

Gluck à Paris (1774-1779)



Dossier Gluck 2014. 2014 marque les 300 ans de la naissance de Christoph Willibald Gluck, champion de l'esthétique défendue par Rousseau. Le Chevalier, favori de Marie-Antoinette ne serait pas Gluck sans ses accomplissements lyriques français, en particulier parisiens qui perfectionnent encore les avancées viennoises des années 1760... Point sur l'œuvre lyrique du Chevalier Gluck, en particulier sur les opéras qu'il présenta sur la scène parisienne, entre 1774 et 1779. Si Gluck suscite honneurs et triomphe à **Vienne**, en particulier avec son **Orfeo ed Euridice (1762)**, il finira pas dérouter le goût des viennois avec ses œuvres ultérieures : **Alceste (1767)** et **Paride ed Elena (1770)**, au succès plus mitigés. La réforme qu'il engage, du moins le style résolument moderne qu'il développe à l'endroit de l'opéra (chant et musique sont fusionnés au profit de la continuité et de la cohérence de l'action dramatique), va bientôt conquérir une nouvelle capitale d'Europe : **Paris**. Au reste ce sont les œuvres de Hasse ou d'un autre napolitain, Traetta qui séduisent davantage les viennois : son *Iphigénie en Tauride* de 1762, présentée quelques mois après l'*Orfeo* de Gluck, correspond davantage au goût conservateur (et plus décoratif) du public. Comme d'ailleurs, il en ira des œuvres de Mozart par rapport à celles de Salieri. On ne rappellera jamais assez que *Les Noces* (première, le 1er mai 1786) ne suscitèrent guère de succès quand **la Grotta di trofonio de Salieri**, ouvrage contemporain (créé en octobre 1785), fut salué comme le modèle des opéras viennois les plus réussis !

Gluck dérangé par le génie des planches n'a jamais manqué une opportunité. En France, la Dauphine Marie-Antoinette est devenue Reine : il fut à Vienne son professeur de musique. Par ailleurs, il connaît le goût de la Souveraine pour son propre

style. Il est de surcroît un auteur rompu aux dernières tendances françaises, en particulier assimilateur du genre à la mode, l'opéra-comique.

Soucieux de simplifier l'oeuvre musicale au profit de la clarté dramatique, Gluck s'intéresse au nouveau genre français. Il acclimate le format, sur les livrets de Favart, à l'attention du public Viennois : *L'île de Merlin* (1758), *le Cadi dupé* (1761), *Les amours champêtres* (1765). Opportunément, il obtient de François du Rollet, attaché à l'Ambassade de France à Vienne, tous les renseignements nécessaires pour préparer son arrivée parisienne. C'est d'ailleurs Du Rollet qui rédigera le livret en français de son premier opéra pour Paris, **Iphigénie en Aulide (19 avril 1774)**.

Entre 1774 et 1779, ce sont au total sept ouvrages de Gluck qui seront produits sur la scène de l'Opéra Royal : Iphigénie en Aulide donc, à laquelle succèdent : une seconde version d'Orfeo mais en français (**Orphée et Euridice, 28 août 1774**), **Cythère assiégée (comédie, 1775)**, seconde version d'**Alceste (23 avril 1776)**, **Armide** d'après la tragédie lyrique de Lully et Quinault (23 septembre 1776, mais avec coupure : plus de prologue), **Iphigénie en Tauride** (18 mai 1779). Sa dernière œuvre pour la scène française, **Echo et Narcisse**, présentée la même année, suscite une telle indifférence que Gluck, dépité, décide de rejoindre Vienne qu'il n'avait jamais vraiment quitté – où il occupait une fonction officielle-, pour ne plus revenir à Paris. Ainsi ce clôt l'épisode spectaculaire du Chevalier dans la capitale européenne.

La réforme du grand genre

Intéressante carrière que celle de Gluck qui en homme libre – rappelons qu'à la différence de bon nombre de ses contemporains, il n'eut jamais à quémander la moindre obole des puissants ni des riches car son mariage l'affranchissait de tout besoin pécunier-, poursuit encore son travail de **réformateur du grand genre**. Dix années après les



avoir expérimentées à Vienne, ses idées nouvelles font recette à Paris. Son séjour fugace dans la capitale y aura déterminé après lui, la suite du genre lyrique.

A son crédit, le sens de la dramaturgie et une fidélité inaltérable à ses intentions esthétiques : plus d'ornements ni d'emphase formelle superfétatoire. Sont bannis les récitatifs secs, les da capos et autres effets da gorgia : rien ne compte davantage que le sens du drame, la continuité de l'action, la sobriété édictée comme une vertu antique. La tragédie des anciens grecs est à nouveau à l'honneur. Un nouveau continuum musical permettant à l'orchestre d'unir toutes les parties (grandes scènes de solistes, chœurs enflammés, ballets) tend parfois au sublime sans pourtant empêcher raideur et statisme des tableaux. A Paris, le succès de ses œuvres s'explique pour plusieurs raisons.

Paris attend depuis longtemps une réforme de la machinerie lyrique héritée de Lully même si la puissance du génie de Rameau défend très honorablement l'institution académique. Mais la Querelle des Bouffons (1752) a démontré ce besoin d'oxygène auquel souscrivent sans hésitation les Encyclopédistes, Rousseau en tête. Même Rameau s'y montre perméable, introduisant dans ses opéras et ballets nombre traits de pure virtuosité... Les Napolitains font figure de créateurs modernes parfaitement en affinité avec les attentes du public : les parisiens qui s'ennuient devant les spectacles pompeux où la mythologie est convoquée sur le mode tragico-édifiant, préfèrent le piquant esprit bouffe de *La Serva Padrona* de Pergolèse, ou les prodigieux intermèdes de Latilla et Jommelli.

Ensuite, le succès croissant de l'Opéra-comique a préparé le terrain de la réforme. A la suite de l'affaire des Bouffons, Dauvergne compose la réponse du milieu français à la comédie napolitaine : ses *Troqueurs* marquent l'avènement de l'opéra-comique (1753). Le genre a démontré tout ce qu'on devait répugner à l'Opéra, le ridicule et l'ennui. Autant d'éléments détestés de Rousseau comme de Gluck. En arrivant à Paris avec son image de réformateur, Gluck répondait au climat général.

Enfin, la Reine Marie-Antoinette, qui souffre davantage l'opéra français qu'elle ne le comprend, soutient le renouvellement du genre. D'autant que Gluck, compositeur « Viennois » depuis 1754 qui a participé en de nombreuses occasions au paysage musical de sa Vienne natale, lui offre l'occasion d'implanter à Paris, un peu de cette enfance et de ce pays qui lui manquent tant.

Gluckistes contre Piccinnistes : la question des anciens et des modernes

La situation attise les esprits échauffés par ce vent de réforme lorsque paraît sur la scène parisienne, **Niccolo Piccinni**, à la fin de l'année 1776. Comme Gluck, Marie-Antoinette a souhaité inviter un autre compositeur étranger à la Cour. Le musicien qui a été formé par les maîtres napolitains (Leo et Durante), est une célébrité européenne : il a marqué les esprits depuis son triomphe à Rome de *La buona Figliuola* (dramma giocoso, 1760), qui ouvre une nouvelle voie à mi chemin entre le buffa et le seria et colle plus à la vie réelle qu'à l'épopée antico-morale. Devenu le meilleur représentant du style napolitain qu'il aborde aussi dans le genre seria, il accepte la proposition de Marmontel qui l'invite à rivaliser avec Gluck sur les mêmes sujets d'opéra. Paris a toujours aimé orchestrer les oppositions claniques. elles attisent les débats, enflamment les esprits parisiens dont l'arrogance critique aime glorifier puis bannir les idôles hier encore inconnues... D'ailleurs, après la confrontation Piccinni/Gluck (qui aura plus desservi le premier que le second), les parisiens aimeront ensuite opposer Piccinni à Sacchini. Or là encore, son chef-d'œuvre *Didon* (sur un livret de Marmontel, 1783) est vite emporté par les cabales haineuses. Pour l'heure, Piccinni comme avec *Atys*, réécrit et réorchestré, triomphe avec son *Roland* (1778) créé devant la Reine à Versailles, sans obstacle puisque Gluck eut le discernement sage d'abandonner l'idée d'un opéra sur ce sujet, inspiré de Lully et Quinault.

On sait en outre que Marie-Antoinette au moment des

représentations de Roland, demanda à Piccinni de l'accompagner au clavier dans un air tiré de l'*Alceste* de... Gluck. Piccinni s'exécuta sans rechigner. Le goût est à la relecture des grands modèles anciens. Après le départ de Gluck (1779), Piccinni présentera son *Iphigénie en Tauride*, après celle de son rival, mais sans guère persuader tant la partition pâlit de la comparaison.

Derrière l'opposition des musiciens, se cache une querelle politique et esthétique. Gluck est le favori de la Reine. Il fallait bien lui trouver un opposant esthétique déclaré. Celui qui semblait attaquer la pureté du style français et du moins la remettre en cause, avec **Armide** (1776), devait subir une leçon de déclamation, soutenue par le parti des conservateurs. On choisit Piccinni... qui comprenait peu la langue de Lully. Il devait donc composer dans ce contexte de forte polémique, Roland puis *Iphigénie en Tauride*. Précisons enfin que c'est Marie-Antoinette qui souhaitant la présence d'un musicien italien à la Cour avait invité Piccinni en France.

L'accueil des œuvres de Gluck sur la scène française

Gluck partage avec Rousseau la nécessité de réformer le genre de la tragédie lyrique héritée de Lully. Mais il va plus loin que le philosophe, même il se montre plus respectueux que lui : contrairement au bouillonnant



Jean-Jacques, le compositeur germanique entend démontrer grâce à sa première **Iphigénie** (... en Aulide, 1774) que le français se prête à l'écriture musicale. D'après Racine, *Iphigénie* doit retrouver l'essence et la simplicité de la grandeur tragique. Simplicité et continuité de l'action dramatique. La réussite sera telle que Rousseau reconnaîtra d'ailleurs qu'il s'était trompé. Le soutien des compositeurs et musiciens français établis ne tarde pas dont celui de Dauvergne et de Gossec, lequel fournit la musique du ballet des **Scythes enchaînés**, ajoutée aux représentations d'*Iphigénie*. Ce ballet est le

prototype du ballet-pantomime français, offrant à l'opéra proprement dit de Gluck sa conclusion dramatique logique.

