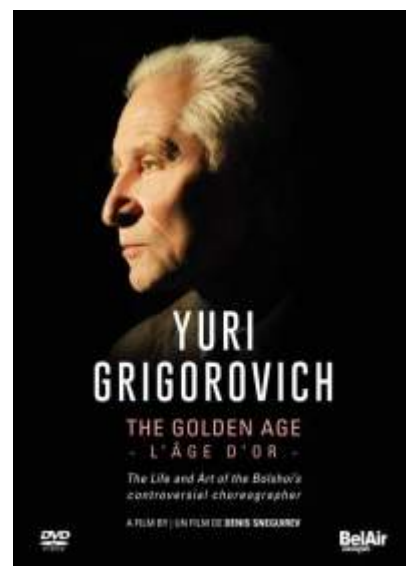


DVD, annonce. YOURI GRIGOROVICH : L'âge d'or / The Golden Age (1 dvd BelAir classiques)

DVD, annonce. YOURI GRIGOROVICH : L'âge d'or / The Golden Age (1 dvd BelAir classiques). Le film docu portrait de Denis Sneguirev focuse sur le chorégraphe Yuri Grigorovitch (né le 2 Janvier 1927 à Leningrad). Son titre « The Golden Age » / L'âge d'or fait référence au dernier grand chorégraphe qui dirige le Bolshoi à Moscou de 1964 à 1995. Ses 31 ans de règne au sein du Bolshoi correspondent à l'âge d'or de l'école de danse soviétique. La personnalité de Yuri Grigorovich, appelé le « Star du Bolshoi » est sujet à débat car le profil est contradictoire. Affinant toujours le style des ballets qu'il a réalisés (devenus des piliers du ballet russe officiel : Ivan le Terrible, Spartacus, en particulier pendant l'ère soviétique, Grigorovich a été taxé inévitablement de collaborateur officiel, élément actif de la propagande du régime. Produire ne signifie par servir et l'art même s'il est apparemment complaisant sait aussi cultiver un sens parallèle : c'est tout l'intérêt de l'art musical qui comme la littérature, tisse plusieurs significations simultanées ; écoutez Chostakovitch ou Prokofiev, capables de concilier censure et... inventivité. Le souffle narratif dont est capable l'écriture du chorégraphe impressionne jusqu'à l'Ouest : les pas qu'il sait cultiver entre virtuosité et puissance expressive font référence, considérés alors comme l'art du ballet russe par excellence.





Le documentaire portrait, extraits des ballets les plus importants et significatifs, retrace l'itinéraire de Yuri Grigorovich, depuis ses premiers pas à Leningrad, puis son essor à Moscou où son ascension lui apporte gloire et reconnaissance, maturité et profondeur. L'homme de

contrastes, des défis artistiques, de l'exigence ; l'artiste et le créateur se dévoilent devant la caméra, et particulièrement à travers plusieurs séances de travail et de répétitions... Alors despote ou créateur libre ? Qui est vraiment Yuri Grigorovich ? Le documentaire « The golden Age / L'âge d'or » tente de lever le voile. Indiscutablement, même sujet à interrogations, l'oeuvre du chorégraphe qui a marqué l'histoire de la danse pendant 30 ans, continue d'inspirer le ballet russe contemporain.

DVD, annonce. YURI GRIGOROVICH : l'Âge d'or / The golden Age, par Denis Sneguirev / La vie et l'oeuvre du chorégraphe controversé du Bolchoï. 1 dvd BelAir classiques – BAC137 – **parution annoncée le 12 mai 2017**. Grande critique et compte rendu complet dans le mag cd, dvd, livres de classiquenews.com

CD, compte rendu critique. BRAHMS : Symphonie n°4 (2015), Alt-Rhapsodie (2011), Orchestre des Champs- Élysées. Philippe Herreweghe (1 cd PHI, 2015)

CD, compte rendu critique. CLIC DE CLASSIQUENEWS d'avril  2017. JOHANNES BRAHMS : Symphonie n°4 (2015), Alt-Rhapsodie (2011) – Schicksalslied. Ann Hallenberg, Collegium Vocale Gent, Orchestre des Champs-Élysées. Philippe Herreweghe, direction. 25 ans que l'Orchestre des champs-Élysees défend les vertus sonores, esthétiques, pédagogiques des instruments anciens: les apports en sont multiples dans la précision et la caractérisation des timbres plutôt que le volume ; dans l'acuité renforcée du geste expressif aussi car bien sûr il ne suffit pas de jouer sur des cordes en boyau pour sublimer une partition. Il faut évidemment soigner (aussi, surtout) sa technique (jeu d'archet, etc...), ou aiguïser son style. Mais ici si l'auditeur et l'instrumentiste gagnent une intensité poétique décuplée, l'exigence de précision et d'articulation compensent la netteté souvent incisive du trait et de chaque accent. Autant de bénéfices qui replacent le jeu et l'interprétation au cœur de la démarche... De ce point de vu, 25 ans après sa création, l'OCE porté par la direction affûtée, précise de son chef fondateur, Philippe Herreweghe, affirme une santé régénératrice absolument captivante, dépoussiérant des œuvres que l'on pensait connaître.

BRAHMS sublimé



Comme dans ses Bruckner tout autant allégés, palpitants, – chez d'autres chefs, épais, monumentaux et surtout tissés comme des blocs sonores compacts-, Philippe Herreweghe soigne chez Brahms, la clarté des plans, favorise le dessin polyphonique, surtout détaille chaque assemblage de timbres. La construction formelle à travers les 4 mouvements en gagne relief et tension. Le chef ajoute un sentiment d'urgence, une formidable motricité (jaillissements d'une irrépressible énergie du palpitant Scherzo), un dramatisme continu qui révèle le génie du Brahms symphoniste et orchestrateur. Johannes Brahms comme c'est le cas pour Schumann, est venu tard à l'écriture symphonique. L'ombre de Beethoven, sa maîtrise contrapuntique, son génie de la construction l'impressionnaient au plus haut point et le romantique devait faire au moins aussi bien que Ludwig. Défi relevé d'autant mieux révélé / mesuré, dans cette lecture superlative qui nous offre un Brahms léger, hyperactif, d'une fièvre expressive percutante et prenante (début de l'*Allegro energico* qui ouvre le mouvement final).

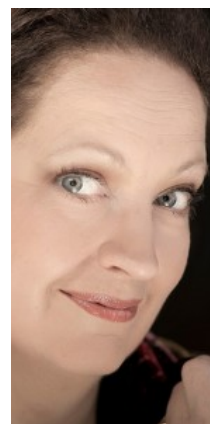
Les différentes sections affrontent et alternent des épisodes antagonistes et finalement complémentaires dont le chef polit la somptueuse langue instrumentale ainsi dans le mouvement 2 (*andante moderato*) : Philippe Herreweghe met en avant la fabuleuse harmonie première à laquelle succède ensuite les cuivres de plus en plus majestueux...



