CD. Compte rendu critique. Sibelius : 2ème symphonie, Lemminkaïnen (ONBA, Paul Daniel, 2015, 1 cd ONBA Live, Actes Sud)

CD. Compte rendu critique. Sibelius : 2ème symphonie, Lemminkaïnen (ONBA, Paul Daniel, 2015, 1 cd ONBA Live, Actes Sud). Suite de la collection initiée par l'Orchestre de Bordeaux et Actes Sud : un cycle de live dévoilant la performance de la phalange bordelaise souvent à l'Auditorium local dans des programmes destinés à rassembler l'audience des mélomanes locaux ou célébrer des anniversaires incontournables. Evidemment pour les 150 ans de la naissance du plus grand symphoniste européen au XIXème avec Mahler s'entend, et pour la première moitié du XXè, l'ONBA et son chef Paul Daniel (depuis septembre 2013) se devaient de lire l'ardente vivacité de Sibelius dans un programme de fait très accessible : les milles séductions de la Symphonie n°2, composé en 1902 au moment où Mahler rédige sa 5ème, amoureuse et si sensuelle- ; la Symphonie n°2 de Sibelius est une vaste fresque panthéiste, d'un souffle irrépressible et irrésistible, ont été auparavant compris et magnifiquement servis par Bernstein le bacchique, ou Karajan l'Olympien. Ce dernier servi lui-même par une prise de son exemplaire (voir chez ses enregistrements chez DG récemment réédités dans le coffret Edition Sibelius 2015, CLIC de classiquenews d'octobre 2015), écrase la discographie d'autant qu'ici l'ingénieur du son préfère lisser et fusionner toutes les aspérités de la partition, propre à la recherche de couleurs d'un Sibélius en communion étroite avec les moindres frémissements de la nature, nature matricielle, nature irréductible à toute

expression qui la caricaturerait : entre l'organique débridé de Bernstein, et le contrôle hédoniste et si détaillé, -palpitant- d'un Karajan, Paul Daniel s'appuie sur l'équilibre et la grande cohérence d'une sonorité solaire, avec un souci permanent des équilibres au point de gommer (comme la prise de son) les étagements sonores, la vitalité des contrastes entres les séquences et malgré la très grande caractérisation de chaque pupitre.

Pourtant en verve et détaillé, le chef Paul Daniel n'est pas un sibélien

Sibelius solennel, clinquant, dénaturé



Cependant, son Sibelius sonne solennel et pafois grandiose, quant les plus grands chefs sibéliens sont restés organiques et frémissants. C'est un Sibelius plus wagnérisé que proche de Tchaikovski (référence très présente dans cette seconde symphonie). Le Sibelius de Daniel est ressenti et restituée comme une ascèse nettoyée de ses doutes, vertiges, gouffres pourtant inscrits et présents dans la partition. Classique dans ses développements et sa compréhension, Daniel s'entend à gommer les écarts qui contredise son souci d'équilibre, or la Symphonie n°2 (Allegretto) est un condensé de toute la démarche esthétique de Sibelius, tiraillé dans la croissance organique de la forme, entre organisation et déstructuration, implosion et reconstruction : tout l'édifice se nourrit de ses deux forces antinomiques mais indissociables

et complémentaires. Le second mouvement tempo andante soufre d'une asthénie foncière, atténuation qui finit par lisser tous les plans et réduire les séquences pourtant nettement contrastées en une continuité dévitalisée : c'est le mouvement le plus contestable de cette approche certes originale mais qui frôle le contresens. L'aspiration finale de ce 2è mouvement est comme dévitalisée, son effet irrépressible et viscéral d'aspiration (11'34), totalement gommé, quel dommage. Trop lisse, trop conforme, trop rond dans son approche, nous voulons citer le désir de rugosité et de force primitive d'un Sibelius qui s'adressant à son élève Bengt von Törne, et désignant comme illustration de sa démonstration des rochers de granit : « Quand nous les voyons, nous savons pourquoi nous capables de traiter l'orchestre comme nous le faisons ». Déclaration qui vaut intention esthétique pour toutes ses symphonies et qui est justement cité dans la notice du livre cd. Epars, éclaté, fractionné, dilué, la chef ne parvient pas à maintenir un fil centralisateur dans le déroulement confus et pour le coup désorganisé du 3ème mouvement vivacissimo, pour le coup totalement décousu. Ici le chef hors sujet semble assembler les épisodes sans en comprendre l'enchaînement ni la structure inhérente et souterraine : la logique sibélienne, organique, à la fois éclatée mais unitaire, lui échappe définitivement. Le cycle est réduit à une succession polie, plutôt terne, où le sens profond qui naît des contrastes enchaînés est absent. La formidable continuité avec le dernier mouvement et sa fanfare incandescente sont tout autant amollis, sans nerf, atténué, et sur un tempo dépressif : quel manque de passion (au sens où l'entendait Benrstein : écoutez en urgence ce que le chef américain, éperdu, ivre, échevelé fait autrement entendre). Que ce Sibelius sonne mesuré, assagi, dévitalisé. Paul Daniel n'est pas sibélien. Le geste est clair, articulé, équilibré mais tellement timoré : l'assemblage ne prend pas. Manque de vision globale de souffle prenant, incandescent, fulgurant. Le chef passe manifestement à côté, dans un finale rien que démonstratif et grandiloquent, en définitive lourd et presque racoleur, sans aucune fièvre.

Quelle déception et quelle incompréhension profonde de l’écriture sibélienne.

Bon couplage que d’associer ici à la Symphonie n°2, Le retour de Lemminkaïnen (1896) opus 22 de plus de 7mn, lui-même épisode final de son cycle Lemminkaïnen, qui est une partition passionnante en ce qu’elle permet d’entendre l’assemblage progressif en une totalité organique à partir d’éléments épars exposés au préalable comme présupposés. La construction du drame et son déroulement évitent toute redite, le point culminant sur le plan de l’expression correspond au final : ici doit se réaliser la reconstruction salvatrice du héros qui a échappé à la mort et la réunification de son propre corps dit sa résurrection et sa victoire finale (à la manière du mythe égyptien d’Osiris, dieu des morts qui ayant ressuscité comme le Christ est aussi dieu de la Résurrection). Saisi comme le chant d’une chevauchée, ou comme l’éveil d’un printemps, frémissant grâce à l’acuité des instrumentistes, Daniel semble trouver une plus juste vision ici, mais hélas, l’enchaînement des épisodes confine à la fraction : tout est magnifiquement détaillé et caractérisé comme une mosaïque de séquences éparses. Mais la vision unitaire et fédératrice qui fusionne les éléments en une totalité mouvante et indivisible… ? Dans l’énoncé détaillé, le geste est séducteur.Mais dans la continuité, la vision ne laisse pas de nous laisser dubitatif, dans une prise de son qui noie les étagements des pupitres. Etrange vision où Sibelius sort plus dénaturé que grandi. Et ces tutti conclusifs rien que ronflants et démonstratifs. A bannir malheureusement. Préférez nettement les approches autrement plus captivantes et justes de Bernstein et Karajan, toutes rééditées à prix compétitif pour l’anniversaire Sibelius 2015.

CD. Compte rendu critique. Sibelius : 2ème symphonie, Le retour de Lemminkaïnen. Orchestre national de Bordeaux. Paul Daniel, direction. Live enregsitrement réalisé à Bordeaux en avril 2015. Collection ONBA Live, Musicales Actes Sud, parution : octobre, 2015 / 13,0 x 18,0 / 56 pages. ISBN 314-9-02807-012-5. Prix indicatif : 18, 62€

Versailles : Gardiner dirige les Vêpres de la Vierge de Monteverdi



Versailles, Chapelle royale. Monteverdi : Vespro della Beata vergine. Gardiner, 6, 7 novembre 2015. Au château de Versailles, Sir John Eliot Gardiner est invité à jouer Monteverdi, le profane (Orfeo) et le sacré (le Vespro)… en un cycle de 4 dates incontournables. *Les Vêpres* sont l'aboutissement d'une maîtrise. Monteverdi en homme qui connaît sa dramaturgie – il l'a magistralement démontré avec son *Orfeo* de 1607, lequel fixe un

premier modèle pour le genre de l'opéra naissant-, déploie avec un sens non moins sûr et même somptueux, toute la science musicale dont il est capable en cette année 1610. La pluralité des effets, la diversité des modes et des effectifs requis pour les 14 pièces composant cette ample portique dédié à la Vierge, impose un tempérament exceptionnel, autant mûr pour le théâtre que pour l'église. Au cours de courte résidence à Versailles, **le chef britannique John Eliot Gardiner** aborde le sommet de l'écriture du Monteverdi mûr, bientôt appelé à Venise à inventer l'opéra baroque qu'il avait déjà fixé avec Orfeo à Mantoue en 1607… mais trente ans ont passé et l'expérience du maître crémonais grâce à son laboratoire madrigalesque lui a permis d'atteindre l'excellence expressive et musicale au seul service du verbe dramatique. Lors de son cycle de concert à Versailles, Gardiner joue aussi Orfeo de Monteverdi à l'Opéra royal cette fois, les 8 et 9 novembre 2015 à 20h.



