

Récital Rémi Geniet, piano au TAP de Poitiers

Poitiers, TAP. Rémi Geniet, piano. Le 18 février 2015, 20h30. Le pianiste Rémi Geniet

offre un récital soliste Bach et Chopin. A 21 ans, le jeune pianiste (né en 1992 à Montpellier) a déjà remporté



nombre de Prix et récompenses enviés dont le Premier Prix du Concours Horowitz de Kiev 2010, le troisième Prix du Concours Beethoven de Bonn 2011, le deuxième prix du concours Reine Elisabeth de Belgique 2013 (à 20 ans) ... Son jeu puissant et finement caractérisé a trouvé dans les œuvres de Bach et de Chopin, deux formes et des écritures à la mesure de son tempérament entier, sincère, engagé. Elève de Rena Shereshevskaya à l'Ecole Normale de Paris, de la regrettée Brigitte Engerer et d'Evgueni Koroliov (à Hambourg), Rémi Geniet enrichit sa jeune expérience en jouant régulièrement avec un complice chambriste, le violoncelliste Henri Demarquette. Le pianiste s'intéresse depuis ses débuts à l'œuvre de Jean-Sébastien Bach. Le programme présenté en concert en ce mois de février 2015 reprend partie des partitions enregistrées à Poitiers à l'automne 2014. A quelques voix près, Rémi Geniet remportait la Victoire Soliste instrumental de l'année lors des dernières Victoires de la musique classique 2015. Le jeu est puissant ; la vision, intérieure et profonde : la maturité et l'instinct musical colorent une intelligence peu commune. La digitalité déliée, très clairement énoncée fonde une technique précise et étonnamment structurée. Rémi Geniet est un jeune talent à suivre.

L'esprit des danses anime la Suite anglaise n°1, auxquels fait écho la Mazurka du Romantique Chopin. Rémi Geniet conclue son

concert avec la Sonate n°3 en si mineur opus 58.

Récital du pianiste Rémi Geniet

JS Bach, Chopin

Mercredi 18 février 2015, 20h30

Poitiers, TAP, Auditorium

Informations
Réservations

J. S. Bach :

Suite anglaise n°1 en la majeur BWV 806,
Caprice sur le départ de son frère bien-aimé BWV 992,
Toccata en do mineur BWV 911

Frédéric Chopin :

Mazurkas op. 17,
Sonate n°3 en si mineur op. 58

Durée du récital : 1h35 (entracte inclus)

Les œuvres du programme



Johann Sebastian Bach (1685-1750) a écrit de nombreuses pièces pour instrument seul : il s'agit de partitions particulièrement profondes, créant des sommets de musique pure qui semble propre à l'époque baroque, exprimer la diversité troublante voire contradictoire de l'âme humaine : introspection, langueur, mélancolie mais aussi énergie, volonté, action... **Les Suites anglaises**

(1717-1723) réutilisent et fixent le genre de la Suite composé d'une succession très réglementée de danses européennes

(plutôt d'origine française) : Préludes, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Bourrées, enfin Giges, en guise de conclusion. La Première, en la majeur, aurait été écrite par un Bach spécifiquement inspiré par le claveciniste français virtuose Charles Dieupart (1670-1740) dont la carrière se déroule surtout à Londres. Ce pourrait être l'origine de leur intitulé « Suites anglaises ». Bach synthétise comme à son habitude le caractère et l'esprit de chaque danse : Prélude d'ouverture (très court), majesté de l'Allemande avec d'évidentes références au jeu du luth; inventivité vivace des Courantes ; gravité solennelle de la Sarabande ; facétie plus enlevée des Bourrées ; enfin, détermination de la Gigue conclusive.

Le Caprice BWV 992 évoque la figure du frère aimé, hautboïste de renom qui rejoint à Stockholm, l'Orchestre du Roi de Suède. Œuvre de jeunesse (écrite au début des années 1700), pleine de charme et d'imagination, le Caprice comporte six mouvements comme autant de tableaux émotionnels, comme le suggèrent d'ailleurs les sous-titres de chaque mouvement : « ... *pour le détourner d'entreprendre le voyage* », « *Représentation des divers accidents qui peuvent arriver à l'étranger* », etc...

Les Toccatas illustrent la maîtrise du Bach de la maturité. Celle en ut mineur (BWV 911, vers 1712) comme l'ensemble des autres pièces de ce genre, mêlent les divers mouvements comme s'il s'agissait d'un concerto pour instrument seul. Proche de la Fantaisie, la liberté et l'invention de l'écriture impose sa propre énergie, semblant embraser de façon quasi improvisée une structure pourtant très précise. Le plan suit à peu près le même ordre : introduction rhapsodique, arioso, fugue, adagio, dernière fugue conclusive. La Toccata en ut mineur BWV 911, en trois parties, impose sa fugue particulièrement développée (175 mesures) à trois voix. Outre l'imagination débridée, la profondeur et la virtuosité, Bach saisit par la force et l'ampleur de sa pensée musicale.



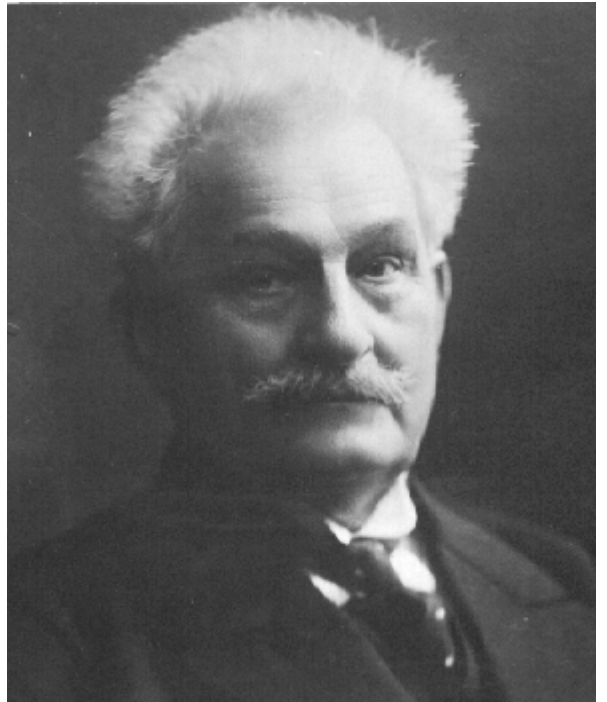
Ainsi l'admiration que portait Chopin pour Bach. Composées entre 1832 et 1833, les quatre **Mazurkas** (Opus 17) du plus français des Polonais sont le premier recueil du genre conçu depuis son installation à Paris. Chopin semble prolonger la sensibilité intérieure de son aîné, passant des passions à l'exploration du sentiment, le compositeur pianiste combine les climats lui aussi contrastés voire antinomiques :

première Mazurka apparemment joyeuse, deuxième rêveuse et mélancolique. La dernière pièce, – Lento ma non troppo en la mineur- captive par sa puissante intériorité. **La Sonate n°3** régénère les modèles légués par Beethoven ou Schubert. La liberté qu'y apporte Chopin l'impose immédiatement : composée en 1844, elle suit l'éclosion de la Quatrième Ballade (1842), du Quatrième Scherzo (1842 aussi) et des Nocturnes opus 55 (1843), tous sommets d'originalité, de caractère et de profondeur dont la Sonate recueille les fruits. Chopin surprend même par la conception de l'architecture : ampleur du portique d'ouverture (Allegro maestoso) ; très court et vivace Scherzo à la digitalité facétieuse ; Largo crépusculaire et noctambule ; enfin Finale dont la véhémence et le tempérament imposent la stature d'un Chopin maître de son destin.