Tout cela prépare au dernier mouvement dont la motricité coupée au scalpel cisaille, assène, tempête, rugit avec ce sens du destin implacable, comme le chant d'une fatalité souveraine propre au mélancolique voire dépressif Brahms... L'acuité éruptive traversée d'éclairs introspectifs, saisit de bout en bout. On savait Herreweghe, brillant analyste ; on

découvre l'orfèvre capable de se passionner et de scintiller par sa rage mesurée. De ce point de vue, la fin du dernier mouvement subjugué littéralement par l'énoncé ultime qui termine âpre, sans réelle résolution. Ainsi s'affirme non sans justesse, l'interrogation du Brahms viscéralement insatisfait. L'activité, l'acuité analytique qui détaille sans se diluer, la motricité dramatique et la fièvre qui surgit là où on ne l'attendait pas, font les délices et la valeur de cette intégrale Brahms en cours. A suivre absolument.

Saluons d'autres qualités plus que convaincantes dans le complément : **la sublime Rhapsodie pour alto...** Wagnérisme (sublime couleurs de l'introduction) et somptuosités schumanniennes s'invitent dans la cantate pour alto et orchestre d'une suave et tendre mélancolie dont on ne cesse de louer les teintes et couleurs façonnés en vagues mordorées. La voix (excellente **Ann Hallenberg**) caresse, envoûte, fascine, pilote une destinée comme une Isolde enchantée d'une absolue et ultime sérénité quand elle s'accompagne du chœur. Voix de sirène, prophétesse et sybille éclairée, Ann Hallenberg est bien l'une des meilleures mezzos altos actuelles dans ce qui est aussi un nouvel accomplissement d'une justesse poétique irrésistible, (après un récital anthologique de pure virtuosité avec les Talens lyriques dédié à Farinelli, récent clic de



Classiquenews dont la critique la designait plus grande mezzo actuelle alors, c'est à dire actuellement au sommet de ses possibilités). Le Brahms de l'Orchestre des Champs Elysées, vit une nouvelle existence : par la vertu indiscutable des instruments d'époque, le massif symphonique Brahmsien est bien l'apport le plus important, voire essentiel de cette décennie. C'est plus qu'un Brahms dépoussiéré : plutôt régénéré et magnifié. A suivre désormais.



CD, compte rendu critique. CLIC DE CLASSIQUENEWS d'avril 2017. JOHANNES BRAHMS : Symphonie n°4 (2015), Alt-Rhapsodie (2011) – Schicksalslied. Ann Hallenberg, Collegium Vocale Gent, Orchestre des Champs-Elysées. Philippe Herreweghe, direction. 1 cd PHI, LPH025.

CD événement, annonce, cycle

Haendel. OTTONE de HANDEL / HAENDEL par CENCIC & Hallenberg (Decca)

CD, cycle Haendel. HANDEL / HAENDEL par CENCIC. Après Arminio (Handel), Siroe (Hasse) et un recueil récent dédié aux Arie napolitane, Max Emanuel Cencic ressuscite une nouvelle perle lyrique de Haendel : **OTTONE**. Désormais bien implanté à Londres, pour la saison 1722-1723 de l'Opéra du Roi (King's Theatre de Haymarket), Haendel opère une nouvelle offre lyrique, avec un nouveau librettiste Nicolas Haym. Deux joyaux voient ainsi le jour Ottone et Flavio. Ottone, fils du roi Henri l'Oiseleur, souverain de Francie orientale, incarne la grandeur d'un destin impériale au Xè siècle, offrant à l'histoire germanique, une épopée et une figure de légende. Le héros incarne la superbe et le courage politique.

Sur les traces de Senesino et la Cuzzoni,

**MAX EMANUEL CENCIC et ANN
HALLENBERG
chantent OTTONE de HANDEL / HAENDEL**



La petite histoire faisant la grande, fournit des anecdotes savoureuses : Haendel embauche la diva phénoménale, prima donna légendaire, **Francesca Cuzzoni** pour laquelle il écrit le rôle de **Teofane**. Mais capricieuse, arrogante, impossible, la Cuzzoni refusa net de chanter son premier air «Falsa immagine» ; mal lui en prit car Haendel faillit l'étrangler et son air, suscita comme tous les autres, un immense succès auprès du public... Pour assurer le triomphe de son nouvel opera italien, le compositeur employa aussi le castrat Senesino dans le rôle de Ottone. Deux immenses personnages lyriques que chantent aujourd'hui deux monstres sacrés du chant baroque actuel : l'excellente mezzo Ann Hallenberg (consacrée « meilleure mezzo actuelle par CLASSIQUENEWS) et le contre-ténor altiste Max Emanuel Cencic. Le contre ténor qui a toujours aimé se mettre en scène, affine pour chaque nouveau lancement discographique : sur la couverture de cet OTTONE prometteur, – comme il l'avait fait d'Arminio (où il paraissait en espion, pistolet en main), le voici en Ottone, défiant, arborant son animal emblème, un superbe aigle royal, bec ouvert, prêt à s'élancer. En dompteur de rapace, Cencic tient la pose en héros époque digne des séries actuelles, « Vikings » ou « Game of thrones ». Souhaitons que la réalisation artistique et

musicale soit à la hauteur de ce marketing des plus attractifs...

Le livret de Nicolas Haym qui mêle comme l'exige le goût de l'époque, souffle historique et labyrinthe sentimental, met en avant les essais de la princesse Teofane, qui à Rome tente d'épouser Ottone. Mais elle ne connaît le souverain qu'à travers un portrait et doit contourner les intrigues politiques de Gismonda et



de son fils Adalberto qui se fait passer pour Ottone... Ottone fut l'un des plus grands succès du vivant de Haendel à l'égal de Rinaldo, dix ans auparavant. Le nombre d'airs dépasse peut-être celui de tout autre opéra jamais représenté en Angleterre : un record en quantité comme en qualité, en inspiration comme en exubérance. Les airs «Falsa immagine» et «Affanni del pensiero» de la princesse byzantine Teofane, ou les airs «Ritorna, o dolce amore» d'un Otton, désirant, languissant, le frénétique «Dell'onda ai fieri moti» et «Dopo l'ordine», associant flûte et voix, affirment un ouvrage d'une classe remarquable : l'un des meilleurs opéras italiens à Londres de Haendel, génie du baroque héroïque et amoureux. **AGENDA** : à l'affiche du [Festival de Beaune](#), le 7 juillet 2017, 21h (Cour des Hospices).

OTTONE, RE DI GERMANIA de □George Friedrich Haendel – HANDEL / 1685-1759

Opéra en 3 actes, créé le 10 janvier 1723 au King's Theatre, Haymarket de Londres

Livret de Nicola Francesco Haym, d'après "Teofane" de Stefano Pallavicino

Ottone: Max Emanuel Cencic, contre-ténor

Gismonda: Ann Hallenberg, mezzo-soprano

Teofane: Lauren Snouffer, soprano

Emireno: Pavel Kudinov, basse

Adalberto: Xavier Sabata, contre-ténor

Matilda: Anna Starushkevych, contralto

Ensemble sur instruments anciens IL POMO D'OR

GEORGE PETROU, direction

CD événement, annonce. HANDEL : OTTONE (1722) par Max Emanuel Cencic et Ann Hallenberg (2 cd Decca). Il Pomo d'Oro. George Petrou, direction. Parution annoncée : le 26 mai 2017. Grande critique développée à cette date, dans le mag cd, dvd, livres de CLASSIQUENEWS.COM. Probable CLIC de CLASSIQUENEWS de mai 2017 : verdict après écoute intégrale pour la critique exhaustive de l'enregistrement.