Iphigénie produit auprès des parisiens un effet comparable à celui que suscita Orfeo sur le parterre Viennois, onze ans auparavant. Marie-Antoinette en témoigne dans les lettres qu'elle adresse à sa mère : « ... *j'ai été transportée ; ... il règne dans toutes les têtes une fermentation aussi extraordinaire sur cet événement que vous le puissiez imaginer, c'est incroyable. On se divise ; on s'attaque comme si c'était une affaire de religion...* » écrit-elle, le 26 avril 1774.

La sublimité du musicien capable de fixer le vrai caractère de la musique théâtrale et de « le faire rentrer dans le naturel » est aussitôt fustigée par les ennemis de la jeune Souveraine dont le parti de l'ancienne maîtresse de Louis XV, récemment décédé : La Dubarry qui avec Marmontel, par simple esprit de contradiction, défend les compositeurs italiens contre le germanique « Glouk » (selon la prononciation de l'époque), champion de l'Autrichienne.



L'accueil d'Orphée et Euridyce, présentée le 2 août 1774, suscite le même enthousiasme. Pendant les répétitions, l'auteur exacerbe avec son autorité habituelle, les dispositions expressives de ses interprètes. En particulier, il demande au ténor Legros (le rôle d'Orphée a été réécrit pour un ténor aigu, contrairement à la version viennoise où il était tenu par un castrat) de

crier et non de chanter sa prière : « Euridyce, Euridyce... ». On sait depuis quel effet cette déclamation expressive produit sur les spectateurs, absolument sous hypnose comme en témoigne Mademoiselle de Lespinasse. Célébré, Gluck continue d'officier à Vienne comme « compositeur impérial ». Pour chaque nouvel ouvrage parisien, il fait le voyage à Paris, réadaptant ses partitions au besoin, dirigeant les répétitions avec une énergie de tous les diables, et dont il sort selon les témoignages, exténué.

En janvier 1775, Iphigénie est reprise produisant des recettes non négligeables dans les caisses de l'Académie Royale. Le style fait salle comble. Il annonce même les soubresauts à venir : le divertissement du troisième acte et son chant d'allégresse : « *Partons, volons à la victoire* » annonce la clameur patriotique des futures liturgies révolutionnaires.

Avec **Cythère assiégée**, Gluck reprend la trame d'un opéra-ballet de Rameau. Succès mitigé. Mais comme le contrat qu'il a signé, stipule le versement de 2000 livres annuelles pour six ouvrages à fournir sur la scène française, il poursuit la composition avec une reprise d'**Alceste**... qu'il adapte à nouveau, supprimant ballets et autres épisodes s'ils ne sont pas justifiés par l'unité et la tension du drame. Le talent de Gluck est de composer en dramaturge : en homme de théâtre plutôt qu'en compositeur soucieux de plaire. Le 23 avril, le musicien présente **sa nouvelle Alceste** : action resserrée, suppression des personnages secondaires, économie et efficacité nouvelle au profit de l'accomplissement de la tragédie... autant de qualités et vertus musicales saluées au XIX^{ème} siècle par Berlioz. Descente au Styx puis air de défi aux Enfers avec l'évocation lugubre et profonde des bassons et des trombones.

L'Alceste de monsieur « Glouk » emprunte des chemins déjà engagés, et avec quel art !, par Lully et Quinault au siècle précédent. Bientôt, les partisans du style Français classique se sentent menacés. La bataille à venir se prépare, en particulier avec **l'arrivée de Piccinni le 31 décembre 1776**. En critiquant Gluck, il fallait surtout démontrer son opposition à l'œuvre d'un étranger sur le style français. Comme il le dira de la future **Armide** (septembre 1776), Marmontel n'épargne aucune critique sur l'écriture de Gluck : dans son « *essai sur les révolutions de la musique française* » paru en 1777, il dénonce son orchestre « bruyant et gémissant » ; son harmonie « escarpée et raboteuse ». Au regard du nombre des représentations, 45 soirées en 1776, Alceste, le nouvel opéra du Chevalier, a très bien résisté.

Au cœur de la querelle esthético-politique, les piccinnistes

sont soutenus par le Mercure Galant tandis que les défenseurs de Gluck s'expriment dans le Journal de Paris. On a oublié certains faits de cette époque qui révèlent les prises de position. Gluck est alors un musicien parfaitement honoré par le pouvoir : en témoigne le portrait que fit de lui, Duplessis, peintre attitré de Louis XVI et que le musicien remporta avec lui à Vienne en 1779. Mais il y a un autre signe tout aussi révélateur : quand est proposée en souscription, la réalisation d'un buste de Gluck par Houdon, Marie-Antoinette, fidèle protectrice, offrira 600 livres. Le portrait qui fut produit appartient aux meilleures œuvres du sculpteur, qui avant son Voltaire, prit le parti du réalisme : Houdon avait choisi de reproduire les marques de la vérole sur l'épiderme de son sujet, représenté sans perruque ! Le buste fut placé le 14 mars 1778 à l'Opéra aux côtés de Lully, Quinault et Rameau. Tous seront détruits lors de l'Incendie du bâtiment en 1873.



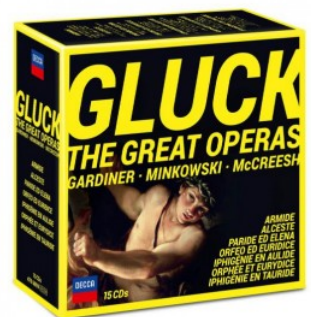
agenda opéras de Gluck 2014

Bruxelles, La Monnaie : 17 juin<2 juillet 2014. Gluck : Orphée et Eurydice, 1764. Bruxelles fête pour sa fin de saison 2013-2014 le centenaire Gluck (passé sous silence par ailleurs : le réformateur de l'opéra seria à partir de 1760 à Vienne puis au début des années 1770 à Paris mérite quand même mieux que cette confidentialité polie...). Pour l'heure et à partir du 17 juin 2014, la scène bruxelloise présente une nouvelle production d'Orphée et Eurydice du Chevalier, dans la version que Berlioz réalise en 1859 à partir de la version viennoise de 1762. Argument vocal : **Stéphanie d'Oustrac ...** [EN LIRE +](#)



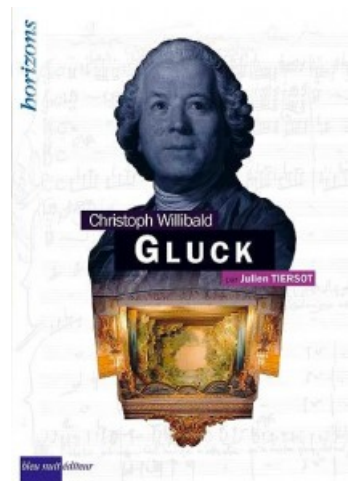
discographie

Coffret GLUCK : The geat operas (15 cd DECCA). Voici récapitulée, sa carrière entre Vienne (années 1760) et Paris (années 1770), qui fait de Gluck, à la veille de la Révolution, le champion de l'opéra seria en Europe. Le coffret Decca est incontournable en ce qu'il offre aussi une synthèse des lectures les plus décisives pour la compréhension de sa manière propre, de l'apport du maître au genre lyrique à la fin du XVIIIè : cette synthèse dont il est le seul à défendre légitimement les vertus esthétiques ; son art est européen avant la lettre, empruntant à l'Italie (mélodies suaves), au germanisme (le développement orchestral souvent stupéfiant), à la France (choeurs et ballets, sens des



contrastes dramatiques). A sa source, Berlioz s'abreuve directement. Forme équilibrée, drame préservé, passions exacerbées... autant de qualités que recueillent tous les auteurs de son vivant et après lui : Vogel, Sacchini, Piccini, Gossec... Voici donc les enregistrements qui ont fait date, en particulier ceux de Gardiner qui en France aura œuvré de façon décisive pour la réévaluation des opéras de Gluck : les deux Iphigénies, -Iphigénie en Tauride d'après Racine de 1779 (Lyon, février 1985), Iphigénie en Aulide de 1774 (Lyon, juillet 1987)-, puis Orfeo ed Euridice (Londres, mai 1991), sans omettre la sublime Alceste de 1767, point d'accomplissement du Britannique (Londres, Paris 1999) au service d'un sommet tragique de l'opéra nouvelle formule, celle gluckiste rompant avec l'idéal des Lumières légué par Métastase... [EN LIRE +](#)

LIVRES. Gluck par Julien Tiersot (Bleu Nuit éditeur). Comme Rameau dans les années 1730 à 1750 réforme l'opéra par son génie spectaculaire et sensible, ouvrant la voie aux compositeurs de la fin XVIII^e, **Christoph Willibald Gluck (1714-1787)** fait de même : étranger à Paris comme ses compétiteurs, Piccinni et Sacchini, le Chevalier sexagénaire, – qui fut maître de musique à Vienne de la princesse Marie-Antoinette future Reine de France, devient son champion à Paris et à Versailles, au début des années 1770 à 60 ans, insufflant à la scène française, à partir de ses succès viennois recyclés, une régénération en profondeur. Plus jamais l'opéra français ne sera le même : après les créations très applaudies d'Iphigénie en Aulide, d'Orphée et Eurydice, d'Armide, il aura gagné grâce à Gluck, intensité dramatique, vraisemblance vocale, cohérence théâtrale. Gluck fut contre la soit disante machine



superfétatoire et trop « artificielle » de Rameau le savant, le héros de... Rousseau, évangéliste d'une bible musicale nouvelle qui appelait à plus de simplicité, de clarté, de mesure, de vérité. [EN LIRE +](#)

Rameau : Platée, 1745. Le triomphe de la musique

**Rameau:
Platée,
1745.**
La clé
de
Platée,
opéra
comédie
mais
aussi
ballet
comique
qui
revisit
e les



chorégraphies pour la Cour de France parmi les plus déjantées, demeure certainement l'apparition de la Folie à l'acte II.

