

CD. Symphonies de Schumann par Yannick Nézet-Séguin

CD. Schumann : 4 Symphonies (Chamber orchestra of Europe, Nézet Séguin, 2013). Le chef Yannick Nézet Séguin publie chez Deutsche Grammophon les 4 Symphonies de Robert Schumann. Le feu bouillonnant du chef québécois Yannick Nézet-Séguin (36 ans en 2014) nouvellement arrivé chez Deutsche Grammophon (pour lequel il a gravé une intégrale de la trilogie



mozartienne en cours : ne manque plus que Les Nozze di Figaro à paraître d'ici fin 2014) s'est réalisé auparavant au concert en octobre 2012 à Paris lors d'une intégrale des Symphonies de Schumann. L'enregistrement de Deutsche Grammophon qui paraît en mars 2014 reflète ce travail sur la texture orchestrale et la vitalité d'une écriture exaltée, volcanique qui dit assez outre l'autobiographie qui s'écrit alors, la volonté radicale d'un être passionné, déterminé à s'inscrire dans la lumière, l'antithèse de ses dérèglements psychiques qui ne tarderont pas à poindre. Exaltation, juvénilité, feu et embrasement, voire excitation des finales, Yannick Nézet-Séguin pourrait bien bouleverser la donne discographique en place (car les épisodes plus intérieurs et introspectifs : adagio de la 2, Feierlich de la 3, Romanze de la 4... y gagnent en mystère et en sombres questionnements). La direction affûtée se montre proche d'un cœur ardent dont le diapason versatile incarne toute la complexité et l'ambivalence de la sensibilité romantique... Doué d'une baguette vive et articulée, disposant d'un collectif ductile et énergique, la lecture du chef montréalais s'impose très honorablement par sa générosité

sensible, si proche du jeu incessant des humeurs d'un Schumann ambivalent, imprévisible, contrasté. Du pain béni pour un orchestre qui souhaite en découdre comme galvanisé par l'appétit scintillante du maestro. Compte rendu détaillé de chaque symphonie pour mieux identifier l'apport de Yannick Nézet-Séguin. Le double cd Schumann par Yannick Nézet Séguin est « CLIC » de CLASSIQUENEWS.COM.

Versatilité schumanienne

CD1. Symphonies n°1 et 4



Symphonie n°1. Dès le premier mouvement, chef et instrumentistes réussissent à affirmer une étonnante motricité. Le voile se déchire et répond à la proclamation des trompettes qui célèbre une ère nouvelle, les horizons illimités du compositeur qui ici déclare pour la première fois sa complète maîtrise de l'écriture symphonique. Le soin narratif du chef s'électrise idéalement, travailleur du détail comme défenseur d'un éclat collectif avec une nette et franche volonté affirmée dans cet élan primordial qui dès la fin du premier énoncé (fanfare introductive), laisse jaillir l'exaltation trépidante des cordes. Ce feu bouillonnant dont a témoigné Schumann lui-même. Il s'agit bien de recueillir les moments d'ivresse personnelle, de les porter très haut comme l'étendard de sa joie de vivre.

Puis, la tendresse souveraine du 2ème mouvement installe un climat d'extase apaisée, véritable tour de force dans la compréhension des dynamiques ; c'est de loin dans cette frénésie maîtrisée, ce feu qui brûle aussi et d'une plénitude toute extatique, le mouvement le mieux ciselé par le chef. On ne dira jamais assez son intelligence musicale ici magistrale. Avec le motif voilé, brumeux et déjà lointain des fanfares de l'ouverture de Tannhäuser (déjà cité dans le premier mouvement) : tout s'achève en un songe bienheureux que l'on quitte avec regret et presque comme une blessure. Si dans sa présentation globale, le chef nous parle de versatilité

émotionnelle (le double visage Florestan et Eusebius d'un Schumann bipolaire), le 3ème mouvement est le plus complexe avec sa séquence syncopée, outrageusement rythmique puis la succession des deux trios d'une beauté irrésistible. Du 4ème mouvement, se distinguent finesse et fragilité, – tendresse scintillante de l'allant rythmique; la direction est détaillée, déliée, articulée même... sans pourtant porter un vrai souffle lié au sentiment de jaillissement et d'exaltation voire d'excitation qui doit emporter toute la structure... cependant, – baisse de tension, le geste est parfois serré et petit... surtout les trompettes et les cuivres en général manquent d'éclat.