ARGUMENT / SYNOPSIS
par classiquenews.com

Rome et ses environs.

Acte I

OTTON VAINQUEUR, ADELBERTO DEMASQUÉ. Alors que l'arrivée d'Ottone (roi de Germanie) à Rome a été retardée par une bataille maritime contre les Sarrasins conduits par le pirate Emireno, Gismonda (veuve de Berengario, l'usurpateur lombard) tente un coup d'État pour installer son fils Adelberto sur le trône impérial ; ce dernier doit se faire passer pour Ottone auprès de Teofane (fille de l'empereur de Constantinople), qui n'a pas encore rencontré son fiancé.

Ainsi, Teofane est surprise par la figure de l'homme qui l'accueille et le portrait d'Ottone qu'elle connaît. De son côté le vrai Ottone a capturé Emireno, et vaincu les Sarasins. Il apprend de sa cousine Matilda que Gismonda et Adelberto ont tenté de prendre le pouvoir : Ottone accorde à Matilda les troupes qu'elle demande pour se venger d'Adelberto (à qui Matilda est fiancée). A Rome, les usurpateurs s'affirment. Gismonda se présente à Teofane comme la mère d'Ottone, Adelaide. Le mariage est annoncé quand Gismonda annonce que les portes de la ville ont été ouvertes à Ottone et ses troupes ; son fils Adelberto doit combattre ou mourir. Alors Teofane comprend que cet Ottone prétendu n'est pas celui qu'elle doit épouser, mais l'usurpateur Adelberto. Ce dernier est vaincu par Ottone qui l'emprisonne avec Emireno. Ottone célèbre le mariage, récompense de la guerre.

Acte II

Complice de Gismonda, Matilda, cousine d'Otton, tente d'infléchir la cruauté de son cousin vis à vis de son fiancé

Adelberto. Se méprenant sur l'étreinte des deux cousins, Teofane pense que Matilda aime Otton et devient donc sa rivale. Doutant de l'amour d'Otton, Teofane, dans un jardin au bord du Tibre surprend Emireno et Adelberto entrain s'enfuir des geôles d'Otton.

Adelberto enlève Teofane (qui s'évanouit), et les fugitifs se précipitent jusqu'au bateau.

Acte III

Ottone regrette que Teofane ait disparu. Triomphante Gismonda lui apprend qu'Adelberto et Emireno se sont enfuis ; Surtout que Adelberto lui a ravi Teofane. Nouvelle identité révélée : le vaisseau d'Emireno est empêché par une tempête de quitter le fleuve. A l'aube il reconnaît Teofane et apprend d'elle que l'usurpateur Nicephero a été chassé de Constantinople ; il l'étreint affectueusement, fait arrêter Adelberto, rassure Teofane et la place sous sa garde, puis prend congé sans révéler son identité. Mais Teofane jure face aux soldats d'Emireno qu'elle sera toujours fidèle à Ottone. Mais Emireno protecteur, revient et révèle à Teofane qu'il est son frère Basilio depuis longtemps perdu (véritable héritier du trône Byzance) et promet d'être son protecteur.

Emireno livre Adelberto enchaîné, à Ottone. C'est Matilda qui le tuera elle-même ; la confession d'Adelberto lui fait lâcher son poignard, dont s'empare Gismonda, qui tente un suicide. Ainsi les usurpateurs, le fils et la mère, sont-ils entravés. Lieto finale : Ottone et Teofane sont enfin unis ; les coupables, Gismonda et Adelberto, sont pardonnés; Matilda libère Adelberto, qu'elle accepte pour époux.

La Correspondance de Jacques Rouché et Camille Saint-Saëns (Actes Sud)

LIVRES, compte rendu critique. Camille Saint-Saëns et Jacques Rouché : correspondance de 1913 à 1921. Actes Sud 

enrichit sa collection dédiée aux témoignages et correspondances d'un romantisme tardif, déjà ébloui par l'impressionnisme de Debussy, et la syncope frénétique d'un Stravinsky (qu'en bon père conservateur St-Saëns détestait en le faisant savoir). Les deux hommes de lettres : Rouché / Saint-Saëns qui échangent, croisent idées et projets, sont chacun dans une période très active de leur existence. Le Quinqua **Jacques Rouché (1862-1957)** est le récent directeur de l'Opéra de Paris ; il s'adresse ici à un Saint-Saëns, vieux (presque octogénaire) maître des excellences romantiques, doué d'une invention et d'un classicisme « moderne » qui n'a plus rien à prouver. Face au germanisme wagnérien croissant (lui qui fut néanmoins un adepte de Bayreuth dès les premières heures du Festival allemand), Saint-Saëns se dresse en défenseur de l'art musical français. En esprit curieux et fédérateur, Rouché accepte de (re)créer nombre d'ouvrages de Saint-Saëns sur la scène de l'opéra de Paris qui ne compte alors que Samson et Dalila : ainsi grâce au jeune directeur, sont montés : [Les Barbares \(1914\)](#), Etienne Marcel (extraits en 1915 et 1916), Henry VIII (1917), Hélène (1919), Ascanio (1921)... autant d'ouvrages qui suscitent évidemment de constantes coopérations, où le cher monsieur de 1013 est devenu « mon cher directeur », Saint-Saëns signant en « votre affectionné ». Dans les coulisses et les préalables à chaque production nouvelle, le compositeur se montre exigeant,

partisan, préférant tel chanteur, et telle cantatrice ; fustigeant celui qui ne sait articuler et rendre intelligible la langue de Corneille et de Molière (un défaut encore tenace aujourd'hui). Il regrette ainsi que par la faute de chanteurs hauts parleurs, le français de Meyerbeer par exemple et toute sa musique si équilibrée et subtile, s'en trouvent dénaturés. Saint-Saëns bataille, intrigue (j'irai vous retrouver dans votre loge à l'Opéra pour en discuter), faisant ainsi salon pendant les représentations... Toujours égratigné par ses critiques partisans (dont Emile Villermoz, explicitement debussyste), Saint-Saëns défait sa réputation d'auteur froid et austère (mon grand duo du II, ou le quatuor, le grand air de Catherine comme celui d'Henry VIII en témoignent). Il proclame aussi au détour d'une phrase ses préférences et ses goûts (Sylvia plutôt que Coppelia). Voilà qui dévoile aussi au regard des titres des partitions concernées que Saint-Saëns au même titre que Massenet ou Puccini, dédia un bon nombre de son écriture à des héroïnes hautement caractérisées, en portraits dont il s'enorgueillit sans limites : Phryné, Proserpine, Javotte, la Princesse jaune, et surtout Hélène. Les lettres sont souvent factuelles, courtes, voire anecdotiques. Pas d'explications révélant l'explicitation d'une conception esthétique d'envergure, mais dans le rythme des missives techniques, l'idée de chantiers en cours ; des tracasseries en séries, où l'art se confronte à la réalité humaine des interprètes...