C'est une création élaborée par le compositeur officiel de Louis XV qui » ose » ce que nul autre avant lui n'avait produit. Pour une oeuvre de commande, destinée à être jouée devant la Cour et le Roi, Rameau n'hésite pas à réinventer un genre nouveau où la fantaisie du poète musicien souligne la prééminence indiscutable de son art comme compositeur. Le Bouffon, le truculent, le fantasque préfigurent 10 ans avant la fameuse Querelle, l'impact de la drôlerie la plus extravagante mais tissée avec quelle subtilité. Dans Platée, jamais Rameau n' a semblé plus personnel, audacieux, visionnaire. Un moderne qui n'a toujours pas été estimé à sa juste place.

La Folie, divine musicienne

Rameau n'y fait pas que parodier les formules classiques de la tragédie lyrique héritée de Lully ; il égale la fantaisie libre des Italiens, leur séduction mélodique et surtout invente un nouveau genre purement musical sur un prétexte inédit emprunté à l'Antiquité (avant Gluck) ; celui où sa muse, la Folie ayant dérober la lyre d'Apollon, imagine de nouveaux et très brillants concerts... pathétique, comique, héroïque, lugubre ou fantasque... le compositeur démontre l'autonomie poétique de la musique ; il souligne combien, a contrario de tout ce qui a été réalisé avant lui, verbe et musique sont indépendants : la musique du simple fait des accords et de l'harmonie peut exprimer les sentiments les plus subtiles. C'est un langage à part entière. Dans Platée, Rameau exprime le triomphe de la musique sur la poésie, le drame, la

danse...

Si Phaéton le fils du soleil se montre incapable de dominer le char solaire (voir ici la tragédie de Lully sur le thème mythologique), la Folie en revanche possédant l'instrument solaire, se révèle inégalable. D'une exceptionnelle maîtrise. Pour Rameau c'est un coup de génie qui assoit définitivement sa manière si personnelle au panthéon des meilleurs créateurs français à l'opéra.

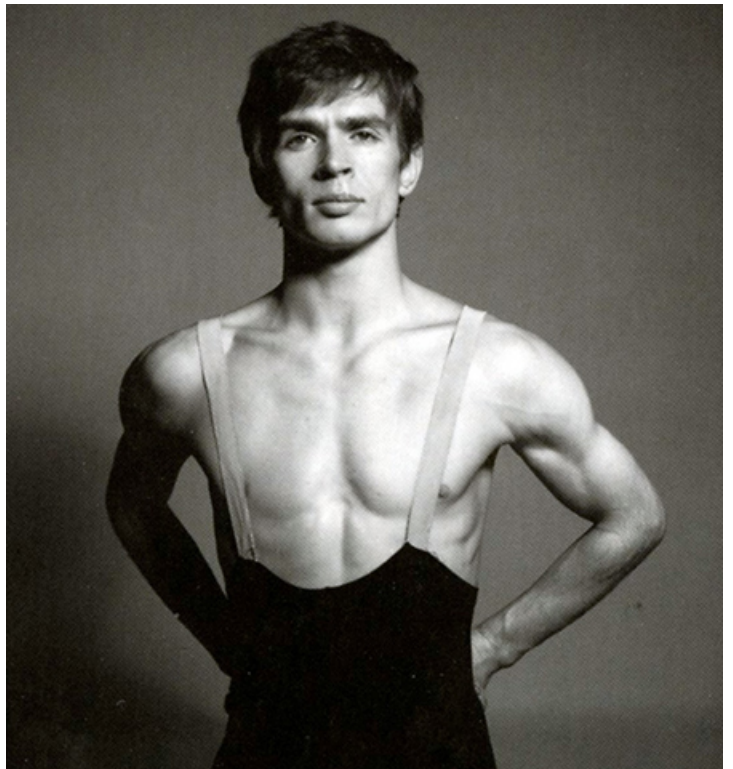
Tchaïkovski : Le Lac des Cygnes (Noureev, 1984)



ARTE. Tchaïkovski: le Lac des cygnes, le 29 décembre 2013, 16h55. Achievée en 1876, la partition du ballet Le Lac des Cygnes de Tchaïkovski témoigne de la volonté du compositeur de conférer au ballet, une ampleur et un raffinement symphonique. S'inspirant des compositeurs spécialisés comme Adam (Giselle), Delibes (Coppelia) dont il connaît le génie mélodique, Tchaïkovski apporte un souffle épique et tragique inédit au ballet romantique.

Le premier ballet symphonique russe

Le Lac des cygnes est le premier ballet du musicien russe qui écrira ensuite Casse Noisette et La Belle au bois dormant avec une cohérence renforcée. A l'époque du Lac, le chorégraphe pressenti Julius Reisinger, plutôt classique et conservateur, ne travaille pas avec le compositeur : il est même déconcerté par la modernité de la partition, son ampleur et son trop grand raffinement orchestral.



Sans être un échec, la création de 1877 au Bolchoï, reste une humiliation pour Tchaïkovski, certainement trop en attente.

Les reprises au début des années 1880 confirme l'impact du Lac auprès des spectateurs. Après la mort de Piotr Illiytch (1893), la nouvelle chorégraphie signée Petipa (et son adjoint Ivanov) en 1895 apporte un nouveau souffle au premier ballet symphonique russe.

Noureev chorégraphe

Rêve-cauchemar entre fantastique et féerie

La version de Noureev conçue en 1984 pour l'Opéra de Paris souligne la caractère hautement tragique du ballet :

l'impuissance du prince Siegfried, la malédiction du magicien Rothbart contre Odette, emprisonnée dans son corps de cygne. La figure noire d'Odile offre aussi un contrepoint très dramatique (solo, duos et trios au III) à l'intrigue. Noureev imagine Siegfried, possédé par ses rêves et fantasmes où l'idéal féminin reste inaccessible. Seul, détruit, vaincu par Rothbart en fin d'action, Siegfried tend une main impuissante face au spectacle des deux amants réellement réunis : Odile qui l'a trompé et Rothbart qui s'élèvent, libérés, dans le ciel...

C'est l'une des lectures du ballet les plus cohérentes et les plus captivantes. Elle s'inscrit même dans le drame intime du compositeur qui homosexuel déchiré a voulu croire dans l'espoir d'un mariage voué à l'échec. De fait, Tchaïkovski ne se remettra jamais réellement de ses noces ratées qui débouche sur une course aux abîmes... Odile le cygne blanc incarne une union rêvée qui lui est interdite. Et dans la vision de Noureev, le prince ne peut que finir fou en fin d'action. Epuré des figures non efficaces, réécrit en particulier pour les solos des figures masculines (Siegfried et Rothbart), Le Lac version Noureev raconte un rêve (les 2 tableaux des 32 cygnes blancs sur le lac : deux tableaux blancs qui synthétisent la tradition des tableaux illusoires à la fois fantastiques et féeriques, au I et au III), rêve qui tourne au cauchemar et à la folie. La figure du prince est fatalement passive et impuissante : c'est la confession pour Tchaïkovski de la fatalité à laquelle il se soumet malgré. C'est la clé tragique de toute son oeuvre, perceptible dans la dramaturgie de ses opéras (Onéguine) et de ses Symphonies.

Tchaïkovski

Le lac des Cygnes

1877, version Noureev, 1984

Arte, dimanche 29 décembre 2013, 16h55

Opéra de Paris, 2011 avec José Martinez, Karl Paquette, Agnès Letestu dans les rôles de Siegfried, Rothbart, Odile/Odette...).

La version diffusée par Arte ne réunit pas la meilleure distribution possible à Paris : certes les trois solistes ne manquent pas d'élégance ni de technique mais la virtuosité souvent froide et mécanique de Martinez et de Letestu n'empêchent pas un caractère désincarné qui ôte à la vision essentiellement passionnée et introspective de Noureev sa troublante attractivité. De toute évidence, on attend une distribution plus fulgurante.

Coppelia (Delibes, Bart, 2011)

MEZZO. Delibes: Coppélia, chorégraphie de Patrice Bart, le 30 décembre 2013 à 15h. Le vieux Coppélius, fabricant de poupées automates, a l'ambition d'en créer une hyper-réaliste et douée d'une âme. Frantz s'éprend de la dernière création du vieillard, entrevue par la fenêtre : c'est Coppélia dont il ne soupçonne pas qu'il s'agit d'une marionnette.



Swanilda sa fiancée, jalouse s'introduit dans l'atelier. Frantz y pénètre à son tour, surpris par Coppélius qui tente à l'aide d'un breuvage de sa composition de l'endormir pour lui ravir son âme. C'est alors que la poupée Coppélia s'anime, et pour cause : Swanilda a pris la place de la poupée. Elle brise les automates et s'enfuit avec son fiancé qu'elle épousera à la fête du village...

Mirage ou figure idéale, Coppélia suscite chez le fiancé Frantz, un trouble profond... qui lui fait oublier jusqu'à son

véritable amour, du moins celui réel (et peut-être non idéal) : Swanilda. Le ballet puise son intrigue chez Hoffmann, poète romantique, chef de file du fantastique féerique : rien n'est équivalent en terme d'illusion et d'enchantement à cette esthétique de l'illusion où toujours, l'amour est une tromperie.

C'est la force concrète de Swanilda qui vainc les enchantements d'un demiurge finalement dépassé, Coppélius.