Symphonie n°4 : Yannick Nézet-Séguin y réalise la cohésion d'un tout organique dont l'enchaînement des parties parfaitement assemblées, dit l'unité et la circulation d'un bout à l'autre. Dès son amorce, le chef fait retentir comme un jaillissement irrépressible aux résonances cosmiques, le chant d'un glas : l'expression d'une tragédie. Nézet-Séguin garde la transparence, un énoncé toujours clair... puis ce sont les accents d'une exaltation reconquise et d'un allant irrépressible : bois, cordes, cuivres se distinguent

très nettement révélant les qualités expressives de l'Orchestre de chambre d'Europe. Portés par les cors, violons et violoncelles redoublent d'activité exaltée. Voici, le point le plus positif de la lecture. Pourtant, des épisodes trop lents diluent la tension, abaissent la pulsion qui doit aller crescendo sans s'affaïsser. L'élan devient palpitation inquiète, frémissante à la réexpédition du motif de conquête.

Le chef martèle avec raisons, jusqu'à l'ivresse instrumentale révélée par une vision qui prend enfin forme dans la dernière partie du mouvement. L'intelligence de la vision d'ensemble captive ; ce qui a paru dilué était assumé pour nourrir un regard global qui se dévoile alors.

Enchaîné le 2^e mouvement diffuse au hautbois/violoncelle, le caractère de rêverie plus intérieure, d'extase mystique et flottante... Totale réussite. Le 3^e mouvement résonne comme une résolution déterminée, dont Nézet Séguin rétablit la fraternité avec la fougue Beethovénienne, colorée par le sens du rythme et de la mélodie d'un Schumann, immense symphoniste. L'irrépressible et l'exalté refont ici surface mais le geste paraît encore court et sec. Le début du 4^e mouvement, ascension ultime aux cimes de la délivrance (fanfares de trompettes et cors somptueux il est vrai) est comme emporté par un élan vital d'une exaltante trépidation : le sentiment de joie et d'ivresse sonore est ici un peu atténué par des phrases courtes et sèches, un épaisseur du trait, la densité jamais vraiment nuancée des basses. On ne saurait demeuré insensible cependant à cette lecture très investie qui dans ses finales surtout délivre une excitation première, enfin manifeste et libérée.

CD2. Symphonies n°2 et 3

Symphonie n°2. (Premier mouvement) Le chef est ici à son aise, communiquant son énergie détaillée à tous les musiciens. Nerf et vivacité et aussi présence d'un voile initial d'où peu à peu émerge la force primitive d'un esprit de conquête d'une irrésistible détermination, assénée de façon organique et viscérale aux cordes dans ce mouvement originel, énoncé comme un feu volcanique. En sousjacence, le maestro sait exprimer aussi versatilité et grande fragilité de l'élément moteur, lié à la complexité psychique de Schumann. Nézet Séguin joue évidemment sur la juvénilité et la grande cohésion collective des musiciens, avec cette fougue beethovénienne aux cordes (ils ont joué avec Harnoncourt la 9^e de Beethoven, au cours d'une intégrale enregistrée, et ont gardé dans leurs gènes,

cette précieuse expérience viscérale). Bois hautbois et basson, flûtes et clarinettes sont d'un prodigieux accents. Trépidation, frénésie, éclairs de fulgurance qui emportent et menacent aussi, ... le style est précis, l'intonation juste, entre griserie ivre et déflagration destructrice. Tout cela est magnifiquement exprimé. Rien n'entrave plus la sauvagerie organique et prodigieuse à l'échelle d'un orchestre totalement soudé, palpitant d'un même coeur, aspiration vers les cimes pour une finale libération.

Du Scherzo, Nézeet Séguin délivre la vitalité encore mais ici de nature chorégraphique: à la fois dionysiaque et prométhéen. On se délecte de la pulsation inquiète et fragile là encore, comme un ballet presque déréglé : Ce pourrait être Mendelssohn échevelé, proche de la folie et aussi Beethoven comme hystérisé : où le feu prométhéen originel est transmis irradiant aux hommes. Franchise de ton et somptueuse fluidité énergique saisissent. Avec des cordes d'une motricité étonnante, et cette gradation du chef qui veut nous dire quelque chose à chaque mesure. Un bonheur infini.