Saluons le travail documentaire, d'analyse et d'information de l'auteure qui annote et commente avec générosité chaque citation d'oeuvre, chaque nom d'artistes et interprètes invités, auditionnés et parfois célébrés par l'un ou l'autre, Jacques ou Camille. L'accompagnement critique de ces 161 lettres en éclaire toutes les résonances historiques et esthétiques. L'éditeur ajoute en complément

(« Annexe 2 »), les notices des 5 ouvrages majeurs remontés à l'Opéra de Paris grâce à Rouché, ainsi nourrissant le goût de la III^e République, éclectique, et très néo : Samson et Dalila, Ascanio, Hélène, Henry VIII, et le ballet Javotte... Vivant, documenté, révélateur. CLIC de CLASSIQUENEWS d'avril 2017.

LIVRES, compte rendu critique. Camille Saint-Saëns et Jacques Rouché : correspondance de 1913 à 1921, par Marie-Gabrielle Soret (Actes Sud avec le P. Bru Zane). 240 pages – ISBN 978 2 330 06581 2. CLIC de CLASSIQUENEWS d'avril 2017.



CD, compte rendu critique. Carlo Viscoli, contre-ténor. Arias for Nicolino (1 cd Arcana, 2015).



CD, compte rendu critique. Carlo Viscoli, contre-ténor. Arias for Nicolino (1 cd Arcana, 2015). L'on ne connaîtra jamais le timbre exacte du castrat napolitain Nicolo Grimaldi dit « Nicolini » né en 1673 dans la cité partenopéenne, et décédé en 1732. Son chant rayonnant a marqué l'histoire de la opéra baroque italien, étant le

créateur pour Haendel d'Amadigi et Rinaldo. Autant acteur que chanteur, le « divo » avait ouvert la voix à ses cadets, les Carlo Broschi (Farinelli), Gaetano Majorano (Caffarelli), ou Giovanni Carestini. Probablement proche du timbre historique et légendaire, à la fois métallique et large, le contre-ténor italien Carlo Vistoli surprend ici dans un récital où plus d'un se serait casser ... la voix. Les airs et compositeurs ici abordés, retracent en réalité la carrière du Napolitain légendaire auquel le contre-ténor également né à Naples, apporte une flamme palpitante et maîtrisée.

Dès son « Cara sposa » de Rinaldo de Haendel, premier air d'un cycle réjouissant, le chanteur assure une intensité dramatique qui surclasse parfois quelques imprécisions en justesse et articulation. Vétilles... si l'on analyse l'intonation du chanteur, interprète à la fois éclatant, d'une fragilité expressive qui rétablit toute l'ivresse sensible du texte et de la séquence psychologique. D'autant que l'ensemble qui le porte, – nouvelle phalange instrumentale, « Talenti Vulcanici », dirigé par Stefano Demicheli, suit le soliste dans une incarnation jamais appuyée, qui est intelligemment graduée. L'acidité nuancée, le volume sonore aux harmonies riches promettent bientôt de belles prises de rôles sur scène. Sur le plan purement instrumental, l'écoute se délecte tout autant des périodes musicales, – elles aussi finement négociées, – ouverture d'Arsace de Sarro, et surtout très belle ivresse suspendue de l'ouverture de Rinaldo (gigue percutante, enchantée, « libre »).

De plus en plus intense, d'une intériorité expressive hallucinée, le contre ténor affirme une belle tension dramatique dans l'exceptionnel air de Rinaldo : « Cor ingrato », entre le désespoir et l'amertume la plus absolue. Jusqu'au bout du souffle, sur une ligne parfois improbable, le vocaliste sculpte sa ligne comme un funambule : vraie proie démunie, impuissante d'un amour qui dévaste ; c'est le point culminant du programme où le chanteur atteint une justesse émotionnelle captivante, sachant demeuré toujours dans le

texte.

Très sûr, d'une fragilité proche de l'instabilité émotionnelle du texte, son Scarlatti éblouit par une incandescence âpre et ciselée très convaincante (premier air « Quando vedrai » / Il Cambise de 1719), vraie jubilation à l'écoute.

Révélation vocale

Timbre acidulé, expressif, chant nuancé et medium riche, le jeune contre-ténor Carlo Vistoli captive

Même dans une séquence plus guerrière, qui exige abattage et virtuosité, le contre ténor sait confirmer sa maîtrise et sa caractérisation héroïque (2è air du même Alessandro Scarlatti : « Mi cinga la fama »).



Très idiomatiques de la Naples lyrique des années 1730 (dans les chantournements langoureux, suaves des cordes), les deux airs de Salustia (1732) de Pergolesi démontre l'art du legato, l'ampleur du medium chaleureux, sa richesse expressive aussi ; de toute évidence, le chanteur sait articuler et habiter son texte, c'est à dire l'éclairer d'une force émotionnelle juste, tout en exprimant aussi le caractère de la

situation dramatique. Le premier (le plus long du programme avec « Cara sposa » de Haendel d'ouverture), « Al real piede ognora », impose un tempérament dramatique doublé d'une aisance à varier sa palette expressive. Parfois à la peine dans la tenue des vocalises et des mélismes en cascades (précision éprouvée, souffle court), son « **Venti, turbini, prestate** » (**dernier extrait de Rinaldo de Haendel**), le chanteur affiche une intensité juvénile très percutante et là encore, nuancée, capable d'une variété d'accents que peu de ses confrères, y compris les plus médiatisés, peuvent développer. C'est donc une révélation majeure, le dévoilement d'un jeune tempérament à fort potentiel. A suivre, en particulier dans une production intégrale où le jeu scénique de l'interprète se révélera. Ou pas.



Seule réserve du présent album, le choix esthétique qui place la voix assez loin du micro, perdant le travail sur l'intonation et l'articulation ; mais surtout pourquoi avoir surligné la réverbération qui impose la résonance de l'église plutôt que la mâtité du théâtre ? Nonobstant ces petites remarques, le récital de Carlo Vistoli pour Arcana remporte haut la main notre **CLIC de CLASSIQUENEWS d'avril 2017**. Le feu juvénile, le brillant expressif de la voix saisit immédiatement.