Le choix des pièces exige de l'interprète une versatilité permanente de l'humeur, et dans le traitement musical, une aptitude à exprimer chaque nuance expressive d'une séquence à l'autre, de premier ordre.

Compte rendu, Opéra. Toulon, le 25 janvier 2015. Janacek : Katia Kabanova

Compte rendu, Opéra. Toulon, le 25 janvier 2015. Janacek : Katia Kabanova. L'art n'a pas de sexe. Si la grammaire lui en donne un, le masculin, il ne parle jamais que de la condition humaine, au-delà du genre. Dépassant le clivage sexuel, par provocation, Flaubert aurait dit : « Madame Bovary, c'est moi ! », traîné en justice pour « outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs ». Son roman (1857), inaugure la série de



femmes adultères du XIXe siècle littéraire presque au moment où, en 1858, dans la Grotte de Lourdes, Bernadette Soubirous (1844-1866), ouvre, sinon la série, l'engouement bigot pour les virginités mariales et autres Pucelles d'Orléans ou d'ailleurs en une époque, justement, où le Vatican, réduit à ses dimensions temporelles actuelles par l'Unité de l'Italie, tente de regagner du terrain spirituel en proclamant, en 1854, le dogme de l'Immaculée Conception de Marie, vierge de mère en fille... Vierge, épouse ou catin, dans les sociétés patriarcales, semble le destin tracé de la femme que la maternité semble revirginiser et placer sur un piédestal intouchable de Mère respectée, qui laisse à l'époux le loisir de toucher la courtisane, la pute irrespectueuse.

Bovarysme et hystérie slave sur la Volga

Cependant, d'est en ouest de l'Europe, les femmes rêveuses et malheureuses épouses, sombrant dans l'adultère et même le suicide, nourrissent le roman, le théâtre : en Russie, en 1859, L'Orage Alexandre Ostrovski, dont s'inspire Janáček, anticipe l'Anna Karénine (1877) de Léon Tolstoï ; au Portugal, O primo Basilio (1878) de Eça de Queirós avec sa voluptueuse héroïne Luísa ; en Espagne, La Regenta, de Leopoldo Alas «Clarín» (1884 et 1885), où le séducteur est un prêtre incroyant auquel la dévote Ana résiste pour céder à un médiocre Don Juan. Dans tous les cas, la femme « traviata », sortie de la bonne voie, dévoyée, égarée, comme aurait dit Verdi, vaincue sans avoir vécu la vie et l'amour rêvés, opprimée, est la métaphore de l'oppression des esprits par une société étreinte et hypocrite.

Charcot ne s'y trompe pas qui s'inspire pour ses recherches sur l'hystérie féminine de Madame Bovary et de La Sorcière (1862) de Jules Michelet et l'on sait ce que lui doit Freud, un temps son élève, pour ses études sur les grandes bourgeoises suffoquées, étouffées par le corset des robes et le carcan de la famille dans la Vienne bourgeoise.

Après les folles de l'opéra romantique, venues du froid c'est la mode de l'hystérie féminine paroxystique, expressionniste, dans l'opéra, Salomé de Strauss (1905), tiré de la pièce en français de Wilde (1891), inspirée elle-même d'un conte de Flaubert, Elektra (1909) du même et même la frigide Turandot, mise en musique en 1917 par Ferruccio Busoni, puis Puccini (posthume, 1926) relève de cette veine médicale et misogyne : la femme frustrée sanguinaire.

Matriarches hystériques et filles opprimées

Les petites bourgeoisies de province, imitant et intensifiant ce qu'elles jugent distinction de la grande, ne dérogent pas dans l'enfermement étouffant des filles pour en protéger la virginité, et des femmes pour en préserver la respectabilité : l'honneur du mâle, Père et Mari, dépendant de celui de la Femme dans des sociétés traditionalistes où l'État fonctionne comme une famille, la famille comme un état, avec le Père, le Roi, le Patriarche au centre et Dieu le Père, condensation mâle suprême, au-dessus de tout. Même en l'absence de Mari, c'est la matriarche veuve, qui s'érige, phallique, en porteuse de la Loi du Père et de Dieu le Père : la criminelle sacristine Kostelnika de Jenufa, la Kabanicha de Katia Kabanová. Même femmes, elles incarnent, en le raidissant, le Phallus, le Pouvoir, la Loi phallogratique, son Verbe, mis au centre comme le logos : le phallogocentrisme.

Cas extrême : La casa de Bernarda Alba drame de Federico García Lorca, (écrit en 1936 ; posthume, 1945). Bernarda, la veuve despotique plonge ses filles dans un deuil forcé et un enfermement forcené de plusieurs années, toutes issues et fenêtres closes, pour empêcher toute infiltration mâle. Vain huis clos de harem explosif des pulsions sexuelles refoulées. Femme enfermée, femme hystérique, suite logique : si elle n'est mystique et sainte, rêve d'un amant. C'est la réclusion des femmes qui suscite et invente Don Juan et le libertin fait toujours passer le vent de la liberté.

Même à notre époque prétendument égalitaire et libérée mais où la femme est loin de l'être, amateurs de bonnes fortunes de femmes au foyer, tous les dragueurs le savent, qui font leur marché galant dans les galeries marchandes et rayons propices des super marchés où des ménagères moroses errent, traînent leur ennui avec leur chariot de vagues rêves roses de Bovary de la petite parenthèse de temps libre entre les enfants à

l'école et le mari au boulot, avant de courir les chercher et d'aller préparer le morne repas du soir.

L'œuvre

« Vérisme » slave ». Mais de quel bovarysme masculin atteint, ce compositeur, obscur pédagogue inconnu, reste-t-il méconnu jusqu'à l'âge de 62 ans ? Fou d'amour pour la médiocre Kamila, de cette chaste folie, Janáček (1854-1928) fera au moins deux chefs-d'œuvre avec la femme au cœur et des œuvres et de l'automne de sa vie. En 1916, en pleine Guerre mondiale, il triomphe à Prague avec *Jenufa*, anticipation de *Katia Kabanova* (1921) par le sujet, les rapports belle-mère et belle-fille là, belle-mère et bru ici. Trames tirées du courant réaliste de la fin du XIXe siècle, le naturalisme de Zola et le vérisme lyrique italien. Encore que le naturalisme est impossible à l'opéra où les gens ne parlent pas mais chantent : le vérisme n'étant qu'une convention artistique de choix de sujets proches du quotidien (encore que l'infanticide et le suicide ne le sont heureusement pas), le seul réalisme étant celui des sentiments, comme d'ailleurs l'exprimait Puccini lui-même, et d'un type de chant qui exclut l'ornement, la vocalise.

Le sujet ? Simple et cruel : dans une petite ville étouffante des bords de la Volga, dans l'étau d'un foyer où règne Kabanicha, une mère tyrannique sur Tikhon, un fils soumis, son époux, Katia, opprimée par sa belle-mère, encouragée par sa jeune et légère belle-sœur Varvara, cédera à l'évasion de l'adultère avec Boris, l'avouera en public, taradée par le remords religieux, et se suicidera en se jetant dans le fleuve.