Coppélia, genèse

Avec Gisèle, Coppélia est l'emblème du ballet romantique français. L'ouvrage découle d'une collaboration riche et fructueuse entre Léo Delibes (mélodiste et orchestrateur de premier plan) et le danseur et musicien, Arthur Saint-Léon, lequel fournit au jeune compositeur, idées, astuces mais aussi mélodies glanées pendant ses voyages nombreux entre Paris et Saint-Petersbourg où le mène sa carrière paneuropéenne, plutôt très active. L'écrivain archiviste à l'Opéra de Paris, Charles Nuitter adapte pour eux, l'intrigue d'après la nouvelle de ETA Hoffmann (*Der Sandmann*, 1816) dont s'est aussi largement inspiré Offenbach pour son premier tableau des *Contes d'Hoffmann* (acte d'Olympia): Nathanaël tombe amoureux de la fille du professeur Spalanzani: Olympia, une créature divine qui n'est... qu'une automate, créé par Spalanzani avec la collaboration du savant délirant Coppélius (Coppola). Mais les deux géniteurs se disputent et la poupée en fait les frais: elle perd ses yeux... Nathanaël témoin de la bagarre, comprend qu'il a été trompé et devient fou. Clara sa fiancée apaise un temps son tourment mais le jeune homme, aveuglé et trahi, se suicide du haut du clocher de l'église, après avoir aperçu dans la foule au-dessous, le mystérieux Coppélius. Fantastique et tragique se mêlent ici pour créer un spectacle à la magie illusoire; l'onirisme cède le pas au vertige de l'amertume et de la tromperie... Le ballet a été conçu par Saint-Léon qui travaille en très étroite complicité avec le compositeur Delibes.

Dans la transcription pour l'Opéra impérial, Nuitter édulcore

la gravité originelle et l'ambivalence onirique et fantastique du drame: il en fait une comédie légère non dénuée de profondeur et d'éclairs mystérieux: ainsi naît le ballet **Coppélia** ou la fille aux yeux d'émail présenté à l'Opéra le 25 mai 1870. Olympia devient Coppélia; Nathanaël, Franz; Clara, Swanilda. Le succès est immédiat; l'Empereur conquis ne ferma pas les yeux pendant la création, (c'est dire!) et après 40 représentations, le ballet est transféré au Palais Garnier flambant neuf en 1875, devenant l'un de ses spectacles emblématiques.

L'Opéra national de Paris profite de la reprise de l'ouvrage en 1996 pour actualiser la version originelle de Saint-Léon. L'ex danseur et maître de ballet à l'Opéra, Patrice Bart, réécrit le profil des personnages (Spalanzani devient l'assistant du professeur Coppélius qui est un aristocrate déçu par l'amour), ajoute des musiques complémentaires d'autres partitions de Léo Delibes (extraits de Lakmé, du Roi l'a dit...) ... il fusionne aussi les figures de Coppélia et de Swanilda: car pour raviver l'amour et la flamme (le goût à la vie) de Coppélius, Spalanzani s'engage à prendre l'âme d'une innocente afin d'en doter la poupée qu'ils ont fabriqué. Mais à mesure que la jeune femme perd sa flamme au profit de la poupée, Coppélius se sent attirer par la jeune femme ainsi dépossédée. Tableau essentiel, dans l'atelier de Spalanzani, Swanilda revêt le costume de la reine des blé, puis dances des figures espagnoles et écossaises, s'identifiant à la ballerine dont fut tant épris Coppélius... la danseuse réelle éblouit par son élégance: elle dépasse même ce que fit la poupée.

Patrice Bart approfondit le rôle de Frantz: il est étudiant (et non plus silhouette à peine élaborée du ballet de Saint-Léon où le rôle était traditionnellement dansé par une femme!). Pas de deux, pas de trois, le personnage du jeune homme prend ici de l'épaisseur... C'est lui qui sauve Swanilda du piège tendu par les deux hommes mûrs prêts à ravir son âme trop enviable.

La production présentée en mars 2011 au Palais Garnier

souligne la part du fantastique et du rêve, tout en permettant aux deux jeunes amants de se retrouver dans un duo triomphal. Ni le port altier de prince blessé mais digne qui s'ouvre enfin à l'amour de **José Martinez**, ni la grâce aérienne de **Dorothée Gilbert**, sans compter l'excellent et malicieux Fabrice Bourgeois (Spalazani équivoque et idéal) n'affectent l'excellente réalisation de cette Coppélia 2011 dans la vision en rien datée de Patrice Bart: la dramaturgie reconstituée par le chorégraphe et ex danseur étoile de l'Opéra de Paris, délivre toujours ses qualités visuelles et théâtrales. Même le Frantz de la jeune étoile (parfois fébrile dans ses enchaînements, **Mathias Heymann**) défend avec conviction un personnage totalement repensé... Les ensembles sont soignés; le duo des jeunes amoureux rééquilibre absolument l'action du ballet romantique et les options parisiennes (décors et danse) savent régénérer ce caractère de féerie et de mystère, de fantastique entre illusion et réalité, tragédie et art qui font de Coppélia, l'un des ballets romantiques français les plus captivants. Dommage cependant que l'Orchestre Colonne n'exprime en rien la finesse instrumentale de la partition, l'un des joyaux du romantisme musical... que les orchestres d'époque, Les Siècles en tête, savent si superbement transfigurer. A quand une reprise de Coppélia avec orchestre d'époque? Le bénéfice musical en sortirait largement gagnant comme la magie de la réalisation scénique et chorégraphique. Un spectacle où l'illusion et l'imaginaire pèsent de tout leur poids, le mérite définitivement.

☒ Production magistrale qui mérite absolument sa publication en dvd. Swanilda: Dorothée Gilbert. Frantz: Mathias Heymann. Coppélius: José Martinez. Spalanzani: Fabrice Bourgeois. Corps de Ballet de l'Opéra national de Paris. Orchestre Colonne. Koen Kessels, direction. Chorégraphie: Patrice Bart (1996). Filmé à Paris, Palais Garnier, mars 2011. 1 dvd **Opus Arte**

Coppélia

Chorégraphie de Patrice Bart

Musique de Léo Delibes

d'après le conte d'Hoffmann, L'Homme au sable

Orchestre Colonne

Koen Kessels, direction

Dorothée Gilbert (Swanilda)

Mathias Heymann (Frantz)

José Martinez (Coppélius)

Fabrice Bourgeois (Spalanzani)

Et le Corps de Ballet de l'Opéra National de Paris

Réalisé par Vincent Bataillon (2011 – 1h35)

Enregistré au Palais Garnier, Paris

CRITIQUE, danse. PARIS, Théâtre national de Chaillot, le 11 décembre 2013. Constellation » d'Alonzo King et par le Alonzo King LINES Ballet

*La compagnie de ballet néoclassique américaine l'Alonzo King
LINES Ballet se présente finalement à Paris en cette fin
d'année 2013. Le Théâtre National de Chaillot l'accueille pour
la première française du ballet « **Constellation** » (2012),
mélangeant le chant de la mezzo-soprano Maya Lahyani avec les*

décors interactifs lumineux signés Jim Campbell, partie fondamentale de l'œuvre.



Avant de créer sa compagnie en 1982, Alonzo King danse dans celle d'Alvin Ailey et à l'American Ballet Theater. Trois décennies plus tard, il est invité à Paris pour la

première fois grâce au soutien de la fondation BNP Paribas. Presque inconnue de la scène française l'Alonzo King LINES Ballet est pourtant très célèbre et sollicitée à l'étranger. Il s'agit d'une compagnie contemporaine néoclassique fille de son siècle, avouant plus ou moins une filiation stylistique avec Balanchine et Forsythe. Elle se distingue grâce à plusieurs particularités, notamment la diversité raciale des danseurs, mais surtout par la taille « gigantesque » de ses danseuses. L'anecdote raconte qu'Alonzo King a voulu embaucher et travailler avec les filles rejetées des ballets classiques à cause de leur stature. Ces singularités augmentent l'attrait visuel du ballet présenté ce soir « Constellation », où précisément l'optique prime sur toute autre aspect.

Les créations lumineuses de l'artiste plasticien Jim Campbell sont omniprésentes. Les 12 danseurs sur le plateau se déplacent et agissent par rapport à elles ; que ce soit une grille de lumière, des balles illuminées, ou encore des faux habits en guirlandes de lumière. Pendant presque 80 minutes nous avons droit à un véritable concert des couleurs et à une danse... galactique. Les danseurs virtuoses, à la technique implacable s'attirent, se rejettent, se confondent dans une série de pas de 2, de pas de 4, d'ensembles insolites. L'athlétisme de la troupe est remarquable, nous sommes en

permanence saisis par les extensions incroyables des danseuses, réelles amazones, comme par les tableaux visuels du ballet grâce aux dialogues entre décors, musiques et interprètes. Dans le pas de 4 à la fin de l'œuvre, un couple d'hommes se distingue par la tonicité et l'intense expressivité des mouvements. L'abattage est toujours impressionnant ; la danse pure est électrisante.

Nous ne pourrions pas assez louer la technique des danseurs, ni les beautés acrobatiques de la danse... La mezzo-soprano Maya Lahyani a une grande prestance sur scène et interprète Haendel, Vivaldi et même Richard Strauss avec panache. Dans « Constellation » paraissent les astres, parfois fougues, parfois touchants, toujours fugaces. Malgré tout cela, l'impression que l'œuvre manque de cohésion est présente. Une certaine et discrète paresse intellectuelle paraît se cacher derrière toute la bravoure des interprètes, comme une froideur narrative derrière les vives couleurs de la scénographie.

Il est indéniable que la danse isolée de l'Alonzo King LINES Ballet a satisfait notre soif de néoclassicisme et d'excellence, mais avec tous les composants pluridisciplinaires mis en jeu, nous avons le sentiment d'en avoir trop, sans savoir vraiment de quoi il est question, ni pourquoi, ni comment. Voilà un spectacle pourtant séduisant où la tension enivre mais l'intention manque... Bravo néanmoins à la compagnie pour la grande qualité de la prestation, espérons bientôt la retrouver sur nos scènes françaises.

CRITIQUE, danse. PARIS, Théâtre national de Chaillot, le 11 décembre 2013. Constellation » d'Alonzo King et par le Alonzo King LINES Ballet. Crédit photographique (c) Droits réservés

Haendel : Agrippina

France Musique, samedi 28 décembre 2013, 19h. Haendel : Agrippina, 1709. Harry Bicket, direction (Lieceu). **En 1709, Haendel achève son séjour italien:** le jeune homme de 24 ans, est plus italien qu'aucun autre saxon: à Rome, Florence et surtout Venise, temple de l'art lyrique où Monteverdi a réinventé l'opéra un siècle auparavant, Haendel apprend et maîtrise la langue de l'opéra... Agrippina incarne sa maestria... Pour nous aucune version enregistrée n'égale la fièvre, l'économie, l'intensité dramatique et le feu vocal de la production enregistrée par John Eliot Gardiner chez Philips...