Le désir de démontrer ses compétences est d'autant plus important qu'il souffre de sa condition de musicien à la Cour des Gonzague de Mantoue. Les relations avec son employeur, le Duc Vincenzo de Gonzague ne sont pas parfaites, pire, son patron est un mauvais payeur. A peine estimé, Monteverdi doit supplier pour être payé. Les *Vêpres* sont bien l'acte accompli et mesuré d'un musicien courtisan qui recherche un nouveau protecteur, des conditions et un mode de vie plus agréables. Déjà avant Mozart, le Monteverdi des *Vêpres* est un homme peu reconnu, du moins pas à la mesure de son génie, une figure « gâchée » de la musique de son temps.

Genèse. Avant d'être le *Vespro* que nous connaissons aujourd'hui, l'oeuvre religieuse qui nous concerne a vécu sous une première forme, non liée au culte virginal. Monteverdi après la mort du maître de la chapelle de la Basilique

Palatine de Santa Barbara à Mantoue, – Gastoldi, décédé en 1610-, se met sur les rangs pour offrir ses services. Il souhaite diriger officiellement l'activité d'une institution musicale sacrée digne de sa qualité. Mais là encore les autorités mantouanes en décidèrent autrement et le musicien dépité, transforma son œuvre qui faisait initialement les louanges de Sainte-Barbe à laquelle par exemple le motet *Duo Seraphin* – absolument étranger au culte de la dévotion mariale-, renvoie immanquablement.



Autour du premier axe développé sur le thème de la Sainte locale, Monteverdi ambitionne une œuvre plus spectaculaire dédiée à la Vierge pour saisir l'attention d'autres possibles mécènes et patrons. Maître de chœur du Duc Vincenzo de Gonzague, depuis 1595, Monteverdi a le sentiment de piétiner à Mantoue. C'est pourquoi, il reprend totalement son œuvre première, y combine tout ce qu'il lui semble témoigner à cette date, de son éblouissante maestrià. Selon son assistant à Mantoue, Bassano Cassola, le compositeur ambitionnait d'aller lui-même apporter un exemplaire au Pape Paul V à Rome, à qui d'ailleurs, le recueil des *Vêpres* est dédié. Au final pas de poste nouveau au sein d'une église prestigieuse. Il lui faudra encore attendre trois années, quand il sera pressenti pour diriger la chapelle du Doge à Venise, au sein de la Basilique San Marco. Pour le concours et l'audition de principe, le matériel éclectique et foisonnant de ses *Vêpres* lui sera très probablement utile.

La qualité et la fascination de la partition, qui n'a peut-être jamais été jouée d'un seul tenant comme les interprètes baroques ont coutume de le faire aujourd'hui du vivant de l'auteur, apparaissent clairement dans l'alliance de l'ancien et du moderne dont Monteverdi fait une arche entre deux mondes. Le compositeur offre une synthèse quasi encyclopédique

de toutes les formes possibles à son époque. Les *Vêpres* de ce point de vue, dessinent une superbe passerelle édifiée pour la réconciliation de deux tentations ou deux directions esthétiques et musicales, apparemment antinomiques.

Le passé et l'avant-garde ici dialoguent. Cette facilité est à la fois troublante et totalement convaincante. Tradition ancestrale héritée du Grégorien avec son cantus firmus, avec le plain-chant aussi (*Sonata sopra sancta Maria*), d'un côté ; liberté du geste vocal, en solo (*Nigram sum* pour ténor), ou en duo (*Pulchra es* pour deux sopranos), par exemple, de l'autre, dont les hymnes incantatoires, la projection dramatique du texte (l'écho de l'*Audi Caelem* sur le nom de *Maria*, répété comme une incantation obsessionnelle et tendre à deux voix…) désigne en pleine fresque paraliturgique, le dramaturge dont la magie fut capable d'infléchir les âmes les plus insensibles, par le chant de
son *Orfeo* de 1607. L'opéra n'est pas loin de la ferveur virginale. Disons même qu'il s'invite à l'église. Le *Vespro* est bien l'archétype des grandes messes et célébrations religieuses baroque à venir, préludant à Bach, Haendel, Vivaldi.



A 43 ans, Claudio le Grand affirme son art de la synthèse, son intuition innovatrice, une vision grandiose qui confine à un langage universel. Avec le *Vespro*, le musicien se révèle comme le penseur le plus génial de son époque. Mais la partition n'était qu'une étape qui le mènera vers les deux ouvrages de la pleine maturité. Une contradiction ou une singularité qui lui est spécifique, entre le profane et le sacré, se précise. Musicien des divertissements et du théâtre pour la Cour ducale de Mantoue, il écrit le chef-d'oeuvre des grandes célébrations sacrées. Maître de chapelle à partir de 1613 pour le Doge de Venise ,

il composera pour la scène lyrique, le *Couronnement de Poppée* puis le *Retour d'Ulisse dans sa patrie* deux sommets lyriques propres aux débuts des années 1640, qui marquent sur le plan profane cette fois, un nouvel accomplissement après les Vêpres. Sous la voûte de San Marco, sur la scène des théâtres d'opéra de Venise, l'homme transmet un même témoignage, saisissant d'émotion et de vérité.

Versailles, Chapelle royale

Monteverdi : Vespro della Beata vergine.
John Eliot Gardiner. Les 6, 7 novembre 2015.
20h



Programme également présenté par Jordi Savall, le 18 novembre 2015 à Paris, Philharmonie 1, Grande salle. Kiehr, Piccinini, Galli, Serafini, Tiso, Sagastume, Auvity, zanassi, Carnovich…

Pas de Calais, Festival Contrepoints, les 9 et 10 octobre 2015

Pas de Calais, Festival Contrepoints, les 9 et 10 octobre 2015. Déjà 10 ans pour le festival Contrepoints qui rayonne actuellement comme chaque automne, sur le territoire du Pas de Calais. Cette année, le festival se concentre sur le territoire de l'Audomarois : d'Aire-sur-la-Lys à Saint-Omer en passant par Tournehem-sur-la-Hem, Houlle et Nielles-lès-Ardres, un vaste périmètre imprégnés des influences flamandes, espagnoles, anglaises et françaises. Outre la qualité des programmes présentés et leur adéquation dans les sites écrins qui les accueillent et dialoguent naturellement avec eux, c'est surtout de la part du Département, la volonté de rendre accessible la musique classique et le spectacle vivant au plus grand nombre (grâce des prix au billet particulièrement attractifs). Les curieux souhaitant en savoir plus sur le patrimoine historique du Pas de Calais ont tout loisir pour suivre lors de leur séjour sur le territoire les ballades « Patrimoine » organisées avec Pays d'Art et d'Histoire et les Offices de tourisme (relais, soutiens, partenaires familiers du Festival). Temps fort du dernier week end musical au Pays de Calais, la jeune compagnie La Tempête occupe l'ancienne chapelle des Jésuites de Saint-Omer dans un spectacle chorégraphique et musical autour de Shakespeare qui a fait l'objet d'une remarquable disque, salué d'un CLIC par la rédaction de classiquenews ; cette traversée en terres shakespeariennes fait ainsi écho à la récente découverte d'un des rares exemplaires du First folio dans les rayonnages de la bibliothèque de Saint-Omer. « Une découverte qui enrichit le patrimoine d'un territoire bien vivant », souligne Sébastien Mahieuxe, directeur artistique du festival le plus actif au nord de la France chaque automne. Les 3 concerts ultimes du dernier week end du Festival Contrepoints mettent en avant l'originalité et la jeunesse : Raphaël Pichon, Maude Gratton, les instrumentistes et chanteurs de La

Tempête. Soit quelques uns des tempéraments les plus intenses de la nouvelle générations de musiciens.

Festival Contrepoints au Pas de Calais

3ème et dernier Week end : Avis de tempête !

Les 9 et 10 octobre 2015

Vendredi 9 octobre 2015; 20h30

AIRE-SUR-LALYS / COLLEGIALE SAINT PIERRE

O TRAURIGKEIT !

Schütz, Bernhard, Buxtehude, Bach

ANONYME, O Traurigkeit ! O Herzeleid !