Mais comme Madame Bovary ne serait qu'un roman de gare sur une femme coquette et légère sans le style de Flaubert, nous

n'aurions là qu'une grosse tranche de vie, sinon bien saignante bien humide, sans la musique de Janáček. Comme toutes les œuvres de génie, surtout tardif, Katia Kabanovà, dans un langage pourtant singulier et très personnel, semble connaître et contenir toute l'histoire lyrique : petits motifs brisés, en ostinato obsédant à l'orchestre, sensibles déjà dans Otello de Verdi, notamment la dernière scène, dans Tchaïkovski, dans Moussorgski, le miroitement harmonique changeant comme du vif argent de Puccini dont des réminiscences de La Bohème sont sensibles et, pratiquement, une citation ou une reprise de l'air des oiseaux de la Nedda de I pagliacci de Leoncavallo, le premier air lumineux de Katia, son rêve d'évasion.

Connaisseur à l'évidence des courants les plus modernes de son temps, le compositeur donne cependant à sa musique un caractère qui n'appartient qu'à lui. Orchestre très nourri, trame orchestrale très serrée, un fourmillement extraordinaire de ces motifs sans cesse changeants dans l'harmonie, le rythme, la mélodie, chacun répété de façon lancinante, dans une sorte de continuum tel un flux de conscience ininterrompu qui dit dans la fosse ce que les héros n'osent peut-être pas dire entièrement sur scène, mais ce n'est pas une simple illustration musicale du chant, c'est un double et trouble révélateur moins de leurs pensées secrètes que de mobiles profonds, de leurs abîmes, qu'ils ignorent sans doute eux-mêmes, leurs failles intimes. Très finement, Janáček notait les intensités et les variations d'accent de la langue parlée selon les émotions, les affects aurait-on dit à l'époque baroque. Cela donne de la sorte un naturel émotif à sa déclamation lyrique tchèque, malheureusement cela nous échappe, que le langage autonome de l'orchestre ne fait que porter à une oppressante intensité.

Les partitions de Janáček tenant souvent plus de l'ébauche et du palimpseste musical que du texte définitif, pour ce qui est de l'orchestration, si Jenufa fut jouée pendant soixante-dix ans dans la réorchestration du directeur de l'Opéra de Prague, non fixée par une quelconque édition critique, la

musique de Katia Kabanovà repose sur la version imposée par Charles Mackerras en 1961. Cela laisse une large part de liberté, et de responsabilité, au chef selon Irène Kudela, la grande spécialiste du compositeur, précieuse assistante musicale et linguistique de cette production (On se souvient qu'aux Bouffes du nord en 2012, elle proposa et dirigea une mémorable version de chambre de l'opéra mise en scène par André Engel, que nous eûmes la chance de voir à la Criée de Marseille).

Réalisation et interprétation

Un sombre rideau de scène présente un nébuleux Christ d'icône au regard plus vengeur que rédempteur : mysticisme slave ou œil implacablement culpabilisant pour la femme de la religion des hommes incarnée par un Homme-Dieu ?

Avec cette mise en scène, Nadine Duffaut, si attentive à la condition féminine, comme une signature de son travail ou signal de sa vision morale de la société, atteint comme à une ascèse dramatique : sans rien qui pèse et qui pose, sans rien souligner du drame, elle en dégage les lignes fortes sans forcer un dramatisme qui risquerait, avec un tel sujet, banal et prosaïque, de sombrer dans un pathétisme vériste où le vrai déborderait le vraisemblable.

Au contraire, dans des lumières inquisitrices de Jacques Chatelet, l'épure de la scénographie d'Emmanuelle Favre, par sa rigueur géométrique, un cadre pur, à la fois place publique et théâtre de tous les regards, avec l'omniprésence d'une Volga à peine visible mais sensible par la brume et une paroi réfléchissante qui en trahit des reflets glacés menaçants, semble contenir dans sa forme les débordements passionnels de

cette musique expressionniste et excessive, une effusion sans confusion comme tous ces personnages sortant de l'église, sanglés dans le rigorisme apprêté, empesé, d'habits du dimanche bourgeois (Danièle Barraud), singuliers comme pièces d'échiquier, dont les manteaux ou costumes stricts disent bien l'insularité, l'isolement charnel et affectif les uns envers les autres : la communication par les regards mais non la communion par les cœurs. Seule la robe légère de Varvara, écharpe et coiffure également couleur locale, la dégage plus désinvolte de Koudriach en casquette et sans cravate, le jeune couple libre sinon libéré, ainsi que leur ami Kouliguine –conflit de génération et d'aspirations– font effraction à cette façade austère, renforcée même par les ouvriers en blouse du dernier acte : une société à castes mais unifiée par le raide souci des convenances. Les beaux costumes situent l'action non à l'époque de la pièce, sans doute pas en Russie malgré la Volga, mais probablement à l'époque de la création de l'opéra, dans une Tchécoslovaquie à peine née du Traité de Versailles en 1919, dont ils traduisent le besoin de dignité nationale d'une bourgeoisie rejoignant fièrement les démocraties d'Europe de l'ouest.

Entre les parenthèses des scènes publiques du début et celles de la fin, l'intimité trouble et troublante : rapports mère/fils, époux/épouse, belle-mère/belle-fille et, enfin, confidences amoureuses des deux jeunes belles-sœurs, dans une magnifique scène qu'on pourrait appeler, en termes picturaux ou cinématographiques : « Intérieur, femmes ». Un habile dispositif fait descendre des cintres trois chaises, une table à nappe brodée, une banquette : salon et chambre où les deux jeunes femmes, Katia en déshabillé vapoureux, laissent parler des rêves du cœur et deviner ceux du corps. Katia, comme une écolière déjà prise en faute entre l'implacable Kabanicha drapée de dignité en costume somptueux et livre comme Tables de la Loi entre ses mains et son mari grisâtre vautré sur une chaise, c'est un fragile oiseau entre l'enclume et le marteau, déjà sur la table du sacrifice, impossible envol, la grâce rattrapée par la pesanteur.

Beaux effets d'ombres chinoises pour des changements à vue des meubles en silence mais sans solution de continuité du rythme : les travailleurs de l'ombre dans une pleine lumière qui les montre sans les montrer. La servante Glacha en était le seul corps visible dans une humble tâche domestique dans un coin. Tout détail fait sens, comme cette silhouette de bicyclette du début, monture moderne pour l'évasion possible d'un Kudriach face au statisme social des autres personnages. Les lumières s'estompent dans de brumeuses indécisions de la conscience et des sentiments.

Alexander Briger, dans la fosse, semble voluptueusement immergé dans ce bain ininterrompu de motifs miroitants, diaprés, cuivrés dans les graves des tubas, émerge ses bras pour en diriger le flot, s'aureole des scintillements, voiletements dans l'aigu, tire de poétiques couleurs du célesta, du grelottement de grêles grelots, une scansion de battements de cœur fébrile dont il insuffle la pulsation aux personnages et au chœur sporadique. À quelques nuances près, on en admire le jeu et le chant. Les moindres rôles sont traités avec soin et font exister les servantes Fekloucha (Elisabeth Lange) et Glacha (Caroline Meng) et le Kouliguine de Sébastien Lemoine, aux beaux accents de baryton. En époux dont on sent vite la brutalité mal maîtrisée envers sa femme alors qu'il se soumet lâchement à la matriarche, le ténor Zvetan Michailov est desservi en sympathie par ce rôle ingrat mais le sert dramatiquement bien, Tikhon guère Tycoon, écrasé, émasculé par sa phallique de mère, mari marri, guère marrant, sans doute plus aimant qu'amant, veule, avachi dans un fade costume gris. Il justifie le désir d'amant de sa femme, bien que le Boris de Ladislav Elgr ne semble le justifier guère, victime d'attaques difficiles sur des aigus perchés, on ne sait si dus à l'intonation tchèque ou à la maladresse lyrique du compositeur, mais, persécuté, lui, par son vieil oncle Dikoï, sa fragilité même est touchante et il est sans doute moins le séducteur que le fantasme de séduction suscité par Katia elle-même. Cette dernière, la soprano Christina Carvin déploie le satin d'une voix flexible, doucement lascive,

enchante avec son rêve aérien d'oiseaux impossibles évoquant ceux de l'adultère Nedda de Mascagni, autre victime matrimoniale. Ce désir d'évasion rend palpable son enfermement et la conséquence de miasmes mystiques qui la détruiront : elle a intériorisé la culpabilisante religion de hommes, loi du patriarche et de son relais la matriarche : la chanteuse, bien dirigée, exprime admirablement ses déchirements, déjà pécheresse avant même d'avoir péché, pathétique dans sa confession publique si russe (avant d'être politiquement soviétique) telle une Nastasia Philipovna de Dostoïevski, instruisant elle-même son procès et sa sentence lors d'un orage autant atmosphérique qu'hystérique dans cette suffocante société.