✖ **Haendel: Agrippina, 1709.**

Samedi 28 décembre 2013, 19h

A partir de 1710, Haendel tente un pari fou: imposer à l'audience londonienne, l'opéra italien. L'engouement pour le genre venu du continent l'emporte totalement, lui insufflant même de sévères faillites. Les chef d'oeuvres sont nombreux (Rinaldo, Giulio Cesare, Ariodante, Alcina). Pourtant, le compositeur sévèrement concurrencé, doit se renouveler. Mais tenace, Haendel, toujours en rapport avec la dramaturgie musicale, réinvente un autre genre: l'oratorio.

L'enfant de Halle

Initié à l'orgue par Zachow à Halle, sa ville natale, le jeune Haendel ne tarde pas à devenir son assistant organiste en 1697, à 12 ans.

Mais le jeune instrumentiste rejoint Hambourg en 1703 (18 ans) où il fait partie de l'Orchestre de l'Opéra du Marché aux

oies, alors dirigé par Keiser. Dans la fosse, où il est violoniste puis claveciniste, Haendel écoute, apprend, médite l'exemple des compositeurs dont il joue les oeuvres. Très vite, il y présente ses premiers opéras: Almira, Nero (1705), puis Florinda et Dafne.

Or point de salut ni d'accomplissement d'un talent ambitieux sans l'apprentissage italien. En 1706, Haendel s'embarque pour la terre des Caccini, Monteverdi, Cavalli, Cesti: les créateurs du genre opéra. D'ailleurs, l'opéra italien est unanimement apprécié par toutes les cours d'Europe. En connaisseur, le jeune homme se rend dans les deux foyers historiques de l'Opéra italien. Il y laisse une oeuvre personnelle remarquable qui en dit long malgré sa courte expérience, sur l'ambition qui l'anime et la maîtrise déjà atteinte.

A Florence, le jeune musicien écrit Rodrigo (1707); **A Venise, Agrippina (1709), première oeuvre d'une étourdissante maestria.** A 24 ans, le jeune homme est plus italien qu'aucun autre auteur lyrique. Sa langue est italienne. Et davantage que la perfection de la musique, il a contracté le virus du drame.

De retour en Allemagne en 1709, Haendel se fixe à Londres dès 1710. Le jeune homme de 25 ans s'apprête à acclimater l'opéra italien dans un pays qui applaudit le genre du masque, idéalement perfectionné par Purcell, qui plus est, en langue anglaise quand l'étranger Haendel souhaite monter des productions dans la langue de Monteverdi. Son entreprise paraît risquée voire déraisonnable. Comment imposer un genre de spectacle auprès d'un public qui n'a jamais clairement manifesté son engouement?

Londres, 1711: Rinaldo

Rinaldo en 1711 est un coup d'éclat spectaculaire qui impose immédiatement le musicien dans son pays d'adoption. Les productions s'enchaînent avec plus ou moins de succès, d'autant plus difficiles ou improbables après le triomphe de Rinaldo. Ainsi, Il Pastor Fido (1712), Teseo (1713) d'après la

tragédie lyrique en cinq actes de Lully et Quinault; Silla (1713), Amadigi (1715) qui marque une écriture renouvelée à l'échelle d'un orchestre de plus en plus participatif, inventif, coloré.

1719, directeur du King's theatre

Consécration: Haendel est nommé directeur musical de l'Académie Royale de musique installée au King's Theatre. Haendel dispose d'un lieu flambant neuf qui vient d'être inauguré en 1720. Le compositeur recrute les plus belles voix en vogue pour son Radamisto (1720). Suivent plusieurs ouvrages moins spectaculaires: Muzio Scevola (1721) opéra collectif composé avec Bononcini qui rejoint l'Académie Royale comme membre permanent en 1720, et Amadei. Seul l'Acte III serait de Haendel; Floridante (1721) dont on regrette l'incohérence du livret; Ottone (1723), très classique voire conventionnel; Flavio (1723) au texte lui aussi peu approfondi. Cependant, peu à peu, le génie de Haendel gagne l'estime du milieu musical, l'admiration d'un public fidélisé mais exigeant. L'art et la maîtrise de Haendel se concentrent sur le flamboiement de la musique qui tout en respectant la faveur générale pour les acrobaties vocales distillées par castrats et prima donna, sait ne pas céder à la tyrannie capricieuse des chanteurs, surtout si l'action dramatique doit en pâtir.

Giulio Cesare, 1724

Haendel expérimente toujours. En cela, Giulio Cesare indique une nouvelle direction pour le spectaculaire: orchestre de fosse étoffé, et même orchestre sur scène. Tamerlano (1724) enchaîne les récitatifs accompagnés, aboutissant à la fameuse scène du suicide, composée d'une succession d'arias et de récitatifs. En maître de la tension et de la progression dramatique, le feu d'un Haendel passionnel et palpitant, s'impose indiscutablement. Rodelinda (1725) poursuit la veine expressionniste. **Saison 1725/1726**

Le King's theatre est devenu une scène incontournable de la vie musicale londonienne. Haendel a réussi son pari. D'autant que pour animer les débats, voire le chahut dans la salle, le public aime s'opposer, soutenant Bononcini contre Haendel, surtout, applaudir à tout rompre, la soprano vedette Faustina Bordoni contre la Cuzzoni. Joutes artistiques, clivages passionnés entre les partis d'un public conquis, montrent la

ferveur de l'opéra à l'époque de Haendel lequel est fait citoyen anglais en février 1726.

Scipione (1726), Alessandro (1726) qui fit chanter les deux sopranos rivales, Admeto (1727), Riccardo Primo (1727), Siroe et Tolomeo (1728) prolongent le style de l'opéra seria selon un système à présent fonctionnel. Malgré les succès remportés, l'Académie Royale ferme ses portes en 1728. **La Seconde Académie Royale**

Haendel qui n'a jamais baissé les bras, poursuit l'aventure de l'opéra italien avec l'impresario Heidegger. Les deux hommes produisent de nouveaux spectacles au King's theatre mais à leur compte. Le compositeur gagne l'Italie pour recruter de nouveaux chanteurs. Lotario (1729) qui est un échec amer; Partenope (1730) comprenant intrigue comique et évocation spectaculaire d'une bataille; Poro (1731), Ezio (1732, plus faible), Sosarme (1732, plus inventif), surtout Orlando (1733, l'année où Rameau crée à Paris, son Hippolyte et Aricie), qui comprend la première mesure à 5/8, entre autres dans l'évocation de la folie du héros, imposent davantage la maturation critique de Haendel sur l'ouvrage lyrique.

Partition personnelle: Ariodante et Alcina

Face à la rivalité d'un nouveau théâtre, the « Opera of the Nobility », Heidegger rompt sa collaboration avec Haendel, lequel s'obstine, loin du King's theatre laissé à ses rivaux, sur la scène du théâtre de Lincoln's Inn fields. Hélas son Arianna (1734) ne parvient pas à séduire le public.

Ariodante marque son grand retour, sur la scène du Covent Garden en 1735, grâce entre autre au ballet d'influence française qui lui permet de compter sur le talent de la danseuse étoile Marie Sallé. Après Ariodante, Alcina, reproduit le même climat d'enchantement hypnotique grâce à l'expression de la passion parfaitement maîtrisée. Pourtant, ni Atalanta (1736), Arminio (1737), Giutisnio (1737) ne parviennent pas à relever l'entreprise de Haendel. Pire, les ouvrages montrent une inspiration qui tourne en rond. De même pour Berenice, Faramondo (1738). Exception faite de Serse (1738) admirable seria renouvelé sous les feux d'une veine comique inédite. Imeneo (1740) puis Deidamia (1741) tentent de nouveaux registres expressifs, à la marge du pur seria, « opérette », comédie ironique et sentimentale, les partitions

montrent l'ampleur d'un genre lyrique qui dès lors, a épuisé ses ressources. **L'oratorio, un genre d'avenir**

Haendel se tourne alors vers une autre forme théâtrale, non scénique, l'oratorio. Ainsi paraissent, Samson (1743), Semele (1744), Hercules (1745), surtout Jephtha (1752), composée à l'époque de la Querelle des Bouffons à Paris. Haendel y montre tout l'éclat d'une écriture revivifiée. L'absence d'un cadre scénique obligé, la mise à distance des « stars » du chant, plus soucieux d'effets que de cohérence scénique et de vedettariat, libèrent le compositeur des conventions stérilisantes du genre seria. De fait, ses oratorios ont souvent plus de puissance et de souffle que ses opéras antérieurs, grâce à l'inspiration des airs, la conviction du chœur, le sens évocatoire du récit dramatique. Le public ne s'y est pas trompé, qui immédiatement acclame en Haendel, l'un de ses plus grands compositeurs.

Sur les partitions de ses oratorios, Haendel a noté des remarques et effets scéniques: preuve que dramaturge exigeant, il n'a cessé de préserver l'unité et la progression de l'action.

Illustrations

Haendel (DR)

Nouvel An à La Fenice 2014

ARTE. Concert du Nouvel An à Venise, La Fenice. Mercredi 1er janvier 2013, 18h40.

Solistes, chœur et orchestre de La Fenice. Diego Matheuz, direction. Chaque début d'année, Arte diffuse depuis la Fenice à Venise, le concert du Nouvel An (Concerto di



Capodanno), cette année avec deux solistes lyriques : Laurence Brownlee, ténor et Carmen Giannattasio dans des airs devenus rituels festifs extraits des opéras de Verdi dont La Traviata, créé ici même en , suscitant un énorme scandale (brindisi, chanson à boire entonnée coupe à la main).

Au programme également : chœur de Nabucco (Va pensiero) véritable hymne pour la défense de la vie et politique culturelle en Italie si malmenées depuis plusieurs années ... sous la direction du chef vénézuélien, Diego Matheuz (29 ans). Baguette vive et enthousiaste... mais avec de tels solistes, confondant démonstration, brio et panache avec finesse et subtilité, porteuse d'une expressivité juste ? Pas si sûr. Le kitsch de la salle comme l'ivresse des fêtes atténueront certainement les faiblesses d'un rendez vous assez décevant jusque là (sauf surprise de dernière minute).