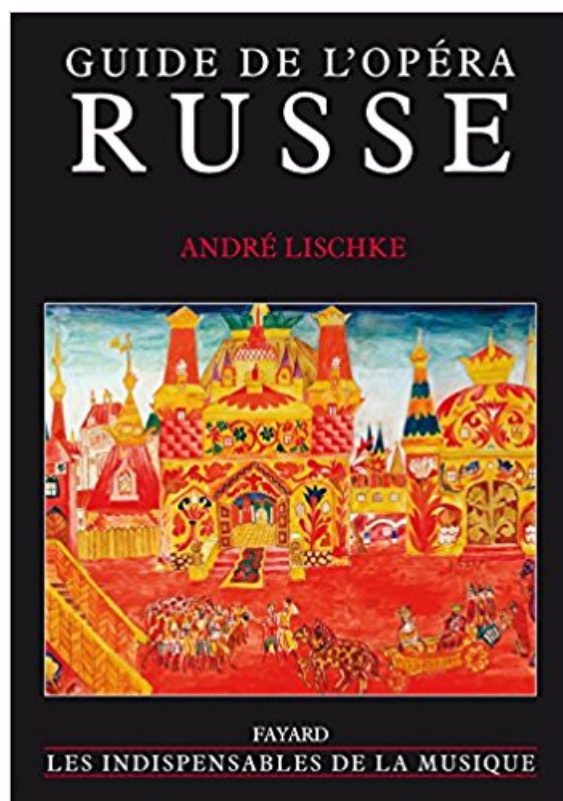
CD, compte rendu critique. Carlo Viscoli, contre-ténor. Arias for Nicolino. Handel, Sarro, Pergolesi, A. Scarlatti – I Talenti Vulcani / Stefano Demicheli, direction (1 cd Arcana A 427, enregistrement réalisé en décembre 2015 à Naples). CLIC de CLASSIQUENEWS d'avril 2017.

LIVRES, annonce. Guide de l'opéra russe par André Lischke (Fayard)

LIVRES, annonce. Guide de l'opéra russe par André Lischke (Fayard).

En 2006, il y a dix ans déjà, l'auteur nous gratifiait d'une consistante et très documentée « Histoire de la musique russe », où la citation des grands ouvrages musicaux était croisée avec leur résonance sociale, politique, historique. Même approche à la fois synthétique et exhaustive entre musique et histoire dans ce nouveau guide de l'opéra russe où André Lischke retrace les jalons de l'odyssée lyrique à travers l'évolution des régimes et des institutions officielles ou privées qui ont encouragé et enrichi le genre.

La couverture du Guide annonce la couleur : *Le Coq d'or* de Rimsky Korsakov dans le décor imaginé par Natalia Goncharova pour le Scala en 1914... l'or, les fastes, n'empêchent pas une vérité à nu voire une vision parfois désespérée de s'exprimer.



Il n'y a pas que *Boris Godounov*, *La Dame de pique* ou *Iolantha*, sans omettre *Lady Macbeth*... : les chefs d'oeuvres de l'opéra russe conçus par Moussorgski, Tchaïkovsky, Chostakovitch cachent tout un pan méconnu du génie russe à commencer par les excellents opéras de jeunesse de Rachmaninov, concentré postromantique composé après les Mousorgski, Borodine, Rimsky, Taneïev, Arenski, Gretchaninov..., et dont le présent texte offre une très bonne analyse. A partir des premiers essais au

pays des Tsars, c'est à dire depuis les premiers vaudevilles des années 1770 (signés Sokolovski, Fomine, Pachkévitch), à l'époque des Lumières, et jusqu'aux dernières œuvres du début du XXIe siècle affrontant les chocs et convulsions de l'histoire contemporaine, douloureux, le texte suit la chronologie historique, inscrivant naturellement le catalogue des oeuvres ainsi présentées et analysées dans un flux ininterrompu. De la Russie à l'URSS, se précise une conception du théâtre lyrique, où « l'histoire, l'épopée, l'imaginaire populaire nourrissent un genre qui s'inspire autant d'événements décisifs du devenir national que des traditions du récit féerique, et se développe aussi en interaction avec la littérature : les écrivains Pouchkine, Lermontov, Gogol, Ostrovski s'associent aux compositeurs Glinka, Dargomyjski, Rubinstein, Moussorgski, Tchaïkovski, Rimski-Korsakov ...

Au cours du XIXe siècle, l'opéra observe la tendance sociétale pour l'ordre monarchique, qu'elle soit propagande et allégeance (La Vie pour le tsar), critique philosophique (Boris Godounov), pressentiment de sa chute (Le Coq d'or). Même servitude masquée et propagande à l'époque bolchévique. Les arts sont étouffés et conditionnés (Lady Macbeth de Chostakovitch). Quand disparaît l'URSS, les livrets se diversifient, privilégiant souvent – comme dans l'opéra vénitien du XVIIIe, une grande lucidité voire une amertume sans idéal (Cœur de chien de Raskatov).

Chaque partition abordée est reliée à l'épisode de l'histoire russe dont elle fait écho ou qu'il a inspiré ; les notices, classées par ordre chronologique de compositeur, proposent un synopsis et un commentaire d'écoute développés selon leur importance complété par une sélection cd et dvd. Critique et compte rendu complet à venir dans le mag cd dvd livres de classiquenews.com

Fils d'émigrés russes, André Lischke est maître de conférences à l'Université d'Évry. Il collabore régulièrement à l'Avant-

Scène Opéra et est l'auteur d'ouvrages sur Tchaïkovski, Borodine et Rimski-Korsakov, ainsi que de l'Histoire de la musique russe des origines à la Révolution (Fayard).

LIVRES, annonce. Guide de l'opéra russe par André Lischke (Fayard – Les indispensables de la musique / ISBN : 978-2213704524 / broché : 778 pages) – Parution annoncée le 17 avril 2017.

CD, compte rendu critique. JS BACH : Passion selon Saint-Jean. Musiciens du Louvre, Minkowski (2 cd ERATO, avril 2014)

CD, compte rendu critique. JS BACH : Passion selon Saint-Jean. Musiciens du Louvre, Minkowski (2 cd ERATO, avril 2014). Marc Minkowski, aujourd'hui à la direction de l'Opéra de Bordeaux, a depuis longtemps démontré son appétit gourmand, sa pétulante énergie pour l'opéra. Le chef s'est passionné pour le drame avec une précipitation parfois trop enthousiaste, génératrice d'imprécisions voire de confusions.



Ici, en avril 2014 au temps de Pâques, sa Passion selon Saint-Jean suscite de nombreuses interrogations tant la réalisation et le résultat déçoivent autant qu'ils accrochent aussi d'une certaine façon l'écoute. « Plus intime, plus directe », la Saint-Jean perd ici en définition et en acuité expressive surtout sur le plan choral : les 8 solistes fournissant le son de la foule et des chorals, ... avec une bien étrange sonorisation qui contredit l'esthétique de précision et d'expressivité, défendue depuis ses début par les tenants de la révolution baroqueuse... Minkowski voudrait-il se démarquer de ses prédécesseurs ici, qu'il ne s'y prendrait pas autrement : plutôt que les 5 solistes demandés par Rifkin, ou le chœur à son complet, la version défendue en 2014, est une formule médiane, qui permet aux solistes de ménager leur organe (Valerio Contaldo chantant l'air de ténor soliste dans le chœur, avec Colin Blazer). La sonorité du groupe de solistes, – assemblée chambriste, emblématique du peuple des croyants saisi par la force de La Passion-, réalise pourtant une manière de nébuleuse vocale et chorale, pâteuse, épaisse, brouillard permanent (qui écarte tout détail linguistique), totalement déconcertant.

Pour autant, faire chanter la basse (le munichois **Christian Immler**) dans les airs du Christ sauveur, puis du « sauvé » (*Mein teurer Heiland*), indice que tout un chacun peut être éternel après la mort, reste pertinent, et le message de grande humanité, égalitaire et fraternelle, s'en trouve idéalement respecté.