Aux côtés de ce couple tragique d'enfants persécutés par oncle ou belle-mère, logiquement attirés l'un par l'autre pour confondre et consoler leur souffrance sinon révolte, Varvara et de Koudriarch forment le couple jeune débordant de vie, deux voix à peine plus graves, solidement assises, dirait-on, sur la terre mais sans peser : le troisième ténor, Elmar Gilbertsson, médium solide, campe avec vraisemblance ce jeune homme qui, loin de pédaler dans la semoule brumeuse, chante avec vaillance et aisance en virevoltant à bicyclette (très à la mode écolo ces temps-ci sur les scènes : *Elisir d'amore*, et *Caprices de Marianne*). Valentine Lemercier, dansante, virevoltante dans sa robe régionale, a une fraîcheur, une présence délicieuses, confidente solidaire et lumineuse de la sombre Katia, parenthèse heureuse dans le drame, assumant, avec son amoureux, une juvénile émancipation de la tyrannie des gérontes, des vieillards oppressants et oppresseurs, détenteurs de la fortune et du pouvoir. Nadine Duffaut, dans un jeu de symétries et d'antithèses, réunit en une scène éclairante un autre couple le redoutable Dikoï, la noire basse géorgienne de Mikhaïl Kolelishvili, image sinistre d'un rude Don Pasquale aigri persécutant son neveu, et la terrible Kabanicha, mère castratrice et belle-mère sadique dont on découvre ici les faiblesses, bouteille en main, grise et grivoise. Elle, c'est Marie-Ange Tororovitch, mezzo sombre aux

aigus percutants, raide, arrogante, guindée, gainée dans ses robes tout de même fastueuses, assise sur sa chaise comme en un trône, impitoyable et implacable, dominant, terrassant du regard la bru et la fille assises plus bas, présente et distance. À son actif, ni air ni mélodie, pas de phrase musicale liée mais des interventions staccato, hachées, tranchantes, acérées : la parole impérieuse, impériale du pouvoir. Katia noyée, faible fils effondré, régissant et donnant congé à la foule, elle reste maîtresse de la situation et de la scène, effroyable statue de glace dans un halo de lumière, icône matriarcale sans pitié sous l'icône religieuse du rideau. Grandiose composition.

Katia Kabanova. Opéra en trois actes de Leós Janáček. Livret du compositeur d'après la pièce L'Orage d'Alexandre Ostrovski traduite en tchèque par Vincence Cervinka (Brno, 1921). Création Opéra de Toulon, 25 janvier 2015

Nouvelle production. Coproduction Opéra de Toulon et Opéra Grand Avignon.

Création à l'Opéra de Toulon : les 25, 27, 30 janvier 2015.

Orchestre et chœur de l'Opéra de Toulon.

Direction musicale : Alexander Briger.

Mise en scène : Nadine Duffaut. Décors : Emmanuelle Favre.

Costumes : Danièle Barraud. Lumières : Jacques Chatelet.

Distribution :

Katia : Christina Carvin ; Boris : Ladislav Elgr ; Kabanicha : Marie-Ange Todorovitch ; Dikoï : Mikhaïl Kolelishvili ; Tikhon : Zwetan Michailov ; Varvara : Valentine Lemercier ; Kudriach ; Elmar Gilbertsson ; Kouliguine : Sébastien Lemoine ; Glacha : Caroline Meng.

Palmarès des Victoires de la musique classique 2015

Palmarès des Victoires de la musique classique 2015. Lundi 2 février 2015, les Victoires de la Musique Classique ont distingués « les meilleurs artistes de l'année 2015 ». En voici le palmarès :



ARTISTE LYRIQUE

Sabine Devieilhé, Soprano

Retrouvez Sabine Devieilhé à Tourcoing (Atelier lyrique de Tourcoing) où elle chante les 19,21,23 avril, [Mélisande dans Pelléas et Mélisande de Debussy sous la baguette de Jean-Claude Malgoire](#). LIRE notre [compte rendu du cd RAMEAU, le grand théâtre de l'amour par Sabine Devieilhé](#)

COMPOSITEUR

Guillaume Connesson pour Cythère, pour 4 percussionnistes et orchestre

LIRE notre [compte rendu du cd LUCIFER, le dernier cd de Guillaume Connesson, CLIC de classiquenews, septembre 2014](#)

SOLISTE INSTRUMENTAL

Edgar Moreau, violoncelliste

RÉVÉLATION, SOLISTE INSTRUMENTAL

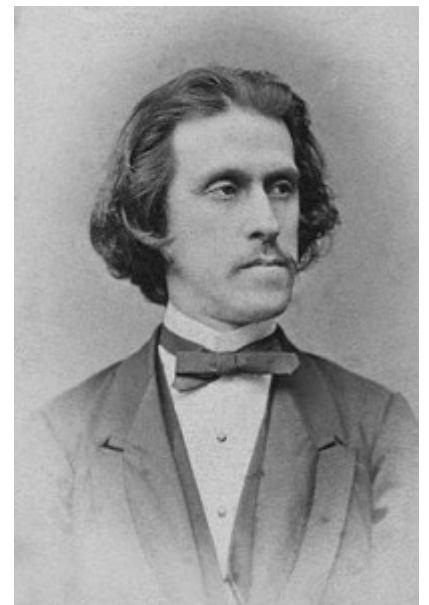
Jean Rondeau, clavecin

RÉVÉLATION, ARTISTE LYRIQUE

Cyrille Dubois, ténor

CD. Concert du nouvel An à Vienne 2015. Philharmonique de Vienne. Zubin Mehta (1 cd Sony classical)

CD. Concert du nouvel An à Vienne 2015. Philharmonique de Vienne. Zubin Mehta (1 cd Sony classical). *C'était un cru standard dans la longue histoire des Concerts viennois du 1er janvier. Le charisme fédérateur de Zubin Mehta qui n'en est pas à son premier programme viennois dans la Goldener Saal des Wiener Musikvereins, opère une indiscutable fluidité à un exercice où toute la complicité entre les musiciens et le chef fait la différence. Le chef indien dirige*



*ainsi l'orchestre fondé en 1843, pour la 5ème fois en janvier 2015. Le programme reste classique mais pas tant que cela qui laisse une part légitime et remarquable à l'autre Strauss, celui aussi virtuose et inspiré, raffiné et élégantissime que Johann II son frère aîné : **Josef**, l'ingénieur qui à défaut de se dédier à une carrière technique, expérimentale, d'ingénierie, fit bon gré mal gré, comme les garçons de la famille, de la musique. Bien lui en prit car ses dons de compositeurs sont aussi bon que ceux de Johann fils, le champion du clan (**portrait de Josef Strauss**, auteur révélé*

lors de ce Concert du Nouvel An à Vienne 2015).