Venise, Le Fenice. Concert du Nouvel An 2014.
Concerto di Capodanno, 2ème partie, mercredi 1er janvier 2014 à 18h40. 1 h.

programme détaillé :

Gioachino Rossini

allegro vivace dall'Ouverture Guglielmo Tell

Giuseppe Verdi – Nino Rota

Grande valzer brillante da Il Gattopardo

Vincenzo Bellini

Casta Diva da Norma

Gaetano Donizetti

Una furtiva lagrima da L'elisir d'amore

Nikolaj Rimskij-Korsakov

Canzone napoletana op. 63, da Funiculì funiculà di Luigi Denza

Giacomo Puccini

Vissi d'arte da Tosca

Ruggero Leoncavallo

Mattinata

Pietro Mascagni

Intermezzo da Cavalleria rusticana

Giuseppe Verdi

Amami, Alfredo da La traviata

Va' pensiero sull'ali dorate da Nabucco

Libiam ne' lieti calici da La traviata

Lawrence Brownlee – tenore

Carmen Giannattasio – soprano

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Direttore

Diego Matheuz

Maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Concert du Nouvel An à Vienne 2014

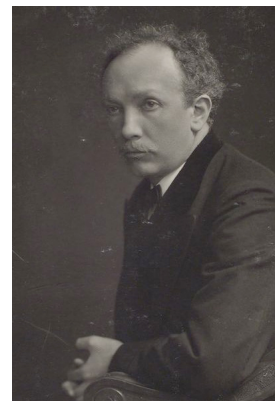
FRANCE 2. Concert du Nouvel An à Vienne, mercredi 1er janvier 2014, 11h. Chaque année, France 2 diffuse en direct depuis l'Autriche, dans la salle prestigieuse du Konzerthaus de Vienne, le célébrissime et très médiatique Concert du Nouvel An (diffusion par 80 chaînes de télévision dans le monde) qui confirme outre l'excellence de l'orchestre Philharmonique de Vienne, la finesse d'une baguette, en l'occurrence celle de Daniel Barenboim, chef à la triple nationalité, œuvrant pour la paix au Moyen Orient : argentin, israélien et palestinien. Triple identité, véritable défi en soi et symbole pour la réconciliation des peuples ennemis. Un idéal de fraternité bienvenu pour ce 1er janvier 2014. Le programme du concert est annoncé de façon définitive sur [le site du Musikverein](#) le 27 décembre 2013



La diffusion en direct se déroule en deux parties, offrant outre la performance de l'orchestre, celle du corps de ballet de l'Opéra de Vienne, dont les ballets sur les standards signés Johann Strauss I et II, sont réalisés dans les plus beaux lieux touristiques autrichiens (promotion touristique et culturelle oblige !). Cette année, c'est à nouveau Sony classical qui édite cd, dvd, blu-ray du concert événement.

Richard Strauss 2014. Dossier spécial pour le 150^{ème} anniversaire

Dossier spécial Richard Strauss 2014 (150^{ème} anniversaire). **Strauss, symphoniste puis lyrique.** L'expérience lyrique de Richard Strauss né en 1864 (décédé en 1949) profite au préalable de l'aventure symphonique du compositeur qui dans le genre du poème pour orchestre seul et de la Symphonie proprement dite marque l'histoire de la musique (et du postromantisme post wagnérien à l'époque de Mahler...) dans la dernière quinzaine du XIX^{ème} siècle. Pour le 150^{ème} anniversaire de sa naissance (le 11 juin 2014 précisément), classiquenews dédie ce dossier spécial qui offre un bilan du legs lyrique du plus grand symphoniste du XX^{ème} siècle.



Richard Strauss 2014

150^{ème} anniversaire de la naissance

De **Aus Italien** à Une vie de héros...

De 1887 à 1899, l'épopée symphonique avant l'accomplissement
lyrique

Héritier de Liszt et Berlioz, le jeune Strauss âgé de 23 ans inaugure un premier cycle orchestral passionnant dès 1887 avec sa Fantaisie symphonique **Aus Italien** (opus 16), auquel succède le premier chef d'oeuvre marqué par un souffle de l'inspiration, à la fois expressionniste et symboliste, **Macbeth**, dans sa première version de 1888 (révisée en 1890),

surtout **Don Juan**, poème symphonique opus 20 créé en 1889 à Weimar. La forme et l'architecture se libèrent dans le sens d'une caractérisation instrumentale de plus en plus fine de l'action et de son sujet principal. La dramatisation à laquelle parvient Strauss dépasse tout ce que le romantisme germanique avait produit jusque là ; en souhaitant dépasser Wagner lui-même et offrir une alternative musicale et poétique après le maître de Bayreuth, Strauss parfait son écriture symphonique, repoussant toujours les limites sonores du tissu orchestral (mais en demeurant dans la tonalité a contrario de Schoenberg qui lui aussi tenté par le flamboyant somptueux rutilant si magistral et convaincant dans les Gurrelieder, abandonne très vite la sensualité post wagnérienne pour une modernité plus conceptuelle et expérimentale...).

L'épopée symphonique de Strauss se poursuit ensuite avec **Mort et Transfiguration » Tod und Verklärung** « , opus 24, créé en juin 1890), dont le sujet semble répondre à Wagner sur la question du salut de l'artiste, une quête et une récapitulation rétrospective, entre agonie et transfiguration finale, dont les images musicales marquent l'esprit assoiffé de vérité et de délivrance : au terme du combat, après moult luttes éprouvantes (comme chez Mahler), Strauss accorde au héros le salut céleste qui lui était refusé sur terre (un constat maintes fois exprimé chez Wagner) ...

Résolvant l'inévitable confrontation soliste (clarinette et vents) et orchestre, Strauss aussi espiègle et virtuose que son sujet, » ose » l'écriture époustouflante de **Till l'Espiègle (Till Eulenspiegel** opus 28, créé en novembre 1895), nouveau poème symphonique échevelé et poétique qui démontre sa maestria à 31 ans : contre les coups répétés du destin (donc l'orchestre prêt à mâter de toutes les façons possibles, cet innocent indomptable), Till sait se dérober et même arrêté puis pendu, l'énergie et son esprit libertaire soufflent toujours grâce à l'écriture musicale... le vrai sujet du poème c'est l'énergie et le souffle vital d'un révolté

insaisissable.



Au sommet de ses possibilités, Strauss produit deux autres poèmes symphoniques d'une ampleur tout aussi réfléchie, impressionnante autant par le raffinement de l'orchestration que la précision et la cohérence du plan dramatique : **Ainsi Parlait Zarathoustra** (» **Also sprach**

Zarathustra «) d'après Nietzsche, opus 30, créé en novembre 1896. Le sujet philosophique offre au compositeur une extension de son inspiration : récapituler l'odyssée de l'espèce humaine, des origines jusqu'au Surhomme prôné par Nietzsche, ni plus ni moins. La flexibilité des transitions assure le passage des 8 sections enchaînées comme l'accomplissement d'un continuum spirituel où Strauss du fait de sa seule maîtrise compositionnelle assure l'éclosion d'une idée à l'autre. Après Liszt et Berlioz, le Bavarois prolonge l'expérience de nouvelles formes symphoniques, avec cette liberté flamboyante des premiers romantiques français.

Enfin, c'est **Don Quichotte**, poème avec violoncelle principal opus 35, créé en mars 1898 : nouvelle problématique du héros et de son destin, un fil narratif que Strauss aime particulièrement développer et approfondir, n'hésitant pas comme par la suite à concevoir un sens nettement autobiographique dans ses oeuvres... Après les accents hautement mystiques de Zarathoustra, Strauss récidive dans l'esprit de Till : son Don Quichotte est une plaisanterie musicale (un débraillé inconoclaste mal vécu par le public français lors de la création parisienne ...) : où fantaisie, burlesque, humour, permis là encore par une écriture virtuose et un raffinement instrumental inouï, règnent sans limites si

ce n'est le plan subtilement respecté exigé par le fil narratif. Au total 10 variations qui suscitent autant de péripéties acrobatiques dans l'orchestre, tout en offrant à travers les chapitres de Cervantès, tous identifiés, une facette psychologique de l'esprit du Chevalier. Ce jeu de la démonstration et de l'introspection (le cocasse fantasque côtoie le spectaculaire fantastique jusqu'au tragique pathétique) saisit continûment du début à la fin.

le grand œuvre de 1899 : Une vie de héros



Tout cela prépare au grand oeuvre de 1899, pour l'aube du siècle nouveau, une symphonie en 5 mouvements : **Une vie de héros » Ein Heldenleben** « , créée en le 3 mars 1899, dans laquelle Strauss en une langue personnelle et flamboyante » ose » la confession

autobiographique et règle ses comptes avec bon nombre de personnes (le musicien et les critiques). Evidemment l'excès et l'exubérance jusqu'au bavardage assommant (et un catalogue d'autocitations impressionnant) n'ont pas manqué d'être cités pour épingle une oeuvre ennuyeuse et presque obscène dans sa forme outrageusement narcissique (non dénuée d'autodérision en vérité) : mais Mahler, -et sa 2ème Symphonie Résurrection, contemporaine d'Une vie de héros-, s'accorde lui aussi la grâce de la confession intime (angoisses et délivrance de l'homme face à son destin), du reste Strauss symphoniste n'a jamais semblé aussi orfèvre et conteur que dans sa Symphonie

sur lui-même. De toute évidence en 1899, il est prêt pour l'opéra (en vérité un genre déjà approché depuis 5 ans). Strauss a 35 ans.