Christoph BERNHARD, Tribularer si nescirem

Johann Christoph BACH, Mit Weinen hebt sich’s an, Herr, wende dich und sei mir

Marco Giuseppe PERANDA / Johann Sebastian BACH, Missa in a ou Kyrie in c

Dietrich BUXTEHUDE, Fürwahr, er trug unsere Krankheit BuxWV 31

Christoph BERNHARD, Herr, nun lässest du deinen Diener

Heinrich SCHÜTZ, Selig sind die Toten

Johann Sebastian BACH, Christ lag in Todesbanden BWV 4

Ensemble Pygmalion

Raphaël Pichon,, direction

Hana Blazikova, soprano

Lucile Richardot, alto

Thomas Hobbs, ténor

Christian Immler, basse

L'Allemagne musicale au XVIIè, *au temps de la Guerre de Trente Ans… Comprendre le génie de J.S. Bach, c'est remonter jusqu'au siècle qui le précède… jusqu'à la piété luthérienne qui façonne une grande partie de l'Allemagne baroque. Au coeur même du XVIIe siècle, Schütz pose les bases de cette esthétique unique au regard de l'Italie et de la France. Parmi ses élèves à l'honneur dans le programme : Christoph Bernhard, Melchior Franck, Marco Giuseppe Peranda, Franz Tunder ou encore Johann Rosenmüller. Pour tous ces compositeurs, les joies célestes constituèrent les réponses musicales aux souffrances d'ici-bas. Par la spiritualité qu'apporte la réunion du texte et de l'harmonie, les compositeurs qui précèdent Bach réussissent à expier les affres de la guerre de Trente ans par une écriture musicale particulièrement*

délectable.

Samedi 10 octobre 2015, 10h

SAINT-OMER / CATHÉDRALE

AVIS DE TEMPÊTE !

Rameau, Franck, Liszt, Alain, Messiaen

Maude Gratton, orgue

Les éléments déchainés ont inspiré les compositeurs baroques mais aussi romantiques. La jeune claviériste Maude Gratton nous propose un programme entre calme et tempête sur l'un des plus beaux instruments construits par Aristide Cavaillé-Coll : l'orgue de la cathédrale de Saint-Omer.

Durée : 50 mn

Samedi 10 octobre 2015, 20h30

SAINT-OMER / CHAPELLE DES JESUITES

THE TEMPEST

Purcell, Locke, Martin , Hersant, Pécou

Ensemble La Tempête

Simon-Pierre Bestion, conception et direction musicale

Stéphanie Roussel, chorégraphie, scénographie et mise en scène

Roman Bestion, composition et improvisation électro-acoustique

The Tempest, ultime opus de William Shakespeare (1564-1616) créé en 1611, semble réunir dans une sorte de testament artistique et théâtral, les thèmes fondateurs et la philosophie du maître anglais. Cette oeuvre explore toutes les facettes de l'Homme et s'inscrit dans la démarche d'ouverture à l'autre et à soi-même : l'image de ces naufragés sur une île déserte étant à la fois le témoignage d'une quête initiatique et le symbole des comportements humains. « Masks des temps mêlés » : » The Tempest de 1611 de Shakespeare inspire La Tempête, projet collectif porté par son créateur Simon-Pierre Bestion (ex créateur d'Europa Barocca et de Luce Del Canto) : un cercle variable d'artistes dont les individualités associées composent une manière d'arène vivante, une compagnie cohérente et pourtant fourmillant de personnalités distinctes. Joignant toujours le geste et le mouvement à la précision très habitée du chant, accompagné par un groupe d'instrumentistes remarquablement mordants et palpitants, le groupe La Tempête nouvellement né (1er janvier 2015) subjugue ici de facto dans un spectacle où c'est essentiellement la vie et l'exclamation agissante qui s'affirment. La réussite de l'offre s'appuie sur un formidable groupe de chanteurs : percutants, diseurs inspirés et donc un continuo qui est précisément ce que le jeune chef annonce dans sa note d'intention sur son projet : ambassadeurs de sons chauds, colorés, incarnés. C'est donc en plus de son expressivité, une esthétique sonore spécifique. Ajoutons surtout la présence du théâtre : tout

l’enregistrement tend vers la scène, et l’auditeur pense constamment au prolongement visuel – incarné- de la sélection de partitions ainsi assemblée. Carter Chris Humphray pour classiquenews) »

LIRE la critique complète et la présentation du cd The Tempest par La Tempête, Simon-Pierre Bestion, élu CLIC de classiquenews en avril 2015.

Dans une exploration des répertoires, des époques et des disciplines, les pièces de compositeurs français et anglais des XVIIe et XXIe siècles s’assemblent ici, les musiciens deviennent danseurs et les mots parlent autant que les esprits, donnant à la pièce un visage protéiforme, un souffle universel, à l’image de son auteur. Depuis 2015, La Tempête réunit sous la direction de Simon-Pierre Bestion l’ensemble Europa Barocca et le choeur Luce del Canto, fondés en 2007 et 2008.

Durée : 1h40

Pas de Calais

Dernier Week end – Festival Contrepoints 2015

WEEK-END 3 : AVIS DE TEMPÊTE !

Vendredi 9 octobre

20H30 / AIRE-SUR-LA-LYS / COLLEGIALE SAINT-PIERRE

Ensemble Pygmalion, Raphaël Pichon / O Traurigkeit ! : oeuvres de Schütz, Bernhard, Bach

Samedi 10 octobre

17H / SAINT-OMER / CATHÉDRALE

Maude Gratton / Avis de tempête !

20H30 / SAINT-OMER / CHAPELLE DES JESUITES

Compagnie La Tempête, Simon-Pierre Bestion / The Tempest : oeuvres de Purcell, Locke, Martin, Hersant, Pécou

Informations pratiques

Festival Contrepoints 62, Pas de Calais

Plein tarif : 5 €

Gratuit pour les – de 18 ans, étudiants – 26 ans, demandeurs d'emploi et bénéficiaires du RSA

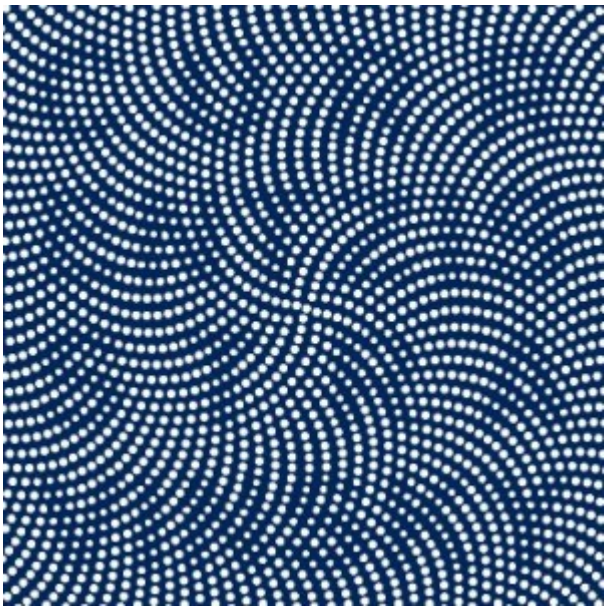
Sauf Cathédrale de feu et conférence : entrée libre

Informations et réservations

03 21 21 47 30

www.contrepoints62.fr

CD. Stravinsky : Le Sacre du printemps, 1947. Teodor Currentzis, MusicAeterna, 2013, 1 cd Sony classical)



CD. Stravinsky : Le Sacre du printemps, 1947. Teodor Currentzis, MusicAeterna, 2013, 1 cd Sony classical). Tout est fait dans ce nouveau cd pour brouiller les cartes et provoquer l'acuité critique de l'auditeur. La couverture dérange en son alignement optique trouble et courbe comme un Vasarely pointilleux critique acide, ou une figure mouvante et géométrique qui dérange l'oeil : Teodor Currentzis, lui dérange l'oreille et au-delà l'écoute/. Une vision plus soutenue décèle cachées sous cette grille, les lettres du titre : « CURRENTZIS STRAVINSKY ». Le chef vedette de l'écurie Sony classical réitère un coup d'éclat, un coup de maître ici, alors qu'il parachève son intégrale de la trilogie Mozart / Da Ponte (et avec le même fabuleux orchestre : Le Nozze di Figaro puis Cosi fan tutte font toujours débat… on attend Don Giovanni courant 2016).