Josef : l'oublié des Strauss



Mehta ouvre le bal avec une ouverture très rossinienne signée Suppé : Ein Morgen ein Mittag : lever de rideau majestueux qui comme le Guillaume tell de Rossini et préfigurant aussi le jeune Verdi, offre un somptueux solo de violoncelle. Chef et instrumentistes savent nourrir le final échevelé. Premier Johann II, et clin d'oeil aux

origines indiennes du maestro né à Bombay : la Marche orientale qui suit (Contes de l'Orient) déploie une fine suavité, voire une franche lascivité qui flatte la fluidité des cordes. Josef très en vedette dans ce programme fait son entrée avec une polka française qui se fait scintillement perpétuel : le raffinement de l'orchestrateur se révèle ici (pizzicato de la harpe entre autres...). Même inspiration irrésistible et jamais tapageuse pour Hirondelles de printemps : l'élégance de cette valse très suggestive, porté par son thème printanier subjugué littéralement (au solo de la première clarinette répond la 2ème clarinette particulièrement caressante...). La subtilité du ton, la tendresse infinie de l'inspiration classent cette valse de Josef parmi ses meilleures partitions. Ainsi s'achève la première partie.

A la délicatesse ondulante de Josef, répond en début de seconde partie, le génial trait expressif du Perpetuum mobile opus 356, qui fait se succéder le basson, piccolo, clarinette, triangle : la finesse de l'orchestration démontre le génie de Johann, l'aîné de la fratrie. Accélération pourrait avoir pour origine de son énergie quasi fiévreuse, l'hommage du compositeur aux avancées technologiques de l'époque : pour se faire, les téléspectateurs du concert ont pu suivre le développement de la valse à travers les jeunes danseurs du ballet de l'Opéra de Vienne, dans les espaces (escaliers, salle de lecture) de l'Université technique de Vienne. Là encore au service d'une œuvre entraînante, les instrumentistes viennois font entendre les qualités qui les distinguent depuis des années : la transparence, la clarté, la mesure et l'élégance du style.

La Valse Les bords de l'Elbe est l'une des dernières composées par Johann Strauss II, ici même dans la salle dorée du Musikverein : au raffinement omniprésent, Zubin Mehta apporte le sens de la couleur et une exquise caractérisation qui en fait une pièce d'atmosphère.

Pour le 2ème rv dans l'Université technique de Vienne où l'on retrouvait sur le petit écran, le corps de Ballet de l'Opéra de Vienne, Zubin Mehta inscrit une plus rare valse, celle des étudiants. Clin d'oeil aussi joué que le Perpetuum mobile, l'Annen Polka du même



Strauss fils opus 117 transporte par sa facétie électrique et scintillante, c'est un hymne plein de pétillance et d'ivresse première. Mais tout concert du NOUVEL An viennois ne serait pas digne de ses prédécesseurs s'il ne programmait en conclusion les deux sommets absolus de la famille : Le beau Danube bleu, éternel scintillement en tendresse et nostalgie

liquide puis la Marche de Radetzky : prétexte ainsi à réconcilier les compositeurs antagonistes, car Johann le fils s'était fâché avec Johann le père... lequel avait abandonné femme et enfants. A la fois ferme et nerveuse, d'une générosité allante et racée, la direction de Zubin Mehta porte l'ultime tension de ses deux pièces maîtresses que le public attend depuis le début de la performance comme deux joyaux symphonique d'une irrépressible activité. Saluons Sony classical de nous offrir dans le prolongement du concert viennois la trace d'une nouvelle étape plus que convaincante dans l'histoire des Philharmoniker, toujours enthousiastes et unis pour que résonne de la façon la plus élégante qui soit, la célébration de l'an neuf.

Concert du Nouvel An à Vienne / Neujahrskonzert – New Year's concert 2015 : 1er janvier 2015. Valses, polka, galop, pièces diverses et ouverture de Suppé, Johann I et II Strauss, Josef et Eduard Strauss. Wiener Philharmoniker. Zubin Mehta, direction. 2 cd Sony classical. Enregistrement réalisé au Musik verein de Vienne le 1er janvier 2015.

**CD, compte rendu critique.
Claudio Abbado / Martha
Argerich : « Complete
concerto recordings 1967-2013
» (5 cd Deutsche Grammophon)**

CD, compte rendu critique.

Claudio Abbado / Martha Argerich : « Complete concerto recordings 1967-2013 » (5 cd Deutsche Grammophon). On connaît avec

raison les sublimes Symphonies de Mahler par Claudio Abbado. Rien ne paraît user non plus le duo légendaire, éternellement juvénile et grande classe que le chef italien a composé dès sa trentaine avec le clavier

crépusculaire et noctambule de la vive et fauve Martha Argerich. Dans ce coffret 5 cd, Deutsche Grammophon met la lumière sur leur collaboration fixée par les micros et depuis l'année 1967 qui a inauguré cette alliance favorable. Déjà le programme Ravel Prokofiev mettait en relief leur complicité électrique, faite de finesse et d'éclats poétiques avec le Berliner Philharmoniker comme tapis instrumental des plus articulés. Même ivresse sonore et entente constellée d'accomplissements dans le Concerto de Tchaïkovski avec les mêmes Berlinoïses et en 1994. Soulignons aussi les béatitudes diaprées d'une même compréhension mutuelle en 1968 pour ce couplage romantique, Chopin (orchestralement passionnant : une performance dont seul est capable l'immense Abbado) et Liszt (crépitant, fougueux, plus subtilement lumineux que crépusculaire) : Abbado y dirige en 1984 le London Symphony Orchestra. Moins inspirés à Ferrare (n°2 et 3 de Beethoven, 2000 et 2004 avec le Mahler Chamber Orchestra) et Lucerne (n°20 et 25 de Mozart, 2013, Orchestra Mozart du Festival de Lucerne), les derniers enregistrements sur le vif n'ont pas ce fini ancien, patine légendaire à l'appui des merveilleuses bandes de 1967 et 1968, décidément inégalables par leur chic poétique. Pourtant en 2013, Abbado nous épate par sa sérénité



intérieure et un retour naturel à l'éloquente tendresse dont il fait son miel avec une Argerich toute... enfantine elle aussi. Ce dernier concert de Lucerne a déjà été critiqué sur classiquenews (CLIC de classiquenews en février 2014, il y a donc un an). Pudeur tragique... une alliance éperdue et vive, suggestive et profondément intérieure servie par deux immenses âmes sensibles. « Le rondo final se distingue tout autant par son feu olympien, soulignant dans la complicité de deux artistes, une joie et une intensité rarement atteinte dans un programme. L'orchestre en totale harmonie avec le piano soliste (oeuvrant comme s'il en était une émanation organique) bouillonne, crépite, s'emballe avec la transe de la première excitation, en une fièvre dansante souvent irrésistible. Programme bouleversant et après le décès du maestro, parmi ses ultimes enregistrements, l'un de ses plus déchirants. Incontournable. » écrivait alors notre confrère [Lucas Irom à propos du disque Mozart n°20 et 25, avec Martha Argerich, paru après la mort de Claudio Abbado.](#)