Strauss lyrique

le plus grand compositeur d'opéra au XXème siècle

De Salomé à Capriccio (1905-1952)

Les relations du jeune Richard Strauss avec le théâtre et la scène se mêlent à son activité de compositeur symphoniste. Le fils du premier corniste au Théâtre de la Cour à Munich a du fréquenter l'opéra pour de multiples représentations... Mais sa passion pour le voix et le chant se déclarent tardivement. Il découvre sur le tard les écritures modernes (le père était un conservateur obtus, critique à l'égard de Wagner en particulier). Strauss a son premier choc wagnérien en 1882

(à 18 ans donc), à Bayreuth quand il découvre Parsifal. Il est même chef assistant sur la colline verte sur la recommandation de Hans van Bülow. Compositeur célébré pour sa verve narrative et dramatique, Strauss est aussi – surtout, un chef réputé et recherché (Opéra de Munich et de Berlin, successeur de Bülow au Philharmonique de Berlin, puis surtout directeur musical du Hofoper de Berlin).



Guntram et Salomé



A l'époque de *Mort et Transfiguration*, le compositeur écrit son premier drame lyrique *Guntram* (1894), offrande redevable à Wagner et portrait d'un héros séditieux en opposition à la société et au monde. Puis c'est *Feuersnot* (*Feux de la Saint-Jean* de 1901) qui confirme une vérité cuisante pour l'auteur : le désaveu

du public munichois. Ni *Guntram* ni *Feuersnot* n'ont de succès. A presque 40 ans, Strauss semble avoir raté son entrée lyrique.

C'est heureusement *Salomé* d'après la pièce d'Oscar Wilde qui scelle le destin lyrique de Strauss en 1905 : troisième opéra, et premier ouvrage de l'avenir, s'inscrivant dans une modernité flamboyante, lascive, symboliste et expressionniste, mais aussi cataclysmique grâce à un orchestre éruptif et fulgurant (là encore d'une rare précision expressive) : c'est un triomphe européen d'une rare intensité. L'égal du *Sacre* de Stravinsky (1913) ou des *Demoiselles d'Avignon* de 1907, affirmant le génie expérimental et moderniste de Richard Strauss, nouveau génie de la scène lyrique.

Duo avec Hofmannsthal

Puis, une rencontre va confirmer la justesse de vue de Strauss compositeur d'opéras, celle du poète autrichien **Hugo von Hofmannsthal** obsédé par le concept d'identité et de mouvement, de métamorphose et de salut, les thèmes de la réconciliation et de la compassion étant au coeur d'une écriture humaniste et poétique parmi les plus fondamentales du génie européen au début du XXème siècle. Les thèmes centraux de la fraternité, de la reconnaissance, de la compassion éclairent une écriture d'autant plus remarquable et hautement spirituelle à l'époque de la Grande Guerre, que Hofmannsthal était un humaniste de la plus éclatante espèce. Avec Strauss, Hofmannsthal conçoit plusieurs ouvrages d'une portée poétique et philosophique immense à laquelle répondent en échos allomatiques, la musique incandescente et vive du musicien mais aussi la création du festival de Salzbourg en 1922, œuvre collégiale voulue par Strauss, Hofmannsthal et l'homme de théâtre Max Reinhardt. Leur collaboration illustre un âge d'or poétique et artistique exceptionnel dans l'histoire de l'opéra moderne, comme les duos eux aussi miraculeux de Busenello et Monteverdi, Da Ponte et Mozart... une entente magicienne et constamment critique sur ses formes et ses sujets jusqu'en 1929, date de la mort prématurée du poète.



Au sein du cycle miraculeux des opéras du duo Strauss/Hofmannsthal (aussi prodigieux que Mozart/Da Ponte, Monteverdi/Busenello...), se distinguent par ordre chronologique : **Elektra**, autre figure d'une rébellion et d'une intense contestation à l'ordre (1909), **Le Chevalier à la rose** (1911) où le trait de génie des auteurs est de choisir la valse viennoise comme emblème de toute l'action située à l'époque de Marie-Thérèse, flamboyant anachronisme..., **Ariane auf Naxos** (1912-1916), hommage à Molière et aussi apothéose du thème de la métamorphose par l'amour ; surtout **La Femme sans ombre**, composé pendant la guerre dont l'ouvrage retient les pulsations catastrophiques et les vertiges guerriers ... : c'est un ouvrage majeur, créé après le conflit et la chute de l'Empire en 1919 et fondé sur le thème central de la compassion (et non de la fidélité conjugale comme on ne cesse de la dire ici et là en toute incompréhension profonde du sujet), un manifeste humaniste d'une brûlante vérité contre la barbarie de la guerre ... Opéra magique et féérique (en cela prolongation de *La Flûte enchantée* de Mozart), vraie alternative au wagnérisme et au vérisme de l'heure, *La Femme sans ombre* offre aussi deux portraits sublimes de femmes : l'humaine Impératrice et la Teinturière au profil psychologique extrêmement fouillé en particulier tout au long de l'acte II ... Strauss et Hofmannsthal y dévoile la vie psychique d'un être désirant soucieuse de sa propre liberté... Suivent le drame bourgeois autobiographique *Intermezzo* (1924), inspiré de sa relation avec la cantatrice Pauline de Ahna, devenue son épouse ; **Hélène d'Egypte** (1927-1928), enfin **Arabella** (1933), qui au moment de l'hitlérisme naissant, fait l'apologie d'un sang extérieur pour régénérer la société : un brûlot antiraciste dissimulé là encore sous une intrigue apparemment bourgeoise et légère...





Après la mort de Hofmannsthal, Strauss s'associe avec Stefan Zweig pour **La Femme silencieuse** (1935), drame comique dans l'esprit italien mais infiniment moins superficiel et léger qu'on l'a dit : Strauss, immense génie instrumentalisé par le pouvoir et la propagande nazis se voit inquiété car il collabore avec un juif (le nom de Zweig est d'ailleurs

retiré de l'affiche officielle suscitant la vive réaction du compositeur) ... L'œuvre provoque sa rupture officielle avec le régime de l'infamie et confrontée à la fin du monde, ou plutôt de la civilisation comme cela avait été le cas pour *La Femme sans ombre* en 1918 et la chute de l'Empire, la vision de Strauss face à la guerre, est celle d'un traumatisme répété où les valeurs de la culture sont à jamais écrasées (c'est aussi le sujet de son remarquable opus *Métamorphoses*, au titre si hofmannsthalien, où l'adieu au monde s'exprime explicitement.

Avec Josef Gregor. Pour l'heure, le compositeur compose avec Josef Gregor, **Jour de Paix** (1938). Mourir pour la Paix. Créé avant *Daphné*, en juillet 1938 (pourtant au départ, selon le vœux de Strauss et son nouveau librettiste après Zweig, les deux œuvres devaient être jouées ensemble), *Jour de Paix* fait l'apologie de la paix, un acte musical et donc esthétique qui montre combien Strauss se range du côté d'un humaniste viscéralement pacifique. Au terme de la Guerre de Trente Ans en 1648, soit 290 ans avant l'année de création de l'opéra, le commandement d'une citadelle assiégée décide de tout faire sauter plutôt que de se rendre. Mais l'annonce de la paix et le retrait des troupes d'assiégeants impose à tous, in extremis, l'issue heureuse d'une fin salvatrice. Auparavant,

Strauss exprime tensions, inquiétudes, dépression d'une humanité terrifiée, écartelée, soumise à l'ordre barbare de la guerre. Climat délétère qui évoque l'époque dans laquelle Strauss vit et dans laquelle il regrette la perte de toute valeur humaniste. En esthète et en pacifiste, Strauss qui a déjà vécu la première guerre et la chute de l'Empire, affirme dans *Jour de Paix*, un attachement viscéral antimilitariste. Acte fort dans l'Allemagne hitlérienne, d'autant plus significatif après l'échec et la sabotage de son précédent opéra, la comédie *La Femme silencieuse* dont le livret rédigé par le juif Stephan Zweig, épinglé par les nazis, avait causé au compositeur, sa rupture définitive avec le Reich. Orchestre et chœur expriment ici le chant dépressif quasi suicidaire d'une population acculée au choix final.

1938 est également l'année de la création de la légende mythologique **Daphné**, elle aussi centrée sur la métamorphose finale de l'héroïne mais dans un sens et une finalité différente au travail avec Hofmannsthal. Conçue aussi avec Gregor (conseillé alors par Zweig), *Daphné* devait être à l'origine représenté avec *Jour de Paix*, comme le volet d'une diptyque. L'œuvre est intimement liée à la propre destinée spirituelle de Strauss, ce qui en fait un testament de sa pensée musicale, d'autant plus capital à l'époque de la barbarie nazie (créé à Dresde en octobre 1938) : le compositeur y défend un esthétisme humaniste d'une lumineuse abnégation : l'art réconcilie l'homme avec la nature et lui révèle sa nature profonde. Ce message est l'un des plus touchants de l'opéra straussien. A contrario d'*Arianne* (*Ariadne auf Naxos*), écrit avec Hofmannsthal, *Daphné* en 1938 éclaire une toute autre fin pour l'héroïne mythologique : son issue n'est pas l'intégration et la fusion à l'autre, en une extase sensuelle qui la métamorphose en la sauvant. C'est l'inverse : *Daphné* est une figure qui passe des étreintes sensuelles (l'amour physique qu'éprouvent pour elle et Leucippe et Apollon dans un premier temps) : en aspirant à la Nature, vers une abstraction éthérée et sa vraie nature

abstraite, Daphné fait le choix de la solitude finale, une existence vouée à l'art et l'esthétique plutôt qu'à la jouissance et la consommation. C'est le principe d'individuation auquel tend aussi simultanément le Dieu solaire, autre protagoniste de l'opéra. Apollon quitte grâce à Daphné son tempérament dyonisiaque (il tue le berger Leucippe qui incarne ses pulsions charnelles pour Daphné), et renonçant à Daphné, accepte que la nymphe réalise sa fusion avec la nature en se changeant en laurier. On retrouve le principe de la métamorphose chère à Hofmannsthal mais elle aboutit ici à la révélation de Daphné à elle-même : seule et sublimée, désormais pétrifiée. L'inverse de L'Empereur et de l'Impératrice dans La Femme sans ombre où chacun s'humanise totalement par compassion à l'autre. Strauss semble avoir pris acte des croyances de Nietzsche pour lequel si la musique est de nature dyonisiaque, la sculpture est elle idéalement apollinienne : voilà qui donne raison à Bernin, le sculpteur baroque qui a statufié (pétrifié) Daphné, la belle nymphe poursuivie par Apollon et changée par Jupiter en laurier. A Strauss de prouver dans son opéra, sur un livret de Gregor (conseillé par Zweig) que la musique peut aussi exprimer l'aspiration spirituelle de Daphné. La fin de l'ouvrage, la métamorphose de Daphné en laurier, évoque jusqu'au frémissement des arbres, le murmure des frondaisons qui au diapason de la mutation de Daphné, rend audible la palpitation des éléments.