De même, le ténor qui chante la partie narrative de l'Évangéliste Jean, exprime et le saisissement de celui qui témoin vit l'action narrée, et le recueillement plus distancé du croyant narrateur de l'action : les deux aspects expressifs sont résolus par une langue naturelle et flexible grâce au choix d'un ténor allemand (**Lothar Odinius**), lequel semble littéralement vivre les événements quand il les commente. Le texte gagne un vie indiscutable, dans la fragilité comme l'autorité.



Donc tout n'est pas si expédié dans cette réalisation qui demeure le fruit d'une tournée pour la Pâques 2014. Cependant on a connu « Minko » plus précis, âpre, incisif, mordant. L'énergie des débuts, souvent fulgurante, s'est considérablement relâchée. On l'a dit dans la conception sonore, expressive du chœur (trop confus), mais aussi dans la tenue de l'orchestre, dont l'engagement global, reste routinier malgré parfois des accents instrumentaux de grande beauté. Mais Bach ne se satisfait pas d'une simple exécution maîtrisée : il faut aussi de la profondeur et une cohésion complice partagée par tous, sous la baguette d'un chef à la fois électrisant et fédérateur.

La version retenue respecte largement celle de 1724 (création à St-Nicolas de Leipzig) à laquelle le chef emprunte certains airs de 1725 (choral : « *Himmel reise welt erbebe* », – superbe dialogue chœur/Christ, Partie I – ajouté artificiellement en marge finale de la partie I / et l'air de ténor : « *Ach, mein Sinn* »). La coloration dès le départ (dès cette marche au supplice qui cependant s'élève en sublimant la douleur partagée), est celle d'une soie tragique, avec entre autres la présence du bassono grosso / contrebasson, instrument avéré dès la création de 1724 et qui par sa résonance « sépulcrale », cite immédiatement le climat du Calvaire, et enracine la Passion dans un accomplissement fantastique, lugubre, surgissant des enfers terrestres, qui apporte l'hallucination voire le vertige au côté de la joie transmise dans l'articulation du texte (ce dernier aspect fait tout le sel si dramatique des récitatifs).

Ailleurs les deux violes d'amour convoquées pour exprimer l'arc en ciel quand le ténor soliste évoque le dos martyrisé du Christ flagellé (« *Erwäge* ») apportent une preuve éclatante de l'activité de l'orchestre comme personnage à part entière de ce drame total, fusionnant ainsi en un tout organique, chœur, solistes, instruments.

Le caractère de la Saint-Jean fusionne méditation, compassion et aussi sublimation dans la sérénité : si le drame s'ouvre par une marche saisissante, inscrivant l'action dans le

calvaire et le supplice, la résolution progressive tend vers une sérénité de plus en plus prenante et lumineuse, annonce des joies célestes grâce à la résurrection.

Les solistes retenus par le chef créateur des Musiciens du Louvre, s'ils soignent leur texte, n'atteignent que rarement la vérité grave ni le sens philosophique et spirituel des situations. Ne prenons qu'un exemple parmi les 8 réunis lors de cette tournée 2014 : l'alto du jeune **David Hansen** qui chante dans la partie I : « *Von den stricken meiner Sünden* ». Le chanteur dont beaucoup veulent faire une nouvelle icône sexy par son physique agréable, s'adonne aux joies de l'air de concert, – déconnexion faite de cette cohésion organique : groupe / solistes que le chef met pourtant en avant dans son explication / présentation de ce cycle longuement préparé, virtuosité et affectation en bonus : le maniérisme de cette voix qui joue la vedette invitée dans une soirée de gala, aigrette et peu sobre, reste hors sujet, absolument dépourvue de tout naturel, de tout dépouillement méditatif, quand il s'agit d'un air traversé par un grave esprit de compassion, confronté au Sacrifice du Fils pour la rémission des péchés humains. Et l'allant presque dansant du tempo rapide renforce cette allure « précipité » qui expédie la valeur et le sens de l'épisode. Plus loin, à l'alto féminin, **Delphine Galou** revient l'air le plus poignant de la Passion selon Saint-Jean (« *Es ist vollbracht* » / Tout est accompli, Nr 30) : le timbre ambigu joue sur sa proximité avec la voix d'un contre-ténor, mais il n'écarte pas une intonation précautionneuse, et elle aussi affectée qui ôte à cet épisode le sentiment pourtant essentiel d'apaisement progressif, de distanciation ultime, de renoncement et de souffle... Dommage. Le seul qui se détache du lot par son élocution plus naturelle, – sans air poseur ni démonstratif, reste la basse **Christian Immler** (relief et acuité du texte, et flexibilité expressive de son sublime air –



de totale sérénité et de sublimation céleste : « *Mein teurer Heiland, lass dich fragen...* » / Mon Sauveur bien aimé, écoute ma demande. Avec le chœur pacifié, et la basse de viole, se libère enfin la prière du peuple en souffrance, désormais délivré de toute entrave terrestre. Cette conception bienheureuse est encore confirmée dans la version présente par l'ajout du choral après le finale avec orchestre, « *Ach Herr, lass dein lieb engelein* » : prière et vision céleste des élus au ciel.

Pour conclure, voilà une version qui manque de clarté esthétique, d'une confusion de réalisation problématique : tempo trop rapide, solistes artificiels, prise de son nébuleuse. La Passion selon Saint-Jean n'est pas cette « petite » Passion (comparée à la « Grande » Saint-Matthieu), plus franche, plus immédiate dont parle la notice introductive : s'y déroule une tragédie musicale dont l'intelligence de l'architecture, la force et l'ambition de l'écriture comme la profondeur mystique se dévoilent à ceux qui l'ont perçue et la rendent explicite; dans le cas présent, – comparé à l'immense Nikolaus Harnoncourt, inégalé à notre avis, entre drame et texte-, sont absents la profondeur et le sens d'une vraie méditation. Pourtant l'activité de l'orchestre, sa caractérisation parfois pertinente-, certains épisodes dans la II, ... explicitent clairement le rôle des instruments, personnages à part entière d'un opéra sacré parmi les plus fascinants de l'histoire de la musique. Reste que le dernier ensemble avec orchestre, qui est le finale habituel, ralentit soudainement, semble articuler plus lentement le texte, cherchant son sens jusqu'à s'enliser (quand auparavant le geste rapide et vif était plutôt de mise). Une appréciation en demi teintes donc.

CD, compte rendu critique. JS BACH : JOHANNES-PASSION / Passion selon Saint-Jean (versions 1724 et 1725). 8 solistes, Musiciens du Louvre, Minkowski (2 cd ERATO, avril 2014).