CD, compte rendu critique. Claudio Abbado / Martha Argerich : « Complete concerto recordings 1967-2013 » . Sergueï Prokofiev (1891-1953) : Concerto n°3 pour piano et orchestre ; Maurice Ravel (1875-1937) : concerto en sol (deux versions); Frédéric Chopin (1810-1849) : Concerto n°1 ; Franz Liszt (1811-1886) : Concerto n°1 ; Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893) : Concerto n°1 ; Ludwig van Beethoven (1770-1827) : Concertos n° 2 et 3 ; Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) : Concertos n°20 et 25. Martha Argerich (piano) Claudio Abbado (direction), Orchestre philharmonique de Berlin, London Symphony Orchestra, Orchestre de Chambre Mahler, Orchestre Mozart. 5 CD DG 479 4155. Enregistré en mai-juin 1967 et décembre 1994 à Berlin ; en février 1968 et février 1984 à Londres ; en février 2000 et février 2004 à Ferrare ; en mars 2013 à Lucerne. ADD/DDD. Notice trilingue : anglais, allemand, français. Durée : 4

CD, annonce. Aben Hamet (1884), l'opéra orientaliste de Théodore Dubois ressuscité par Jean-Claude Malgoire

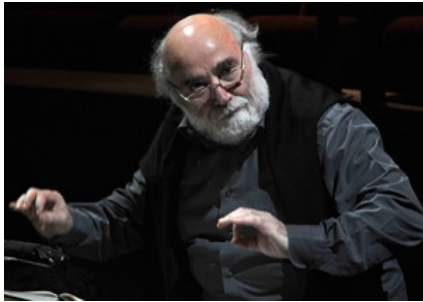
CD, annonce. Aben Hamet (1884), l'opéra orientaliste de Théodore Dubois ressuscité par Jean-Claude Malgoire. *Représenté en version scénique en mars 2014, Aben Hamet créait l'événement au printemps dernier : d'après les Aventures du dernier Abencérages de Chateaubriand, l'ouvrage évoque l'ambition avortée d'Aben Hamet, dernier héritier parti de Carthage pour Grenade avec l'espoir de lever les Maures d'Espagne pour reconquérir la Péninsule au nom d'Allah. Mais le musulman tombe amoureux de la chrétienne Bianca : malgré leur désir réciproque, aucun ne souhaite abjurer sa foi. Et Aben mourra sous le coup des épées espagnoles. Que peut la sincérité des cœurs contre la guerre des religions ?*

Aben et Bianca pourront-ils s'aimer ?

Fidèle à son intuition souvent visionnaire, **Jean-Claude Malgoire** révèle une partition éloquente et colorée composée par Théodore Dubois, fameux pour son traité d'harmonie comme l'orthodoxie musicale classique qu'il a professé au Conservatoire. A partir de la partition piano et chant, le chef fondateur de l'Atelier Lyrique de Tourcoing imagine la version pour orchestre, en soignant particulièrement le raffinement instrumental, la lisibilité du contrepoint, la suavité très pudique qui fonde la sensualité orientalisante d'un Dubois, assimilateur de Gounod et de Massenet. A partir des partitions du Paradis Perdu (récemment ressuscité), des Symphonies également, Jean-Claude Malgoire propose une immersion complète dans l'imaginaire instrumental de Dubois où comme pour ses contemporains et comme l'attestent les traités d'orchestration d'époque, priment la harpe, le saxophone et aussi l'ophicléide (basse de cuivre) entre autres... C'est une peinture très complète du motif espagnol arabisant, à la façon des tableaux contemporain de l'excellent Gérôme : Jean-Claude Malgoire a surtout puisé dans la seconde version d'Aben Hamet, celle que Dubois a préparé dès 1888 : plus courte, plus équilibrée dramatiquement; l'impossibilité des deux coeurs de religion différente de s'unir, y gagne en force, comme le montraient déjà Atala et René de Chateaubriand. C'est le poids des guerres aveugles et répétitives, mais aussi la folie des ascendants pris dans l'enfer de la fatalité guerrière qui sont particulièrement épinglés ici : la propre mère d'Aben, Zuléma ne cesse d'exhorter son fils à la conquête armée, pour venger son père Boabdil, reconquérir Grenade signifie effacer l'outrage du Cid, ce chrétien irrésistible, vainqueur des Maures au XIème siècle. Que peuvent deux jeunes amoureux contre la guerre et la haine qui opposent leurs familles



respectives ? Le thème renvoie aussi à la légende de Roméo et Juliette.



La distribution réunie par Jean-Claude Malgoire est l'autre argument en faveur de cette recreation majeure aujourd'hui édité par l'Atelier Lyrique de Tourcoing (et donc disponible sur le site de l'Atelier Lyrique de Tourcoing) :

Guillaume Andrieu, baryton chante Aben aux côtés de Ruth Rosique, Hasnaa Bennani, Marc Boucher et Nora Sourouzian... Prochaine grande critique du cd Aben Hamet par Jean-Claude Malgoire et l'Atelier Lyrique de Tourcoing dans le mag cd dvd livres de classiquenews.com. Lors de la création française de la production d'aben Hamet à Tourcoing, les équipes vidéo du studio classiquenews.com étaient présentes et ont réalisé un **reportage vidéo exclusif** : [VOIR le reportage vidéo Aben Hamet recréé à Tourcoing en mars 2014](#)



Livres, compte rendu critique. Karlheinz Stockhausen, « Je suis les sons ... », Col. L'éducation musicale, Beauchesne, Paris, 2014, 356 pages

Livres, compte rendu critique. *Karlheinz Stockhausen, « Je suis les sons ... », Collection L'éducation musicale, Beauchesne, Paris, 2014, 356 pages.*

Emanation la plus juste et la mieux sentie du compositeur lui-même, ce texte capital, qui fourmille d'anecdotes et de commentaires sur de nombreuses thématiques soulevées par l'œuvre et le compositeur, révèle en mots justes le « cas » Stockhausen : un génie du XXème qui a interrogé la forme et le sens de la musique comme peu avant lui.



Ici la musique est d'abord perçue comme une philosophie pratique, portée par une pleine conscience qui a le mérite tout au long du parcours créatif de réconcilier et même d'unir intellectuelisme de la recherche tout azimut et un certain hédonisme formel, où s'accomplit surtout une imagination spatiale hors normes. Bien souvent, l'ampleur de la pensée musicale rappellerait – du moins c'est ce que l'on veut bien nous faire accroire, Wagner et son concept moderne et post romantique de *gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale) : c'est à la lueur des écrits ici rassemblés, une hérésie car

Stockhausen était loin d'admirer Wagner. Et ses faveurs vont plutôt du côté de Mozart (Don Giovanni), plus surprenantes ses affections pour Monteverdi (que l'on jouait beaucoup moins de son vivant... d'où la pertinence des remarques qu'il exprime à l'égard de Claudio).

Karlheinz Stockhausen **(1928-2007)**

fascine par la largeur de sa vision d'autant plus que orphelin, autodidacte, il n'appartient pas au sérail ni à aucune chapelle officielle. Marqué par la guerre, fixé d'abord à Cologne, le compositeur se façonne une identité propre, à travers de multiples expériences souvent très éprouvantes pour ne pas dire traumatique. Il est à l'opposé des intellos avant gardistes, soucieux d'abord d'affirmer leur singularité pas forcément innovante. L'attrait du livre réside dans la diversité des chapitres et des thématiques développées : « découvertes formelles et structures du temps ; musique spatiale ; métaphore lumineuse ; musique scénique ; l'hommage au féminin de l'opéra *Montag aus Licht* ; Wagner, Stockhausen et le *Gesamtkunstwerk*, œuvre d'art total ... ». Les femmes musiciennes qui ont croisé sa route brossent un portrait attachant et souvent personnel de l'homme, comme du créateur. C'est aussi, surtout l'occasion de lire Stockhausen parlant de lui-même et de son œuvre. Peu à peu se dessine un parcours protéiforme, celui d'un Prométhée du XXème siècle : sérialisme proche de Boulez et Nono, admirateur de Messiaen, utilisateur de la musique aléatoire comme Cage, enfin artisan de la forme monumentale qui régénère le principe d'œuvre d'art total initié par Wagner au XIXème – et donc dans une large mesure, dépassé par Karlheinz. **Passionnant.**



Karlheinz Stockhausen : « Je suis les sons ... » par Ivanka Stoïanova. Col.lection L'éducation musicale, Beauchesne, Paris, 2014, 356 pages (parution : décembre 2014).

