailly, juin 2016, 1 cd Decca)

CHEFS. Marco Guidarini, nommé directeur musical du Mitteleuropa Orchestra

CHEFS. Marco Guidarini, nommé directeur musical du Mitteleuropa Orchestra. Le chef Marco Guidarini a été nommé directeur musical du [Mitteleuropa Orchestra](#). Il a pris ses fonctions en janvier 2017. Curiosité éclectique mais goût sûr, direction affûtée, expressive et subtile, [Marco Guidarini](#) a su convaincre en chef lyrique, passionné et grand connaisseur de bel canto : il a fondé le [Concours international de bel-canto Vincenzo Bellini](#), en 2010, distinguant avant tout le monde la jeune



soprano sud-africaine **Pretty Yende**. Son répertoire est vaste et comprend une soixantaine d'opéras et plus de deux cents oeuvres symphoniques. Doué d'une grande finesse d'intonation, sa baguette sculpte le verbe dramatique autant que le chant instrumental, et c'est un interprète idéal qu'il a pu aborder les oeuvres au style mixte, entre classicisme et romantisme, réussissant autant chez Mozart que les « grands » du XXè (on se souvient de son Pelléas et Mélisande à l'Opéra de Nice, d'une puissance poétique rare).

Marco Guidarini a eu la chance de travailler avec Claudio Abbado, fut l'assistant de John Eliot Gardiner ; il a dirigé

dans les plus grands théâtres du monde, du Metropolitan à New York à la Scala de Milan, de l'Opéra de Sydney au Bolchoï à Moscou. De 2001 à 2009, il a été directeur musical de l'Orchestre Philharmonique de Nice où il a également fondé l'Ensemble « Apostrophe » dédié aux œuvres modernes et contemporaines. Marco Guidarini veille aussi à la transmission de son savoir, accompagnant les plus jeunes musiciens, chefs, chanteurs, instrumentistes dans l'acquisition de leur propre tempérament artistique : ses masterclasses récentes au sein de l'Académie d'été du Concours Vincenzo Bellini à Vendôme (France) ont été particulièrement recherchées. Sa grande connaissance des répertoires, son agilité dans les formes les plus diverses, sa sensibilité rare, alliant précision, finesse, culture, portées par des qualités humaines exceptionnelles enrichiront davantage l'expérience et le niveau artistique du Mitteleuropa Orchestra, formation singulière, ayant son siège dans la région du Frioul en Italie. Prochains concerts du Mitteleuropa Orchestra, sous la direction de Marco Guidarini : les 23 mars et 24 avril prochains !

+ **D'infos** sur le site de Marco Guidarini, sur le site du Mitteleuropa Orchestra

<http://www.mittleuropaorchestra.it>

<http://www.marcoguidarini.com>

Concours international de Bel Canto Vincenzo Bellini (édition
de décembre 2016 à l'Opéra de Marseille)