**CD, compte-rendu critique.
MAHLER : Das lied von der
Erde / Le chant de la Terre.
Wiener Philharmoniker. Jonas
Kaufmann, ténor. Jonathan
Nott, direction (1 cd SONY
classical)**



CD, compte-rendu critique.
MAHLER : Das lied von der
Erde / Le chant de la Terre.
Wiener Philharmoniker. Jonas
Kaufmann, ténor. Jonathan
Nott, direction (1 cd SONY
classical). Incroyable
gageure pourtant préparée
depuis des décennies car il
avait à coeur de réaliser ce
marathon lyrique et
symphonique depuis son
adolescence : Jonas Kaufmann
chante l'intégralité des

lieder du Chant de la Terre, bouleversante fresque lyrique et orchestrale de Gustav Mahler, composée en une période très éprouvante pour le compositeur juif du début du XX^e – le plus grand symphoniste germanique alors avec Richard Strauss. En témoignent les poèmes déchirants sur l'existence et la condition humaine que Mahler met en musique avec une frénésie extatique, à la fois symboliste et expressionniste ; partition majeure d'un auteur qui a perdu sa fille, apprend qu'il est viré de ses fonctions comme directeur de l'Opéra de Vienne (alors qu'il y menait une réforme inouïe, tant en terme de répertoire que de conditions nouvelles pour assister aux concerts symphoniques et aux opéras...), c'est aussi l'époque où Mahler, condamné, apprend qu'il est atteint d'un mal incurable aux poumons.

**chantre de l'âme humaine , diseur halluciné, chanteur poète
d'une irrésistible vérité**

JONAS KAUFMANN sublime le Chant de la Terre de Mahler



La partition est parcourue de doutes et d'inquiétudes : ceux d'un homme usé, en proie aux visions du gouffre profond car Mahler est malade, atteint, physiquement démuni quasiment au fond du désespoir. Au moment de la composition de sa 9^e Symphonie (avec voix) soit à l'été 1908, isolé, solitaire, dans son cabanon de Toblach,

obligé aux marches lentes, – un comble pour ce grand marcheur, il a le temps de réfléchir à sa condition misérable : dépression terrifiante, crise personnelle et sentiment d'une insondable douleur, en liaison avec l'échec de son couple avec la très volage Alma, adoucies cependant par le réconfort d'une musique d'une douceur maternelle. Ici les éclairs éperdus voisinent avec des accents de pur lyrisme halluciné... L'écart des émotions est d'une infinie diversité, au diapason d'une âme foudroyée.

Viscéralement autobiographique, l'écriture joue des nuances symbolistes, impressionnistes, expressionniste... éléments fascinants de ce creuset magique qui compose l'attrait d'une imagination symphonique aussi exceptionnelle que peut l'être à la même époque celle de son confrère Richard Strauss. Ses partisans soulignent la sincérité d'un langage bouleversant. Ses détracteurs fustigent plutôt la vulgarité d'une écriture qui s'autoproclame en martyr du XXè.

Doué d'une articulation inouïe, c'est à dire naturellement caractérisée, harmonieusement riche, le ténor Jonas Kaufmann parvient d'une seule voix à rompre la monotonie annoncée, - soit la couleur linéaire d'une voix unique. L'illustre ténor compense la présence plus familière dans le cycle, des deux voix, masculine et féminine, si différenciées. Et qui apportent la vérité propre de chaque timbre. Ici pourtant... comme un monologue d'une infinie variété de sentiments, ... même étonnantes couleurs, même palette expressive d'une intensité stupéfiante. Le ténor munichois exprime cette désespérante lyre, ponctuée d'accalmies profondes et fugaces (plage 2 : poésie élégante et introspective en lien avec les images des poèmes chinois originels). S'il s'agit bien de poésie chinoise, rien d'oriental, cependant dans le traitement musical, dans cette succession de confessions intimes et hallucinées.



Même le dernier hymne (sublime chant de la fin, du renoncement, de l'anéantissement assumé et conscient : « *Der Abschied* », *L'adieu*) où se fondent l'un à l'autre, et le temple de la nature et les aspiration de l'homme en témoin démuní, cite il est vrai la flûte du poète extrême-oriental ; mais ce qui inspire manifestement Mahler, c'est la justesse de l'évocation naturaliste ; car entre tentative panthéiste et assimilation de l'être au milieu pastoral suscitée, paysage naturel et paysage mental ne font qu'un ici. Et l'orchestre, scintillant, perlé, magnifiquement orfévré par la direction pointilliste et chambriste de Jonathan Nott accentue la résonance climatique aux paroles du narrateur-acteur.

Symphonie avec voix, le dernier poème musical "L'adieu" fouille ainsi les tréfonds de l'âme atteinte, en quête de reconnaissance comme de structuration intime. Il n'est guère que Dvorak dans son *Stabat Mater* qui atteint une telle gravité à la fois sincère et lugubre ; d'autant plus bouleversante que le chant de Kaufmann du début à la fin, sait rester jusqu'à la

dernière mesure, d'une simplicité allusive, littéralement prodigieuse.

Jamais démonstratif ni outré au diapason de la clarinette grave, de la harpe, puis porté véritablement par les ailes angélique de la flûte, ici pilote thuriféraire au chanteur-diseur, le chant désespéré traverse les enfers, atteint les limbes salvatrices, trouve les ressources de sa propre sublimation. Le cheminement des ténèbres vers l'éclat d'un paradis musicalement tangible peut se réaliser grâce au ténor qui n'a jamais été aussi juste et vrai ni mieux inspiré que dans ce cycle superlatif. A la fois enivré et désespéré, halluciné et hypnotique, Jonas Kaufmann nous ensorcèle par l'humanité de son chant maîtrisé. **BOULEVERSANT. Clic de Classiquenews d'avril 2017.** [LIRE aussi notre annonce du cd Jonas Kaufmann chante seul le Chant de la Terre / Das Lied von der Erde de Gustav Mahler \(Sony classical\)](#)



CD événement, annonce. Jonas Kaufmann chante les 6 lieder du Chant de la Terre (Der lied von der Erde) / Wiener Philharmoniker. Jonas Kaufmann, ténor. Jonathan Nott, direction – 1 cd Sony classical (Vienne, juin 2016) – CLIC de CLASSIQUENEWS d'avril 2017.

CD, compte rendu critique.

PUCCINI : TOSCA (1963). Leontyne Price (Karajan, 2 cd DECCA)

CD, compte rendu critique.

PUCCINI : TOSCA (1963). Leontyne

Price (Karajan, 2 cd

DECCA). TOSCA, Puccini :

Leontyne Price (Karajan, 1963).