**Compte rendu, opéra. Lille.
Opéra de Lille, le 29 janvier
2015. Mozart : Idomeneo.
Kresimir Spicer, Rachel
Frenkel, Rosa Feola... Lee
Concert d'Astrée. Emmanuelle
Haïm, direction. Jean-Yves
Ruf, mise en scène.**

Pour cette nouvelle production d'Idomeneo à l'Opéra de Lille, le metteur en scène Jean-Yves Ruf s'associe à Emmanuelle Haïm et Le Concert d'Astrée pour la création du premier véritable opéra de maturité de Mozart. Un opéra seria à part, racontant l'histoire du Roi de Crète amené à tuer son fils Idamante, par les caprices de la superstition religieuse, écartant l'état de raisonnement pour la raison d'Etat ; Idomeneo prétend sauver le royaume de la furie d'un Neptune tricheur. Pendant ce temps Elettra se trouve en Crète, ainsi qu'Ilia, princesse des Troyens vaincus, qui est aussi éprise d'Idamante. Une distribution plutôt jeune et pétillante habite les personnages, avec des prises de rôles remarquables. Un spectacle visiblement très riche et une musique dans laquelle

se délecter !

Chef-d'oeuvre incontestable

Beaucoup d'ancre a coulé et coule encore au sujet d'Idomeneo. Pendant sa composition à Munich en 1780 Mozart avait une correspondance très active avec son père, sa sœur, et amitiés par rapport aux nombreuses péripéties de la production, les caprices des chanteurs, l'exigence du commanditaire, etc... Immédiatement après sa création on parlait d'un certain aspect « gluckiste » de la partition, des nombreux chœurs, de l'influence de Haendel, etc... Aujourd'hui encore nous lisons avec curiosité tout ce qu'on dit sur la difficulté technique des rôles, sur la richesse et la complexité de la partition, sur la peur que l'œuvre inspire à **certains** metteurs en scène, etc., etc., etc. Si nous sommes de l'avis qu'on se sert souvent de ces stéréotypes sur le monument qu'est Mozart pour excuser la médiocrité, ces clichés ont néanmoins un fond de vérité.

Le Mozart d'Idomeneo (mais pas que) est comme le soleil, il illumine sans discrétion, il éclaire et révèle tout, il montre la petitesse et la grandeur sans discrimination. Emmanuelle Haïm et son fabuleux ensemble Le Concert d'Astrée font preuve d'une sagesse étonnante, mais fort heureusement non exclusive. Ils ouvrent l'œuvre avec beaucoup de brio, notamment les cordes si réactives, mais aussi un brio quelque peu désaccordé des cors. Pendant les 3 actes nous pensons au célèbre orchestre de Munich pour qui Mozart a écrit ces pages si riches, et nous trouvons la prestation de l'orchestre, si réservée soit-elle, pleine de qualités, notamment en ce qui concerne les tempi, la vivacité des cordes, le charme et la candeur si particulière des bois bellissimes du Concert d'Astrée. Idem pour les chœurs



très sollicités. Le premier et le dernier nous laissent abasourdis de bonheur, mais ils n'ont pas été tous interprétés avec le même panache ni la même vigueur. Un déséquilibre qui peut s'interpréter comme inné à l'œuvre, peut-être. Or, en dépit du livret métastasien d'Antoine Danchet édité par Giambattista Varesco (avec qui Mozart avait déjà eu affaire pour *Il Re Pastore*, son opus lyrique précédent), si beau et si stylé soit-il ; par les cadeaux que Fortune a généreusement offert au génie salzbourgeois, il n'existe pas un moment ennuyeux ni de vrai temps mort dans la partition. Aux interprètes donc d'habiter leurs rôles, musicale et théâtralement. Les chanteurs-acteurs de la distribution on relevé le défi, notamment avec l'intense travail d'acteur qu'achève Jean-Yves Ruf, metteur en scène. Mais parlons de la musique d'abord.

Ilia et Idamante : deux perles vocales



Le titre de l'oeuvre est ***Idomeneo, re di Creta ossia Ilia e Idamante***. Pour cette nouvelle production lilloise le titre Ilia et Idamante paraît beaucoup plus pertinent qu'Idoménée. Kasimir Spicer dans le rôle titre est un ténor qu'on aime bien par la qualité de son style et son investissement toujours impressionnant. S'il brille par la lumière propre à son talent, avec le pianissimo le plus beau de toute la performance, et que nous aurons du mal à oublier lors de son « Fuor del mar » au premier acte, nous avons aussi remarqué la difficulté du

chanteur par rapport aux arabesques, au souffle et à la projection. Certes, il s'agit d'un air de bravoure virtuose que Mozart a dû adapter pour le ténor vieillissant créateur de l'œuvre : Anton Raaff. De même pour la soprano **Patrizia Ciofi** dans le rôle d'Elettra, Princesse argonaute répudiée. Une Princesse très chic mais pas aussi choc. Tant de belles choses dans sa prestation, le style, les récitatifs pleins d'intention, une agilité vocale confirmée... Mais aussi de la difficulté à chanter son premier air de bravoure « Tutto nel cor vi sento », un souffle manquant, une voix souvent inaudible, pétillante mais sans épaisseur. Un début un peu décevant, malgré son incroyable talent d'actrice qui, au moins, captivait les yeux de l'auditoire. Heureusement pour elle, sa performance est progressive. Lors de son deuxième air elle fait preuve d'un beau legato et des beaux piani, et elle impressionne surtout par son appropriation de la cadence, à laquelle elle ajoute un je ne sais quoi du belcanto du XIXe, ravissant. Son air de clôture « D'Oreste, d'Aiace » est à l'opposé de son premier au niveau de l'assurance, de l'interprétation, du volume, de la projection. Elle est très expressive et elle le chante avec vigueur, mais l'instrument reste le même, à notre avis beaucoup plus agile que dramatique donc peu propice au rôle. Même remarque pour le ténor **Edgaras Montvidas** (autrement un Alfredo touchant à Nantes, pour cette [Traviata mise en scène par Emmanuelle Bastet](#)) dans le rôle d'Arbace, confident d'Idomeneo. S'il est un excellent acteur et plutôt beau à regarder, son air virtuose au premier acte « Se il tuo duol » (fréquemment supprimé tellement il est difficile, nous l'avouons), laisse à désirer.