Aucune œuvre n’a mieux pressenti les secousses telluriques de son époque que Le Sacre du Printemps, entre sauvagerie et gouffres poétique, sensualité instrumentale et abstraction musicale. La partition de Stravinsky que le chef d’origine grecque a choisi est celle de 1947, plus instrumentalement calibrée, plus incisive dans sa portée musicale aux timbres affinés, à l’équilibre des pupitres plus homogènes et plus mordants aussi, est enregistrée à Cologne en octobre 2013. La vitalité caractérisée des instrumentistes de MusicAeterna fait merveille dans la ciselure symphonique avec une acuité gorgée d’énergie, de précision et de souffle dramatique qui font du ballet imaginé par Stravinsky à Paris pour Diaghilev, la partition la plus moderne et la plus visionnaire du XXè. Tout cela fourmille d’idées, d’éclats, d’éclairs sertis au service d’une vision allante et poétique, où enjeu premier de l’ouvrage, l’éloquence orgasmique voire extatique des instruments requis est mise en avant : exposée, optimisée, radicalisée : la Danse des adolescentes est rugueuse et étincelante, habitée par les convulsions primitives que souhaitaient le compositeur en imaginant son ballet inspiré par l’idée d’un paganisme des premiers âges. Les Rondes printanières où convulsent les cordes, rugissent les cuivres, font entendre la grande crispation de la terre matricielle et le jaillissement des énergies primitives : ce Sacre organique dont les palpitations régulières obligent l’orchestre à tout donner (frénésie et aspiration, enfin résonance sauvage des Jeux des cités rivales). Puis c’est l’immersion dans le mystère le plus léthal du sage et de son Cortège, avant la dernière convulsion la plus engageante et ses frottements inouïes aux cordes dans une Danse de la terre qui semble concentrer la vitalité de toutes les forces rassemblées.

La Sacrifice débute comme le décompte d’un champs de ruines,

nocturne et dépressif (la séquence la plus longue du ballet) à mesure que s'étend une ombre menaçante et mystérieuse et qui s'achève par une courte phrase de conclusion au violoncelle : l'ivresse éperdue du Cercle mystérieux des adolescentes, entre apaisement (flûte, clarinettes…) et inquiétude fait toute la valeur de la séquence suivante… Avec la Glorification de l'Elue (triste désignation jusqu'à son sacrifice finale), les spasmes de l'orchestre redoublent entre hystérie sanguinaire et derniers cris de la victime consciente de son futur sacrifice.
L'action rituelle des Ancêtres se fait danse sacrificielle aux lueurs secrètes d'une dangereuse séduction à 1'05 : de la flûte au basson, c'est un décompte méticuleux qui cache son intention criminelle… avant le déferlement de la Danse sacrale finale : où Sacre signifie sacrifice et pour l'orchestre,un défi permanent aux équilibres redoutables, à la mise en place rythmique éruptive autant que millimétrée (en deux séquences symétriques avec une courte respiration, brêve pause à 2'57, avant la mise à mort de l'adolescente ainsi désignée).



Intention. Les mots intentionnels de **Teordor Currentzis** pour expliquer son approche sont « sacre » évidemment, subconscient et délire, « steppe de l'art tribal », où le printemps éternel revient cycliquement par un sacrifice « cruel et vertical », une révolution, une rupture rédemptrice ; de fait dans la Danse sacrale finale, on ne pense pas barbarie mais bien régénération et ascension vers la lumière. Une rampe de plus en plus éblouissante. Currentzis dans sa préface assez sybilline où curieusement prophétique, il laisse aller son admiration lyrique pour Stravinsky dont l'audace et la vérité ont réinscrit l'esprit rural (celui de la steppe) comme facteur premier de modernité. En mettant le feu, Stravinsky produit la petite étincelle d'un grand brasier rédempteur : celui de la

transe collective qui à l'échelle des danseurs ou ici des instrumentistes, se fait énergie primitive d'essence folklorique. Il faut savoir parfois se brûler pour prendre conscience. Et voir et ressentir. Si le texte de Currentzis reste confus et alambiqué (il faut absolument le lire relevant d'une mystique post moderne et bourgeoise), son œuvre comme chef reste elle passionnante et infiniment plus vivante. De fait cette lecture du Sacre compte autant que celle des Siècles dirigé par François-Xavier Roth, autre ambassadeur zélé inspiré de Strasvinsky et qui a été comme nul autre avant lui, très très loin dans la restitution criante de vérité des instruments parisiens, utilisés, adaptés, voulus par Stravinsky lui-même au moment de la création, en 1913. Evidemment la posture idéologique et artistique du chef perturbateur provocateur en agacera plus d'un ; mais le geste qui déconstruit pour reconstruire proposant une vision entière cohérente passionnée donc subjective donc discutable de Currentzis nous paraît stimulante, face au politiquement correct de tant de versions et productions que l'on nous sert comme toujours plus faussement neuves et constructives. Sa force de curiosité, son désir de défrichement critique rappelle les meilleurs artisans de la dernière révolution musicale, celle des Baroqueux : Christie, Harnoncourt en tête. Pour nous, l'avenir de la musique et du classique a encore de beaux jours, grâce à des personnalités comme Teodor Currentzis. Lecture événement.

CD. Stravinsky : Le Sacre du printemps, 1947. Teodor Currentzis, MusicAeterna, 2013, 1 cd Sony classical). Enregistrement réalisé à Cologne en octobre 2013.

CD, compte rendu critique. Véronique Gens : Néère, mélodies de Hahn, Duparc, Chausson (1 cd Alpha, 2015)



CD, compte rendu critique. Véronique Gens : Néère, mélodies de Hahn, Duparc, Chausson (1 cd Alpha, 2015). Maturité rayonnante de la diseuse. Le timbre s'est voilé, les aigus sont moins brillants, la voix s'est installée dans un medium de fait plus large… autant de signes d'un chant mature qui cependant peut s'appuyer sur un style toujours mesuré et nuancé, cherchant la couleur exacte du verbe. Prophétesse d'une émission confidentielle, au service de superbes poèmes signés Leconte de Lisle, Goethe, Gautier, Louise Ackermann, Viau, Verlaine, Maurice Bouchor, Baudelaire et Banville…, **Véronique Gens** captive indiscutablement en diseuse endeuillée, sombre et grave, d'une noblesse murmurée et digne. L'expressivité n'est pas son tempérament mais une inclination maîtrisée pour l'allusion, la suggestion parfois glaçante (propre aux climats lugubres et funèbres d'un Leconte de Lisle par exemple quand il évoque le marbre froid de la tombe). La nostalgie générale de *Néère* de Hahn pose d'emblée l'enjeu de ce programme façonné comme une subtile grisaille : les milles nuances du sentiment intérieur. De notre point de vue, le piano est trop mis en avant dans la prise, déséquilibre qui nuit considérablement à la juste perception de la voix versus l'instrument (déséquilibre criard même dans *Trois jours de vendange* d'après Daudet). De Hahn, La

Gens sait exprimer l'ineffable, ce qui est derrière les mots.

1000 nuances de l'allusion vocale : la mélodie romantique française à son sommet

Chez Duparc, Hahn, Chausson, Véronique Gens subjugue

En accord avec l'instrument seul, la soprano peut tisser une étoffe chambriste somptueuse, feutrée, jamais outrée précisément chez **Duparc** : douceur grave de *Chanson triste* (mais que le piano trop mis en avant là encore perce et déchire un équilibre et une balance subtile dont était fervente la voix justement calibrée : carton jaune pour l'ingénieur du son indélicat ; une faute de goût impardonnable car aux côtés du clavier, la soprano mesure, distille cisèle), un rêve vocal qui rétablit le songe du Duparc. C'est un enchantement vécu il y a longtemps dont la sensation persistante fait le climat diffus, vaporeux, brumeux (wagnérien?) de *Romance de Mignon* (et son apothéose du là-bas d'après Goethe) où la tenue et le soutien comme la couleur des sons filés rappellent une autre diseuse en état de grâce (Régine Crespin) : quel art du tissage de la note et du verbe habité, halluciné, poétique. Enivrée, intacte malgré la perte, l'évocation elle aussi endeuillée nostalgique de ***Phidylé (1882)*** déploie sa robe caressante et voluptueuse grâce au medium crémeux, rond, replié et enfoui de la voix melliflu qui appelle à la paix de l'âme : voici assurément le sommet de la mélodie romantique française, écho original du Tristan wagnérien, une résonance extatique d'une subtilité enivrante.

Leconte de Lisle, magicien fantastique et déjà symboliste, fait le lien entre le texte de ce Duparc et la première mélodie des 7 de Chausson qui suivent : le chant est embrasé et halluciné, bien que perdant parfois la parfaite lisibilité des voyelles – problème régulier pour les voix hautes, mais l'intelligence dans l'articulation émotionnelle des vers

oscille entre précision, allusion, incantation. La tension des évocations souvent tristes et même dépressives trouve dans la *Sérénade italienne* d'après Paul Bourget, une liquidité insouciante soudainement rafraîchissante.