En 1963, à 32 ans, **Leontyne**

Price, soprano légendaire par

son timbre incandescent, idéal

dans le portrait d'amoureuse

passionnée qu'est la chanteuse

Flora Tosca, a soufflé en

février 2017, ses...90 ans. Pour célébrer son anniversaire,

Decca réédite en son remastérisé la légendaire Tosca de

Karajan, à l'esthétique soignée qui comprend entre autres

cette spatialisation particulière de l'enregistrement : une

conception déjà cinématographique avec plans étagés, conçu par

le producteur le plus important de la firme Decca, **John**

Cushaw, (photo ci dessous) celui-là même qui pilotera bientôt

en 1965, la première tétralogie de Wagner en stéréo avec Sir

Georg Solti (une « première » mondiale devenue elle aussi

légendaire). Le traitement particulier du son orchestral, à la

fois détaillé et d'un rare souffle épique, révèle tout ce

travail de la nuance et de la couleur ouvragé par un Karajan

orfèvre. D'autant qu'ici, les instrumentistes du

Philharmonique de Vienne font crépiter et palpiter une

partition déjà picturale et... cinématographique. Le velours

embrasé de Price subjugué ; le timbre de Di Stefano (Mario)

comme celui Corena (le Sacristain au I) ne sont pas aussi

clairs et vocalement souples que la diva noire mais ici, le

maître mot est « vérité », et surtout « théâtre », ce qui ne



veut pas dire « pathos », loin de là. Les coups de (vrai) canon, les cloches (véritables elle aussi : pas de clochettes évocatrices sorties de la fosse en pendeloques), le chant du berger d'une inspiration climatique... restituent l'arrière plan



historique et social de la tragédie de Tosca et Mario ; les deux artistes idéalistes bonapartistes, sont bien les victimes de la machine sadique d'un préfet royaliste trop zélé et animé par la haine et la jalousie (très correct Giuseppe Taddei, à la fois carnassier et brutal, au II, dans sa

confrontation bestiale avec la belle et pieuse amoureuse). L'orchestre fourmille et scintille dans un écrin sonore spatialisé d'une ampleur réjouissante, que le son remastérisé (24 bit / 96 khz), et ici en bluray High Fidelity pure audio, magnifie encore. Pourquoi n'enregistre t on plus d'opéra avec cette qualité spatiale et ce sens du détail qui sculpte chaque timbre instrumental. La réédition s'impose, magistrale. Plus de 50 ans après la réalisation de cet enregistrement viennois. Un must absolu et évidemment un « **CLIC** » de **CLASIQUENEWS** de mars 2017.



CD, compte rendu critique. PUCCINI : TOSCA (1963). Leontyne Price, Giuseppe di Stephano, Giuseppe Taddei... Wiener Philharmoniker. Herbert von Karajan, direction. 2 cd DECCA 4831486 + 1 blu ray réédition remastérisé 24 bit – 96 khz. CLIC de CLASSIQUENEWS

de mars 2017.

CD, compte-rendu critique. ALESSANDRO SCARLATTI: PASSIO SECUNDUM JOHANNEM. (Alarcón, 1 cd Ricercar, 2016)

CD, compte-rendu critique.
ALESSANDRO SCARLATTI: PASSIO
SECUNDUM JOHANNEM. (Alarcón, 1
cd Ricercar, 2016).

La « Passio selon Saint-Jean » d'Alessandro Scarlatti éclaire enfin l'écriture sacrée italienne de la fin du XVII^e, à Naples et à Rome, dans le sillon palermitain tracé par le modèle entre tous, Vincenzo Amato, oncle paternelle de notre Alessandro et auteur de

deux Passions particulièrement convaincantes, propres aux années 1660. Aujourd'hui les dernières recherches tentent à dater le manuscrit de Scarlatti de 1685, alors âgé de 25 ans ; le jeune auteur y reste stylistiquement influencé par la Passion selon Saint-Jean contemporaine de Veneziano, successeur de Scarlatti à la fonction de directeur de la Capella Real de Naples en 1704. Les Lamentazioni pour la Semaine Sainte de Scarlatti et les Lezioni de Veneziano offrent une parenté d'écriture, encore plus manifeste entre les deux compositeurs, preuve éloquente de leur interaction contemporaine.

La Passio de Scarlatti malgré une préoccupation évidente de caractérisation des personnages évangéliques, n'atteint pas la force voire l'exubérance du drame de Veneziano. Le Scarlatti qui nous intéresse ici, est celui flamboyant et victorieux à



Naples, décrochant devant l'illustre et pourtant incontournable Provenzale, le fonction suprême de maître de Chapelle le 17 février 1784 à Naples. Protégé par le vice-roi lui-même, Alessandro Scarlatti s'imposait ainsi, à l'opéra comme dans le registre sacré. S'il excelle dans le traitement dramatique à l'opéra, il sait aussi se contenir, avec intelligence, comme l'indique de façon naturelle sa Passion selon Saint-Jean.



Contrairement à la tentation de ses « rivaux » contemporains, Scarlatti demeure très sobre, soucieux d'une tension continue, surtout incarnée et portée par l'ample contralto du Testo (Evangéliste), par lequel se réalise l'action, conçue en une succession de courts épisodes, chacun idéalement caractérisé. Dans ce traitement à la fois violent et tempéré du drame de la Passion, la figure du Christ / Christus est

incarnée par une basse noble, imperturbable, d'une inflexible « douceur » (gravitas) quelles que soient les épreuves et les attaques (en particulier de la foule souvent hystérisée : écriture homorythmique agressive). L'acmé en serait évidemment l'ultime phrase de Christus dans l'épisode de la Flagellation : mélisme descendant (« Consumtum est »). La force et la violence de la scène sont d'autant plus impressionnantes et expressives qu'elles sont servies par un Scarlatti d'une étonnante sobriété là encore.

Face à lui, l'orchestre façonne comme le chant d'une vaste lyre uniquement constituée de cordes (Millenium orchestra dont le premier violon est l'excellent Manfredo Kraemer), dont la vibration continue inscrit le drame dans l'épopée mesurée certes mais hautement tragique et émotionnellement forte. Le consort de cordes sait respirer, s'alanguir, souligner l'accomplissement du désespoir le plus déchirant (quand le

Christ expire sur la Croix, sa tête s'inclinant avec l'expiration du dernier souffle). Les cordes marquent un silence riche en émotion... répondant d'ailleurs aux annotations de Scarlatti lui-même.

Comme pour souligner l'intensité primitive du drame sacré, tout en accusant sa grande intensité poétique comme l'enseignement mystique que l'auditeur est invité à rechercher par lui-même, Alarcon ajoute ici plusieurs Responsori (méditations), extraits du recueil scarlattien de 1705 (conservé à Bologne; et qui regroupe plusieurs pages de Scarlatti de périodes différentes). Belle éloquence collective (excellents choristes du Choeur de chambre de Namur), relief canalisé des solistes choisis, continuo ardent, vif, et pourtant d'un très bon équilibre sonore, à la fois expressif et détaillé... voilà autant d'arguments pour une lecture à la fois méditative et haletante de la Passion. La cohérence, l'unité, la justesse poétique des troupes réunies autour de leur chef, savent ressusciter avec passion, le drame sacré d'Alessandro Scarlatti, à la fin du XVII^e. Voilà qui nuance l'idée d'une école napolitaine, étrangère à toute introspection recueillie, unique école de la virtuosité séductrice.

CD, compte rendu critique. ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725) : PASSIO SECUNDUM JOHANNEM. Giuseppina Bridelli (Testo), Salvo Vitale (Christus), ..., Millenium Orchestra, Choeur de Chambre de Namur. ,Leonardo García Alarcón, direction. 1 cd Ricercar – enregistrement réalisé en mars 2016 (Sint-Truiden, Belgique). <https://www.outhere-music.com/fr/albums/passio-secundum-johann-em-ric-378>