En l'occurrence les véritables chefs de file sont Ilia et Idamante, prises de rôles pour les deux jeunes chanteuses, en vérité. **La soprano Rosa Feola** dans le rôle d'Ilia fait ses débuts en France dans cette production. Dès son premier air « Padre, germani, addio », les maintes qualités de sa performance saisissent. Un timbre riche, une diction impeccable, une sensibilité dramaturgique complexe dont elle

fait preuve par son chant et par son jeu. Une prestation qui augmente en beauté au cours des actes. Son « Se il padre perdei » au deuxième un bijou d'expression, d'intention, de sincérité, les bois délicieux du Concert d'Astrée s'accordant majestueusement à l'instrument de la soprano. Que dire enfin de son dernier air au 3e acte « Zeffiretti lusinghieri » si ce n'est-ce qu'elle y exprime la douceur de son amour avec un sublime legato et un chant débordant d'émotion ? Une artiste à suivre absolument. **Pareil pour l'objet de son amour, Idamante, interprété par la mezzo-soprano Rachel Frenkel**, qui nous impressionne dès son entrée au premier acte « Non ho colpa » par le timbre et l'émotion juvénile délicieusement nuancée, même si la cadence n'a pas été le moment le plus réussi. Sa participation au quatuor du dernier acte « Andro ramingo e solo » est un sommet d'expression. Remarquons également la prestation rapide mais solide d'Emiliano Gonzales Toro, en Grand prêtre et notamment de la basse Bogdan Talos (La Voix) que nous aurions aimé écouter davantage.

Et la pierre d'achoppement de la production ? La mise en scène du talentueux et pragmatique **Jean-Yves Ruf** a des qualités et des défauts. Félicitons d'abord sa scénographe Laure Pichat pour des décors d'une beauté plastique tout à fait frappante ! Un décor par acte, un plateau toujours circulaire avec un rideau de fins fils qui permettent la transparence mais reflètent les belles lumières de Christian Dubet. Ni approche historique ni véritable transposition par contre. Des beaux tableaux visuels ravissants, un travail d'acteurs souvent poussé et souvent brillant... Mais des coutures par trop visibles d'un discours créatif incertain, voire incohérent.

Dès la levée du rideau nous avons un flashback de [l'extraordinaire mise en scène de l'Elena de Cavalli \(une production de grande valeur! – Opéra de Lille, janvier 2015\)](#), dans le sens où la structure circulaire domine le plateau. Très beau. Les troyens prisonniers à l'intérieur du faux rideau circulaire, couverts de draps blanchâtres comme Ilia...

Nous sommes quelque part, à un moment précis de l'histoire, on dirait, mais on ne sait pas vraiment. Sauf qu'après arrive une procession des croyants... Hindous !? Mais pas que !!! Nous sommes décidément dans le méli-mélo d'époques, de styles, un peu de tout et beaucoup de n'importe quoi. Expliquons : Dans cette procession, des « prêtres » habillés en derviche (mystiques du soufisme, aux longues robes noires et des chapeaux longs plus ou moins coniques) rentrent sur scène avec de l'encens à la myrrhe et au copal (typiquement catholique, ajoutons). Un ascète de facture indienne a une expérience mystique devant le faux sacrifice dont il est le protagoniste, l'expérience est comme une espèce de possession, mais, démoniaque ou angélique ? En tout cas épileptique. Au même temps Idomeneo, Roi de Crète (où d'un royaume indien avec une minorité des musulmans mystiques qui ne brûlent pas du benjoin d'Arabie ni du santal mais de la myrrhe, et qui, par hasard, sont les prêtres du dit Roi au patronyme grec...), est habillé en occidental avec une couronne dorée qui paraît une bague contemporaine. Passons au troisième et dernier acte avec un bel arbre impressionnant qui n'est pas sans rappeler le bois sacré du château de Winterfell dans le Nord de la série télévisuelle Game of Thrones / Le Trône de Fer, à son tour inspiré du Moyen Age écossais... Heureusement toutes ces banalités sophistiquées et incohérentes acquièrent un sens, plus ou moins, uniquement grâce au travail d'acteurs des chanteurs : leur performance fait illusion de cohésion. Voici donc un show spectaculaire, de belles ombres et lumières, références à l'Inde, au mysticisme islamique, même à la Grèce (un petit peu quand même). Un défilé des modes du monde riche en prétextes, avec comme principale qualité rédemptrice, d'un point de vue dramaturgique, nous insistons, le jeu d'acteur qui est tellement fort et intéressant, que nous excusons, mais pas sans réserves, le manque d'égard face à l'intellect et à la culture des spectateurs dans cette mise en scène à la beauté confondante et conflictuelle, mais certaine.

Une production à voir et surtout à écouter à l'Opéra de Lille

le 29 janvier ainsi que les 1er, 3 et 6 février 2015 !

Vidéo, reportage : Rameau Symphonique à Liège. Bruno Procopio dirige le Philharmonique royal de Liège

Vidéo, reportage : Rameau Symphonique à Liège. Bruno Procopio dirige le Philharmonique royal de Liège. Le 14 décembre 2014, le chef et claveciniste Bruno Procopio dirige les instrumentistes du Philharmonique royal de Liège dans un programme Rameau : ouvertures et ballets d'opéras. Il ne s'agit pas seulement de rendre hommage à Rameau pour l'année des 250 ans de sa mort (1764), c'est une expérience riche et formatrice pour les musiciens sur instrumentistes modernes : comprendre et jouer Rameau selon les règles de la pratique historiquement informée. Bruno Procopio initie l'orchestre aux notions clés de l'esthétique baroque : techniques d'archet, articulation, ornementation, approche rythmique... Comme il l'a fait à Caracas avec les musiciens du Simon Bolivar Symphony Orchestra, Bruno Procopio pilote un nouveau défi pour les musiciens du Philharmonique royal de Liège. Reportage vidéo exclusif CLASSIQUENEWS.COM réalisé en décembre 2014 à l'occasion du concert Rameau Symphonique présenté dans la Salle Philharmonique de Liège, le 14 décembre 2014.





Illustration : © CLASSIQUENEWS.TV 2014

Décès. Le pianiste français Aldo Ciccolini s'est éteint dans la nuit de samedi 31 janvier 2015 à l'âge de 89 ans

Décès. Le pianiste français Aldo Ciccolini s'est éteint dans la nuit de samedi 31 janvier 2015 à l'âge de 89 ans. D'origine italienne le pianiste Aldo Ciccolini est décédé dans la nuit de samedi 31 janvier au dimanche 1er février à Asnières-sur-Seine (Hauts-de-Seine).

Agé de 89 ans, Aldo Ciccolini était né à Naples le 15 août 1925. A presque 90 ans, il était le plus âgés des grands pianistes actuels. Couronné par de nombreux prix, devenu professeur au Conservatoire dès 1947, Aldo Ciccolini remporte le



fameux Concours Marguerite Long-Jacques Thibaud à Paris en 1949 (ex aequo avec Ventsislav Yankoff), où il décide de se fixer. Comme le chef Alain Lombard, Aldo Ciccolini à l'égal de Samson François ou François-René Duchable, est un interprète sensible et inspiré des compositeurs français : Saint-Saëns, Ravel et Debussy. Passeur des connus, Lisztéen autant que Beethovénien, il sait aussi s'intéresser aux mésestimés dont il dévoile le génie oublié : Erik Satie, Charles Valentin Alkan (récemment ressuscité par la pianofortiste Natalia Valentin), Déodat de Séverac, Emmanuel Chabrier, Alexis de Castillon, Massenet, Tailleferre... Autant de tempéraments français, le plus souvent romantiques, qui méritaient assurément d'être remis à la page. Naturalisé français en 1971, sincère, pudique, réservé, d'une finesse qui se découvre au fil de l'écoute, le pianiste laisse un important legs discographique : le jeu d'Aldo Ciccolini a marqué l'histoire du clavier français. Parmi ses élèves, on remarque toute une génération de nouveaux talents : Akiko Ebi, Pascal Le Corre, Géry Moutier, Jean-Yves Thibaudet, Artur Pizarro, Marie-Josèphe Jude, Nicholas Angelich...

Illustration : Aldo Ciccolini © B Martinez