Des Hahn suivant, plus linguistiques, Véronique Gens semble éclaircir la voix au service de voyelles plus lumineuses structurant les phrases (superbe *Rossignol des lilas*, hommage au volatile), ciselant là encore le versant métaphorique des vers. Enoncé comme une romance mozartienne (malgré un piano trop présent), ***Á Chloris*** a la délicatesse d'une porcelaine française usée à Versailles : l'émission endeuillée enveloppe la mélodie d'une langueur suspendue qui fait aussi référence au Bach le plus tendre. C'est évidemment une lecture très incarnée et personnelle de la mélodie de Hahn, autre sommet de la mélodie postromantique française et même cliché ou pastiche étonnamment réussi (1916). ***Le temps des Lilas de Chausson*** hypnotise par la justesse des couleurs, la précision allusive de chaque mot vocal : prière extatique et dépressive, voici un autre sommet musical (1886) du postwagnérisme français. Le chant exprime sans discontinuer la profonde et maudite langueur des âmes irradiées. Le tact et le style de La Gens affirme une remarquable acuité dans l'allusion. Même finesse de style et richesse de l'intonation dans l'exceptionnelle ***Au pays où se fait la guerre de Duparc (1870)***, prière retenue, pudique d'une femme de soldat : Duparc annonce le désespoir intime de Chausson. Le feu ultime que la soprano sait offrir au mot « retour » finit de saisir. Associé à ***l'Invitation au voyage*** de la même période (d'après Baudelaire), ce premier Duparc gagne un regain de splendeur poétique : tragédienne subtile et intérieure, la cantatrice atteint ici un naturel linguistique magicien, imprécation, déclamation, révélation finale dans le recto tono énoncé comme la débrouillement d'une énigme « *ordre et beauté, luxe, calme et volupté* ». Il aurait fallu que le récital s'achevât sur ce diptyque Duparc là. Aucun doute, à l'écoute de ses sommets

mélodiques, Véronique Gens affirme un talent envoûtant, entre allusion et pudeur (même si ici et là, quelques aigus sonnent serrés, à peine tenus).

Sans la contrainte d'un orchestre débordant, hors de la scène lyrique, le timbre délicat, précieux de Véronique Gens au format essentiellement intimiste gagne ici en studio un somptueux relief : celui qu'affirme son intuition de soliste tragique et pathétique. Si le tempérament indiscutable de la coloriste diseuse s'affirme, on regrette vivement la prise de son qui impose le piano sans équilibre en maints endroits. Oui, carton jaune pour l'ingénieur du son.

CD, compte rendu critique. Véronique Gens, soprano : Néère, mélodies de Hahn, Duparc, Chausson. Susan Manoff, piano. 1 cd Alpha 215. Enregistré au studio Teldex en mars 2015. CLIC de classiquenews d'octobre 2015.

Compte rendu, danse. Paris. Palais Garnier, le 30 septembre 2015. Benjamin Millepied, Jérôme Robbins, Geogre Balanchine, ballets. Mathias Heymann, Amandine Albisson, François Alu…

Ballet de l’Opéra National de Paris. Orchestre de l’Opéra. Maxime Pascal, direction.

L’Opéra National de Paris nous accueille pour la deuxième représentation de la soirée néo-classique signée Millepied, Robbins et Balanchine. Le Ballet de l’Opéra interprète la nouvelle chorégraphie du Directeur du Ballet, « Clear, Loud, Bright, Forward », l’Opus 19 / « The Dreamer » de Jerome Robbins faisant son entrée au répertoire de la compagnie, ainsi que le « Thème et Variations » de George Balanchine, de retour au Palais Garnier depuis des années d’absence.

Néoclassicisme revisité, hommage aux Etats-Unis



Le spectacle commence avec la nouvelle production. Nous sommes immédiatement frappés par la construction scénographique et les lumières de The United Visual Artists & Lucy Carter. Il s’agît d’un espace fermé, un cube dans l’échelle de gris avec des lumières sensibles et intelligentes. Comme la chorégraphie de Millepied d’ailleurs, qui s’inspire fortement des autres deux chorégraphes de la soirée Robbins et Balanchine, mais pas que. L’esprit de groupe apparemment décontracté et certaines désarticulations rappellent Forsythe, ainsi que les costumes d’Iris van Herpen et l’aspect industriel de la production. L’œuvre est interprétée exclusivement par des jeunes danseurs, surtout des Sujets et Coryphées (avec la surprise d’un Quadrille, **Roxane Stojan**o), et c’est un ballet à l’expressionnisme abstrait, ma non tanto. Remarquons également

le mariage fabuleux de la danse avec la musique de Nico Muhly, collaborateur fétiche du chorégraphe. D'une envergure peut-être plus modeste que le ballet précédent de Millepied, Daphnis & Chloé créée l'année dernière ; il met néanmoins en valeur les qualités des danseurs choisis, et pendant plus de 30 minutes, place à un enchaînements de solos et d'ensembles, caractéristiques, ma non troppo, sur un rythme soutenu. Un danseur se distingue… **Florimond Lorieux** marque l'esprit par l'investissement physique, mais en vérité toute la troupe semble très homogène.

Dans l'Opus 19 / The Dreamer de Jerome Robbins, c'est **Mathias Heymann**, Etoile qui se démarque, avec le partenariat heureux et fort surprenant d'**Amandine Albisson,** Etoile. Nous sommes toujours admiratifs des belles lignes du danseur, mais tout particulièrement de la performance d'Albisson, que nous trouvons fantastique, avec une aisance phénoménale dans le néoclassicisme de Robbins, dans ses influences de danse moderne et de danses traditionnelles Russes. Elle paraît et s'affirme, épanouie et charnelle comme nous trouvons Mathias Heymann poétique et rêveur. Les contrastes inhérents à leur partenariat s'exacerbent même, vivement distingués par rapport au Corps de ballet réduit qui se fond sur le fond bleu. Le merveilleux Concerto pour violon en ré majeur, op. 19 de Prokofiev est l'accompagnement de choc du ballet. Il est brillamment interprété par Frédéric Laroque de l'Orchestre de l'Opéra, et son jeu dactyle est à la hauteur de la partition et de l'occasion.

Le retour du Thème et Variations de Balanchine est plutôt problématique. Il s'agît du ballet le plus immédiatement accessible à un public très grand et divers, avec Tchaikovsky, costumes et tutus rayonnants. La danse, elle, fait hommage officieux à Marius Petipa, avec un enchaînement des pas académiques redoutables et un je ne sais quoi de So American typique de Balanchine (le ballet est créée en 1947 pour le Ballet Theatre à New York, futur American Ballet Theatre). Le

couple de Premiers Danseurs qui interprète l'œuvre le soir de notre venue est celui devenu habituel de **François Alu** et Valentine Colasante. Maints danseurs ont témoigné de l'extrême difficulté de cette œuvre de 25 minutes, nous le remarquons davantage à cette représentation. Une reprise souvent tremblante et angoissée ; nous sommes étonnés de voir la Colasante rater ou tricher ses entrechats, même si elle arrive à une certaine excellence d'exécution à la fin du ballet. Comme souvent c'est le cas avec le virtuose Alu, ses pas redoutables sont réalisés de façon impeccable ou presque, ses entrechats sont bien réalisés et c'est le danseur qui tremble le moins. Ceci fait qu'il fait de l'ombre aux autres danseurs, notamment sa partenaire qui a une prestance naturelle mais dont la performance reste moyenne ce soir. Malgré l'impressionnante beauté de la chorégraphie, le luxe de la musique et des costumes, c'est la performance qui nous laisse plus mitigés, avec une sensation plus de soulagement à sa fin que de béatitude.