Capriccio composé sur le livret du chef d'orchestre Clemens Kraus en 1942 renouvelle en quelque sorte le miracle du Chevalier à la rose et d'Arabella, celui d'une conversation musicale au service d'un sujet hautement moral et spirituel, mais aussi artistique : la comtesse Madeleine (personnage d'une subtilité évanescence et hypnotique créé par Viorica Ursuleac, l'épouse de Kraus) doit départager qui d'entre le

poète librettiste et le musicien compositeur est le plus important : paroles ou musique, qui prime sur l'autre ? La question énoncée comme une joute badine, un fait de rivalité dans un salon princier, récapitule en fait toute l'histoire de l'opéra, dans un raccourci formel et esthétique dont Strauss (sous l'influence de Hofmannsthal) toujours soucieux de la forme et du sujet traité, a le goût.

Puis, c'est **L'Amour de Danaé** (composé en 1944) et créé après la mort de l'auteur, en 1952 qui après Elektra, Hélène d'Egypte et Daphné, offre un nouveau regard sur l'Antiquité...

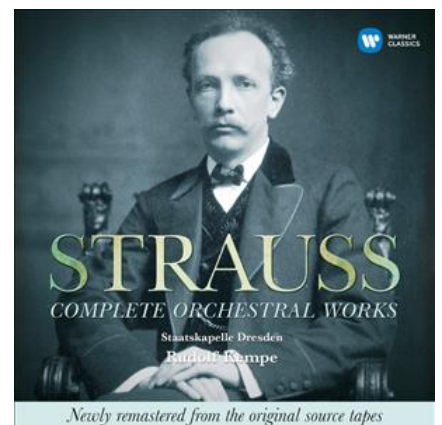
Mais le dernier chant composé par Strauss demeure ses **Quatre derniers lieder**, qui semble eux aussi offrir un portrait synthétique et rétrospectif de toutes les héroïnes lyriques qu'il a aimé traiter et approfondir dans ses opéras : Ariane, La Maréchale, l'Impératrice et la Teinturière, Arabella et Daphné, Madeleine et Hélène... autant de soprano, voix chéries et aimées, si riches et si finement caractérisée.

discographie sélective

✖ **CD, coffret Richard Strauss : The great operas (22 cd** ✖ **Warner classics)**. Autant le dire, ce coffret (le premier édité pour l'anniversaire Strauss 2014, 150 ans de la naissance, car Universal prévoit aussi le sien au début de l'année nouvelle), est une malle à trésors, de surcroît

réunissant des versions légendaires, absolument irrésistibles, en un prix plus qu'abordable, au regard de la qualité des lectures. Les Strausssiens ici réunis sont demeurés indiscutables, offrant une quasi intégrale des plus ouvrages les plus recommandables : le coffret comprend les ouvrages majeurs composés avec le poète librettiste Hugo von Hofmannsthal, puis Stefan Zweig, enfin Joseph Gregor ... [Lire notre critique complète du coffret Richard Strauss : The great operas \(22 cd Warner classics\)](#)

❌ **CD. STRAUSS : Complete orchestral works. Intégrale de l'oeuvre orchestrale (9 cd Warner classics).** Rudolf Kempe, Richard Strauss, Warner classics. CD. Richard Strauss : Complete orchestral works. Intégrale de l'oeuvre orchestrale (9 cd Warner classics). Staatskapelle Dresden. Rudolf Kempe, direction. Le coffret, heureuse



exhumation des archives EMI à présent sous étiquette Warner classics, rétablit le profil d'un maestro d'une idéale affinité avec le compositeur bavarois, qu'il sert avec une sensibilité humble, ciselée, admirable. L'intelligence avec laquelle le chef Rudolf Kempe (décédé en 1976) architecture chaque plan d'ensemble, laissant surtout une lisibilité légère et fluide à chaque partie instrumentale déconcerte ; une telle intelligence de conception embrase littéralement l'intensité et la progression dramatique des poèmes symphoniques proprement dits, mais aussi les... [En lire +](#)

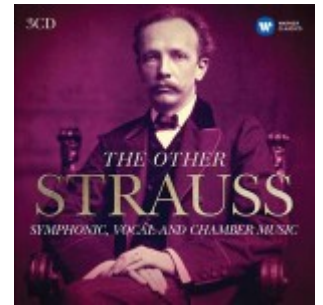
✘ **Richard Strauss : intégrale lyrique, complete operas. 33 cd Deutsche Grammophon.** On en rêvait : après les coffrets Erato (opéras et intégrale symphonique) voici enfin la somme straussienne éditée par le label en or, Deutsche Grammophon. C'est l'aboutissement d'une politique éditoriale exhaustive qui n'a pas hésité à puiser ailleurs pour offrir la plus complète des intégrales opératiques, d'autant plus opportune pour l'anniversaire Strauss 2014 (150ème anniversaire de sa naissance). Si les théâtres d'opéras et les festivals ne battent pas encore le pavé pour célébrer le plus grand génie lyrique du XXème siècle postromantique, saluons toujours l'initiative des labels de nous offrir de quoi satisfaire notre appétit... straussien. **Le coffret réunit donc les 15 opéras du grand Richard**, ici classés non chronologiquement (ce qui aurait donné de Guntram en 1893 à Capriccio en 1941), mais alphabétiquement, soit de Arabella, Aridane auf Naxos, Capriccio à Die Liebe der Danaë (L'Amour de Danaé), Der Rosenkavalier et Salomé. Le coffret comprend aussi les Quatre derniers lieder dans la version inégalée depuis sa réalisation : celle de Jessye Norman sous la baguette de Kurt Masur. Les mélomanes s'en souviennent l'album était paru en 1983 (sous étiquette aujourd'hui éteinte, Philips). Rares et moins connues que les versions autres souvent excellentes : L'Ariadne de Voigt sous les doigts enivrés mystiques du regretté Sinopoli, la Daphné de Güden (Böhm), L'Amour de Danaé en provenance du festival de Salzbourg 1952 sous la direction de Klemens Kraus (un proche de Strauss lui-même et donc se sentant réceptacle d'une orthodoxie que l'on jugera sur pièce). [En lire +](#)





CD. Richard Strauss : the other Strauss (3 cd Erato). Comme l'éditeur l'avait fait pour la centenaire Wagner (coffret Wagner :

The other Wagner), Warner récidive, a cherché dans ses archives plusieurs pièces oubliées : le résultat dépasse notre attente. Les révélations sont nombreuses dans ce coffret événement. Symphonique, vocal, chambriste, le programme des 3 cd contribue autrement et superbement à notre connaissance habituelle de Strauss, ajoutant au catalogue des oeuvres lyriques du compositeur bavarois, plusieurs pièces peu connues voire inédites qui pourtant défendent l'écriture straussienne avec panache et raffinement. Lire [notre critique intégrale du coffret The Other Strauss](#)



Approfondir



Dossier spécial Richard Strauss 2014 : [les femmes dans les opéras de Richard Strauss, de Salomé, Elektra, La Maréchale à Hélène égyptienne, Ariadne, l'Impératrice, la femme du teinturier, Daphné, Danaé, la](#)

[comtesse Madeleine](#) ... De Salomé à Capriccio, soit au cours de la première moitié du XXème siècle, Richard Strauss, comme Massenet ou Puccini aura laissé une exceptionnelle galerie de portraits féminins. Lente évolution qui d'ouvrages en partitions, recueille les fruits d'une écriture musicale en

métamorphose, et précise la place et le rôle de la femme vis à vis du héros. Alors que Wagner n'envisage pour ses héroïnes qu'un aspect certes flamboyant mais unique (et qui le destine souvent à mourir), celui d'un ange salvateur œuvrant pour le salut du maudit (le héros et le compositeur se fondent ici), Strauss, avec son librettiste Hofmannsthal fouillent l'ambivalence contradictoire de la psyché féminine avec une subtilité rarement atteinte au théâtre. Selon les sources empruntées et le sujet central de l'opéra, l'héroïne est ici solitaire égoïste comme emprisonnée définitivement par ses propres obsessions, ou à l'inverse, mobile et généreuse, souvent sujet d'une métamorphose imprévue, capable de sauver le héros dont elle a croisé le destin. L'itinéraire de la femme au cours d'un seul ouvrage traverse bien des épreuves : elle pose clairement le principe de la transformation, du changement qui du début à la fin de l'ouvrage, indique une progression souvent passionnante à suivre.

3 femmes violonistes ... Pogostkina, Batiashvili, Skride

ARTE. Concert. Femmes violonistes, une rencontre au Festpielhaus de Baden-Baden. Le 19 janvier 2014, 19h. Au programme : le Concerto pour violon de Jean Sibelius, interprété par Alina Pogostkina. Lisa Batiashvili lui succède avec



le Concerto pour violon n° 2 de Sergueï Prokofiev. Puis, les trois violonistes jouent ensemble Quasi una Fantasia pour trois violons et orchestre de Nicolas Bacri. Pour clore le concert, Baiba Skride interprète le Concerto pour violon de Ludwig van Beethoven.

Les plus beaux concertos dédiés au violon par trois femmes violonistes virtuoses:

Alina Pogostkina

Lisa Batiashvili

Baiba Skride

ARTE, Dimanche 19 janvier 2014, 19h.

Réalisation : Nele Münchmeyer (Allemagne, 2010, 43mn) ~

Production : SWR

Avec Alina Pogostkina (Russie), Lisa Batiashvili (Géorgie) et Baiba Skride (Lettonie) sont

accompagnées par le Mahler Chamber Orchestra

Direction musicale : Constantinos Carydis.

Illustration : Lisa Batiashvili (DR)