Un trio des ballets néo-classiques à voir au Palais Garnier de l'Opéra de Paris, pour la belle curiosité de la création de Millepied et pour le songe délicieux qu'est la pièce de Robbins faisant son entrée au répertoire. **A l'affiche les 1er, 2, 4, 5, 7, 9, 10 et 11 octobre 2015.**

VIDEO, clip. Xerse de Cavalli à l'Opéra de Lille





VIDEO, clip. Xerse de Francesco Cavalli à l'Opéra de Lille, jusqu'au 10 octobre 2015. Mazarin règne encore sur le goût officiel et le jeune Louis XIV s'apprête à régner en maître absolu. La France apprend le raffinement de l'Italie. Pour ses noces avec l'infante d'Espagne, le jeune Louis découvre l'opéra vénitien au Louvre en novembre 1660 : Mazarin a invité Cavalli qui reprend son Xerse, mais adapté au goût français : le rôle titre n'est pas chanté par un castrat mais un baryton, l'action débarassée de ses facettes comiques est restructurée en 5 actes et surtout Lulli enchâsse la sensualité italienne de ses ballets d'une facétieuse invention. A la fin de l'action, comme Louis XIV et L'Infante marie-Thérèse, Xerse et Amastre se marient : mariage de raison pour un lieto finale que les ballets de Lulli subliment par leur insolence facétieuse. Voici Xerse, dans sa version parisienne, sous la direction d'Emmanuelle Haïm à l'Opéra de Lille, jusqu'au 10 octobre 2015. CLIP VIDEO © studio CLASSIQUENEWS.TV

Lille, Opéra
Xerse de Cavalli
5 représentations
Du 2 au 10 octobre 2015
Nouvelle production
Emmanuelle Haïm, direction
Guy Cassiers, mise en scène
Maud Le Pladec, chorégraphie

Musique de Francesco Cavalli (1602-1676)
Livret de Nicola Minato (revu par Francesco Buti)
Ballets – Musique de Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

Direction musicale: Emmanuelle Haïm
Mise en scène: Guy Cassiers
Décors et costumes: Tim Van Steenbergen
Chorégraphie: Maud Le Pladec

Vidéo: Frederik Jassogne
Lumières: Maarten Warmerdam
Dramaturgie: Willem Bruls
Conseillère musicologique: Barbara Nestola

Avec
Xerse: Ugo Guagliardo
Arsamene: Tim Mead
Ariodate: Carlo Allemano
Romilda: Emöke Barath
Adelanta: Camille Poul
Eumene Emiliano: Gonzalez Toro
Elviro: Pascal Bertin
Amastre: Emmanuelle de Negri
Aristone: Frédéric Caton
Le Gardien: Pierre-Guy Cluzeau (figurant)

Le Concert d'Astrée
Compagnie Leda

VOIR aussi notre grand reportage sur l'atelier vocal dédié à l'interprétation du récitatif dans l'opéra français et italien du XVIIème siècle

LIRE aussi notre présentation complète de Xerse de Cavalli à l'Opéra de Lille



Xerse qui incarne le roi sur la scène, se lamente au V, inconsolable d'avoir été écarté par celle qu'il aime, Romilda (laquelle lui préfère son frère Arsamene)

Illustrations : photographies © studio CLASSIQUENEWS 2015

CD, compte rendu critique. Rolando Villazon, ténor : Treasures Of Bel Canto (2014,

1 cd Deutsche Grammophon)



CD, compte rendu critique. Rolando Villazon, ténor : Treasures Of Bel Canto (2014, 1 cd Deutsche Grammophon). Rolando retour au bel canto… prolongeant ou approfondissant son exploration récente dans Mozart, qui est, tous les grands chanteurs le savent, un baume pour les voix, Rolando Villazon éprouve les défis du bel canto : bellinien, verdien, donizettien, s'accordant aussi la légèreté érudite du dernier Rossini. Plus qu'une épreuve, ce récital libère un chant maître de ses effets : plus économes, plus précis aussi dont plus touchant. Timbre flexible, aigus couverts et timbrés, parfois serrés, mais l'intonation cherchant à servir le texte rien que le texte et pas l'expressivité… font ici la réussite totale de ce récital qui signe le grand retour du ténor mexicain. Nous l'avions quitté chez Mozart, dans L'Enlèvement au sérail où nouveau jalon de l'intégrale en cours avec son complice à Baden Baden, le chef Yannick Nézet-Séguin, il chantait la partie de Pedrillo, plutôt fort bien : les mêmes qualités se retrouvent ici dans le sens (méritant) de la mesure, de l'élégance, écartant tout clin d'oeil ou pochade dans un surjeu douteux : les quatre mélodies d'ouverture de Bellini permettent de chauffer en douceur et en intensité réservée, une voix qui sait se reconstruire dans le respect précis et sobre du texte (belle douceur mozartienne du mini drame Torna, vezzosa Filide… y compris dans sa dernière séquence plus passionnelle et dramatique où le berger trahi, crie et pleure l'absence du cher visage de Phyllis) : le chef et l'orchestre florentin savent se mettre au diapason de cet chant direct, sobre, sincère, sans effets factices.

Le récital enregistré en septembre 2014, il y a donc un an, après son Pedrillo précité, confirme donc une régénération salutaire et même prometteuse : que le chanteur reprenne le chemin des grandes prises de rôles, c'est tout le mal que nous lui souhaitons.

Bellini, Verdi, Rossini, trois mélodistes pour une résurrection vocale

Grand retour de Villazon par le chant romantique

Comme s'il devait se ménager, le ténor retrouve une certaine candeur, une fraîcheur stylistique qui lui permet de phraser et de colorer avec un tact stimulant. Le pas vers une expressivité plus franche et sauvage (comparée à la distinction et la finesse du bel canto bellinien) est évidemment clairement réalisé dans les 4 Verdi, dont la première mélodie (Deh, pietoso, o Addolorata…) celle d'un coeur amoureux désespéré s'adressant à la Vierge miséricordieuse et compatissante permet un contrôle tout aussi intelligent des possibilités : expressif et proche du texte (d'après Goethe), plutôt que démonstratif et exclamatif. L'expérience du chanteur se ressent dans ce geste contrôlé en permanence qui évite les débordements du pathos. Le feu ardent, intérieur, lui aussi mesuré en surface mais dévorant, et culminant dans l'enfouissement reste l'emblème de ce récital très incarné, mais habité dans l'introspection : la dernière mélodie verdienne est à ce tire emblématique de cette acuité vocale, intensité incandescente qui pourrait se déverser mais sait grâce au style du ténor, mesurer, et canaliser son élocution : la maîtrise du nouveau Villazon s'expose avec vérité et sincérité dans la confession de l'amant qui avoue ainsi son terrible secret (le titre de la séquence) : un torrent de feu qui le consume de l'intérieur. Ce Mistero, sur un texte de Felice Romani, le librettiste de

Bellini, assurant ainsi le passage de Bellini à Verdi) recueille tous nos suffrages pour son économie et son intensité rentrée qui dans une projection franche pourtant, reste toujours souple et phrasée. La classe qui révèle en Villazon, un grand diseur.



A mi chemin au sein du récital, que donnent ses Donizetti, apôtre d'un réalisme parfois sauvage ? L'amor funesto conserve un style impeccable : ni ports de voix impétueux, ni effets de gorge ni appuis surexpressifs… Le ténor nous gratifie de la Mère et l'Enfant chanté en français, une séquence conçue dans le registre larmoyant mais digne. Même si l'air semble trop grave pour le chanteur, sa gestion du souffle, la pureté de la ligne, l'expressivité très mesurée, et des aigus nets et perçants (Du pain, du pain pour mon enfant), avec certes un abattage très accentué (mais cela fait partie de son charme) font toute l'intensité de son interprétation, s'agissant de l'une des rares mélodies françaises de Donizetti, à écouter en urgence.

Les Rossini permettent de conclure ce récital avec toute la subtilité dont est capable le compositeur romantique épris de finesse et de subtilité : le chef et l'orchestre s'accordent et réservent un tapis instrumentalement raffiné qui porte de toute évidence le chant toujours sobre du ténor (L'éxilé) ; jouant de façon très efficace des registres poétiques, la noblesse et l'héroisme de façade n'étant jamais éloignés d'une certaine couleur facétieuse, Rossini excelle dans la mélange des genres, mine de rien : une érudition très inspirée qui sied idéalement à Villazon.



Plus exposé dans La Danza, mais sur un tempo allegro ma non troppo, le ténor soigne son articulation, évitant soigneusement les cracs, exprimant ce vertige de la danse la plus féline, essor d'une voluptueuse extase où la frénésie sait garder le cap. Propre aux délicieux Péchés de vieillesse, Villazon, empruntant les chausses du ménestrel enamouré à Elvira, se met au diapason de la verve toute en finesse d'un Rossini souvent imprévisible et toujours d'une séduction irrésistible. Villazon sans appuyer, sans forcer, sans démontrer nous offre ce sentiment d'abandon, d'ivresse, de plénitude voluptueuse (accordé à la harpe) là aussi avec un style simple, réellement délectable. Du grand art.

Presque moqueur pour son duo d'amoureux, pour lequel Villazon est rejoint par **Cecilia Bartoli, La Tiranna pour deux voix : Les Amants de Séville**, chanté en français, sonne très opéra comique. La finesse millimétrée des deux solistes qui soignent la fusion des timbres, éclairent cet humour insigne du dernier Rossini. On ne peut imaginer meilleurs diseurs en français dans cet épisode d'une finesse amusée, qui semble parfois railler le genre amoureux. La délicatesse et le souci de simplicité que préserve toujours Rolando Villazon font la réussite de ce récital admirable en tout point, vrai indice de sa nouvelle santé vocale, de son style d'une intelligence recouvrée. Bravissimo !



CD, compte rendu critique. Rolando Villazon, ténor : Treasures Of Bel Canto. Mélodies avec orchestre de Bellini, Verdi, Donizetti, Rossini. Avec Cecilia Bartoli, mezzo soprano (Rossini). Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. Marco Armiliato, direction. Enregistré à Florence en septembre 2014. **1 cd Deutsche Grammophon 00289 479 4959**.

William Christie reprend Theodora de Haendel



Paris, TCE. Theodora de Haendel par William Christie. 10-20 octobre 2015. 5 dates événements (10,13,16,18,20 octobre) pour le sommet spirituel de Haendel par son interprète le mieux inspiré. Grand retour (d'autant plus attendu) de **Wiliam Christie** (fondateur des Arts Florissants et créateur récent du festival enchanteur à Thiré en Vendée, « Dans les jardins de William Christie », – chaque dernière semaine d'août). « Bill » connaît Haendel comme personne : il en fait respirer les moindres nuances, sachant caractériser comme peu avant lui, chaque profil psychologique, chaque situation dramatique. Un

récent album dédié aux musiques funèbres de Haendel pour son amie et protectrice, la Reine Caroline (édité par le label des Arts Florissants) a encore confirmé les affinités du chef avec la lyre hautement mystique du saxon. Ses derniers oratorios dont Theodora (1750) illustrent une maîtrise rare dans l'art expressif et lyrique sans déploiement théâtral… émotions, enjeux et action étant seulement portés par les élans et vertiges du chant, solistique ou choral.
L'ouvrage d'une durée indicative de 2h, est le seul oratorio de Haendel, d'après l'histoire chrétienne : Theodora est une martyre chrétienne du IVè siècle, incarnant avec une rare réussite la plénitude fervente et la certitude spirituelle du croyant. Sa passion entraîne avec elle son fiancé Didymus : aucune épreuve y compris la mort ne peut entraver la croyance et l'espérance intérieures qui portent la vierge martyre.

L'oratorio anglais selon Haendel

En 1750, Haendel accomplit une forme remarquablement raffiné de l'oratorio anglais

Les chœurs sont magnifiquement écrits : chrétiens puissamment contrapuntiques et d'une séduction rare – spirituelle et d'une ineffable élan mystique en résonance avec le parcours fervent de l'héroïne ; Romains païens non moins engagés, mais d'une simplicité homorythmique pourtant très orchestrée.
Le profil des personnalités montre le travail de Haendel pour caractériser avec beaucoup de finesse chacun des protagonistes : tant de subtilité dans le traitement des personnages démontre l'humanité qui inspire Haendel, son humanisme

compatissant à la douleur des êtres, à la souffrance des âmes éprouvées sur l'autel de l'intolérance. Au delà de la légende chrétienne, Haendel s'intéresse à la tragédie des justes, sacrifiés par la machine de la barbarie.

synopsis



Acte I. Pour fêter l'anniversaire de l'Empereur Dioclétien, le préfet romain d'Antioche Valens ordonne que le peuple sacrifie à Jupiter. Pourtant le jeune officier romain Didymus s'oppose à cette tyrannie religieuse : lui-même converti secrêtement au christinianisme milite pour la liberté de conscience. La jeune noble Theodora défie l'autorité romaine : elle est arrêtée pour être prostituer dans le temple de Vénus. Déjà, l'âme languissante de Theodora, habitée par la mort de délivrance, se recommande aux anges (scène 5). Didymus jure de la libérer.

Acte II. Didymus réussit à revoir Theodora dans sa loge (grâce à l'acceptation de Septimus), cependant que la suivante de la jeune prisonnière, Irène, prie pour son salut. Didymus propose à Theodora de revêtir son armure pour s'échapper pendant que le jeune homme, qui l'aime et qui est prêt à mourir, prendra sa place.

Acte III. Theodora libérée exprime le seul air gracieux presque insouciant dans une succession de lamentations langoureuses. Mais Didymus a été condamné à mort. Theodora pour sauver le jeune homme se livre à Valens.Le dernier chœur des chrétiens célèbrent l'abnégation et la courage des deux chrétiens marchant à leur supplice.

Paris, TCE. Theodora de Haendel par William Christie. 10, 13, 16, 18, 20 octobre 2015. 5 dates événements. Mise en scène : Stephen Langridge. Oratorio en trois actes créé en 1750, Livret de Thomas Morell.

Informations Réservations

William Christie direction
Stephen Langridge mise en scène
Philippe Giraudeau chorégraphie
Alison Chitty décors et costumes
Fabrice Kebour lumières

Katherine Watson Theodora
Stéphanie d'Oustrac Irène
Philippe Jaroussky Dydime
Kresimir Spicer Septime
Callum Thorpe Valens

Orchestre et Chœur Les Arts Florissants



15 ans après son enregistrement légendaire, William Christie reprend Theodora avec l'intense caractérisation qui lui est propre : le chef fondateur des Arts Florissants s'entoure d'une nouvelle distribution vocale dont l'excellente soprano **Katherine Watson** dans le rôle titre, cependant que **Stéphanie d'Oustrac** prête son somptueux timbre âpre et chaud au personnage d'Irène (la suivante de la jeune noble Theodora), **Philippe Jaroussky** chante la partie du jeune officier romain converti, Didymus (premier emploi dans un oratorio anglais pour le chanteur français), et que la basse **Callum Thorpe** (lauréat du Jardin des Voix 2013) incarne l'implacable gouverneur d'Antioche, bourreau des deux fiancés

chrétiens, Valens.



Contexte. Avec Theodora, oratorio de l’indéfectible ferveur de la vierge martyre, Haendel perfectionne encore sa maîtrise dans le genre dont il s’est le champion inatteignable : l’oratorio anglais. Après le succès de l’oratorio Judas Maccabaeus de 1746, Haendel renoue avec le succès à Londres dans le genre de l’oratorio. En 1749, le compositeur surenchérit dans l’excellence et toujours en langue anglaise, avec deux nouveaux accomplissements : Solomon et Susanna. Theodora de 1750 marque avec Jephta de 1752, un sommet de son inspiration sur un livret rédigé par le révérend Thomas Morell (recommandé par le prince de Galles). On ne saurait insister sur la couleur spécifique dans le genre de l’oratorio anglais de Theodora, unique drame inspiré de la passion chrétienne. Morell s’inspire du drame de Corneille (Théodore, vierge et martyre de 1646) dont il puise ce souffle poétique souvent irrésistible. On ne saurait insister sur la justesse poétique et la profonde cohérence de l’oeuvre : l’ouverture en sol mineur affirme la tonalité désormais associée à Theodora, sa foi inextinguible et indestructible, laquelle conclut aussi la partition.



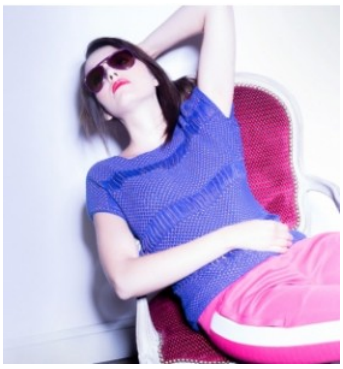
CD. Handel : Theodora, 1750. William Christie, Les Arts Florissants (3 cd Erato). Enregistré à Paris à l'Ircam en mai 2000, la version de Bill de l'oratorio oriental de Handel (l'action se déroule à Antioche) captive de bout en bout grâce à un travail spécifique sur la caractérisation dramatique de l'action : situations et protagonistes gagnent un relief revivifié dans un cycle continu qui frappe par sa cohérence et son souffle. William Christie a poursuivi son exploration du théâtre de Handel : ses récentes lectures de Belshaazar puis des Musiques pour la reine Caroline (2 titres édités en 2014 et 2015, sous le nouveau label des Arts Florissants) ont confirmé la profonde compréhension du chef, fondateur des Arts Florissants, de l'écriture haendélienne. Ici prévalent l'intensité spirituelle, surtout le parcours émotionnel du couple des martyrs chrétiens, **Theodora et son fiancé Didymus**, jeune officier romain converti au christianisme. Toujours plus contraints, les chrétiens renforcent leur certitude et leur croyance. Eprouvés, humiliés, inquiétés (par l'inflexible et furieux Valens), les deux élus savent garder leur conviction en une droiture intérieure saisissante que la musique exprime directement. L'importance des chœurs, chrétiens et romains, remarquablement écrits, souligne l'ampleur spirituelle souhaitée par Handel. Erato réédite le coffret de 3 cd à l'occasion de la nouvelle lecture de Theodora par William Christie en octobre 2015. Sophie Daneman dans le rôle titre signe l'un de ses derniers rôles parmi les plus habités. Dès son premier air : « Fond; flatt'ring world, adieu! » la soprano exprime le caractère à la fois éthéré et abandonné une inéluctable mort sacrificielle d'une Theodora, totalement embrasée par son destin qui la voue au martyre.En Dydimus, Daniel Taylor a des aigus faciles et un medium bien assuré : le contre ténor (à l'origine le rôle fut confié au castrat alto Gaetano Guadagni affirme la certitude du jeune officier romain converti. Le Septimus de Richard Croft gagne un relief

lui aussi finement caractérisé grâce à sa tessiture de ténor tendre : le chanteur exprime la sensibilité d'un romain qui sait être perméable à la conversion de Didymus. L'Irène de Juliette Galstian fait valoir un timbre plus neutre, moins nuancé et flexible que Sophie Daneman. Emblème d'une direction articulée et claire, le geste de William Christie sait réaliser cette texture pointilliste de l'orchestre, à la fois parfaitement détaillée, et tout autant d'une onctuosité flexible et chaude qui convoque l'épopée et la transfiguration spirituelle. Bill semble nous rappeler combien le tempérament de Haendel même en eaux sacrées et oratoriennes, demeure viscéralement sensuel, d'un esthétisme aristocratique, raffiné, chaleureux, toujours onctueux. Flamboyant, spirituel. Du très grand Haendel, révélé, magnifié par un interprète princier.

Strasbourg, Opéra. Pénélope de Fauré. Du 23 octobre au 3 novembre 2015.



Strasbourg, Opéra. Pénélope de Fauré. Du 23 octobre au 3 novembre 2015. Trois noms devraient assurer la réussite de cette nouvelle production de Pénélope de Fauré à l'Opéra du Rhin : le chef Patrick Davin, le metteur en scène Olivier Py et surtout la cantatrice qui a déjà chanté le rôle : **la soprano Anna Caterina Antonacci**. Après Strauss et Puccini, compositeurs si inspirés par la féminité, Fauré emboîte le pas à Massenet (Esclarmonde, Manon, Thaïs, Cléopâtre, Thérèse…) et Saint-Saëns (Hélène, 1904), Fauré aborde le profil mythologique de Pénélope, épouse loyale qui attend le retour de son mari Ulysse, parti batailler contre les Troyens. Son retour fut mis en musique par Monteverdi au XVIIè ; Fauré, mélodiste génial s'intéresse au profil de la femme fidèle que l'attente use peu à peu… L'ouvrage créé à l'Opéra de Monte-Carlo le 4 mars 1913 pâtit du livret très fleuri et sophistiqué, un rien désuet d'un jeune poète dramaturge **René Fauchois** : le jeune homme comédien dans la troupe de Sarah Bernhardt, avait été présenté à Fauré par la cantatrice Lucienne Bréval qui souhaitait ainsi chanter un opéra du Maître. C'est pour Fauré un défi de la maturité et suivre son tempérament taillé pour l'élégance, l'intériorité, le raffinement, éprouvé par la nécessité du théâtre, reste passionnant. Il ne cesse de rabrouer son jeune librettiste, lui reprochant toujours son « verbiage ». A Monte-carlo, le succès n'est que d'estime ce qui désespère l'auteur. Il faut vraiment attendre la reprise parisienne à l'Opéra-Comique en 1919 avec Germaine Lubin pour que l'ouvrage suscite une passion publique.

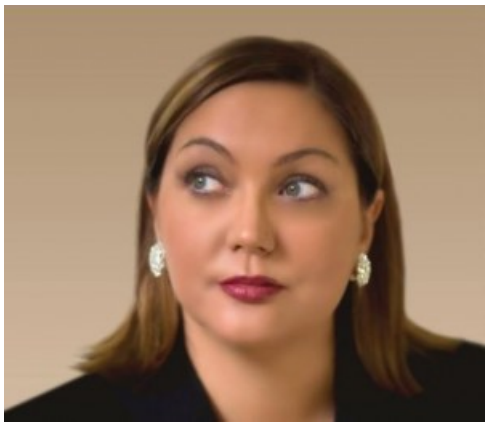


Retour de l’éternelle attente… Pénélope a trouvé la parade aux prétendants qui souhaitent l’épouser car il faut redonner à l’île d’Ithaque, un roi et un nouvel avenir après le départ d’Ulysse. La souveraine défait chaque soir l’ouvrage qu’elle a tissé pendant la journée : elle a fait le voeu en effet d’accepter un nouvel époux quand son métier serait achevé. Pour faire antique, Fauré compose donc une fresque épurée, sensuelle, colorée de danses « orientales », soit un cadre vraisemblable et riche pour mettre en avant la cantatrice vedette dont le rôle exige tempérament, constance, vérité et profondeur tragiques. La musique de Fauré, consciemment ou non, interroge la formulation et le sens de l’attente : il faut l’espérance pour oser prétendre à l’inespéré. Mais Pénélope qui patiente et attend, a-t-elle conscience de son propre avenir qui est à l’extrémité de son attente ? Qu’espère-t-elle au demeurant ? Quel enseignement va-t-elle découvrir à la fin de son attente ?



Gabriel Fauré voulait un sujet mythologique pour son opéra. Les derniers chants de l’Odyssée inspire un livret resserré mais Homère est ici réactualisé dans le Paris de 1907, année où Fauré commence sa partition. Olivier Py estime la poésie du librettiste et rappelle qu’au moment de l’écriture de Fauré, le Titanic a sombré emportant avec lui toute une époque, celle de Fauré. justement. Dans Pénélope, Fauré cible l’abstraction, c’est à dire une action universelle : l’attente de Pénélope (Fauré concentre son action sur la figure féminine au point que le personnage de

Télémaque a disparu) désire comprendre mais elle reste absente à tout discernement, et demeure aveugle à sa propre actualité (au point d'ailleurs dans l'opéra de ne pas reconnaître Ulysse qui est revenu…) : Fauré, c'est Pénélope qui ne voit pas venir le marxisme, la Guerre mondiale, ce gouffre terrible qui va surgir. La couronne de Télémaque et d'Ulysse jetées dans une flaque d'eau : tel est le défi de base proposé par Olivier Py à son responsable des décors, Pierre-André Weitz. Il en découle un dispositif scénique continûment mobile, composé de plateaux tournants, posés sur une étendue d'eau… qui fait vaciller l'ensemble du décor et de la machinerie : c'est un prodige d'ombres, de formes évanescentes qui trouble l'entendement du spectateur. De sorte que nous sommes exactement dans cette perte de la conscience qui a peu à peu enseveli la raison de celle qui attend et s'est perdue. La dramaturgie est nourrie d'espérance déçue, d'attente, de pudeur très noble (pas de place pour le burlesque et le comique ou l'ironie). Le cadre choisi est celui d'un éternel retour…



Une autre voix pour la générale… Dernière minute : c'est **Catherine Hunold** (photo ci-contre), sublime diseuse et voix ample et timbrée qui a assuré finalement le rôle de Pénélope pour la Générale : la diva française a confirmé ainsi ses affinités avec le récitatif fauréen, subtile prosodie entre chant et parole… Elle poursuit une série de prise de rôles de plus en plus convaincants : Bérénice à Tours (recréation saluée par CLASSIQUENEWS), et dernièrement au disque, Sémélé, cantate pour le prix de Rome de Paul Dukas présentée malheureusement en 1889 : un coup de génie bien peu reconnu par l'Institution.Il existe seulement deux enregistrements : l'un en live par Ingelbrecht avec Régine Crespin (1956), l'autre en studio par Charles Dutoit avec Jessye Norman (1980).

Pénélope de Fauré à l'Opéra de Strasbourg

7 représentations à ne pas manquer

Les 23, 27, 29, 31 octobre puis 3 novembre 2015.

A Mulhouse (La Filature), les 20 puis 22 novembre 2015



Direction musicale: Patrick Davin
Mise en scène: Olivier Py
Décors et costumes: Pierre-André Weitz
Lumières: Bertrand Killy

Pénélope: Anna Caterina Antonacci
Ulysse: Marc Laho
Euryclée: Élodie Méchain
Cléone: Sarah Laulan
Mélantho: Kristina Bitenc
Phylo: Rocío Pérez
Lydie: Francesca Sorteni
Alcandre: Lamia Beuque
Eumée: Jean-Philippe Lafont
Eurymaque: Edwin Crossley-Mercer
Antinoüs: Martial Defontaine
Léodès: Mark Van Arsdale
Ctésippe: Arnaud Richard
Pisandre: Camille Tresmontant

Chœurs de l'Opéra national du Rhin
Maîtrise de l'Opéra national du Rhin – Petits chanteurs de Strasbourg
Orchestre symphonique de Mulhouse
Éditions Heugel

LIRE aussi notre compte rendu du cd Hélène de Camille Saint-Saëns (1904) / entretien avec Guillaume Tourniaire