Même accomplissement pour l'Adagio espressivo : quand tellement de compositeurs manquent ici de véritable inspiration. La tendresse infinie s'écoulent en larmes d'une profondeur qui sonne comme une tristesse comme un adieu, une révérence avec bois et cordes en fusion émotionnelle. L'énoncé à la clarinette, flûte/basson, hautbois... accorde pudeur et sensibilité... puis l'alliance cordes/cor dit l'ascension et ce désir des cimes, d'oubli et d'anéantissement. C'est le retour rêvé à l'innocence simultanément à des blessures secrètes. Pudique, secret, la chef finit comme la fin d'un songe, en un pianissimo touchant la grâce. Le contraste est total avec le Finale : où s'affirme la reprise de conscience, la vitalité conquérante : l'ivresse d'un crescendo progressif d'une irrésistible effervescences (quelle motricité des cordes là encore) : finesse, précision, mordant, attention et faculté aux nuances... avec une dernière affirmation assénée aux

timbales. L'esprit est en pleine possession de ses forces vitales. Et le chef très convaincant.



Symphonie n°3 : pour finir notre compte rendu, la Symphonie n°3 « Rhénane » (créée en février 1851) s'écoule comme un fleuve impétueux, riches en images et en couleurs qui affirme encore et toujours, un esprit rageur et combattif. Celui d'un Schumann démiurge à l'échelle de la nature. La vitalité détaillée du chef assure là encore l'écoulement organique du tout... elle permet au compositeur d'affirmer une évidente maîtrise dans l'effusion souvent échevelée qui l'a fait naître. Les indications en allemand soulignent la germanité du plan d'ensemble dont la vitalité revisite Mendelssohn, et l'ambition structurelle, le maître à tous : Beethoven. Paysages d'Allemagne honorés et brossés avec panache et lyrisme depuis les rives du Rhin, la Rhénane doit s'affirmer par son souffle suggestif. Le geste du maestro montréalais y pourvoit sans compter.

Le premier mouvement Lebhaft (vivace) n'est pas le mieux écrit : son caractère répétitif gêne d'autant plus manifeste quand on écoute les quatre symphonies en un cycle d'écoute continu. Seules les cuivres formidables emblèmes de la victoire finale apportent évidemment une coloration spécifique : l'ivresse frénétique et les promesses d'un banquet festif et entraînant. Scherzo : la houle généreuse des violoncelles, aux crêtes soulignées par les flûtes, évoquerait (selon Schumann lui-même) une « matinée sur le Rhin » : Nézet Séguin impose un tempo tranquille où triomphe le superbe contrechant des cors dialoguant avec les hautbois aux couleurs élégantes dont l'activité gagne les cordes. Tout cela ne manque pas de panache ni de belle allure portés par la rutilance des cuivres, fruités et généreux. Le chef sait en exprimer le climat d'insouciance rêveuse.

Le Nicht schnell baigne dans une tranquillité pastorale qui met en lumière le très beau dialogue dans l'exposition des pupitres entre eux, surtout cordes et vents. Le point d'orgue de la Rhénane demeure le 3ème épisode « Feierlich » (maestoso): Nézet-Séguin capte la grave noblesse et la solennité majestueuse. Ici, règne le chant presque douloureux et plaintif de l'harmonie des bois auxquels répondent violoncelles et cors... en couleurs déchirées semant un voile de dévastation. L'ampleur Beethovénienne de l'écriture impose une conscience élargie comme foudroyée ... et ce n'est pas les fanfares souhaitant renouer avec l'aisance triomphale par un ample portique qui effacent les langueurs éteintes comme décomposées. Le caractère du mouvement est celui d'un anéantissement, aboutissement d'un repli dépressif exténué. Là encore, comme dans l'Adagio espressivo de la 2, chef et instrumentistes atteignent un sommet de profondeur et d'intériorité.

Homme des contrastes, Schumann revient au Lebhaft initial : retour à la conquête sur un mode plus insouciant... en une ronde pastorale de plus en plus entraînante à laquelle le chef apporte des accents haletants. La vision est celle d'un crescendo d'essence dionysiaque dont Yannick Nézet-Séguin suggère avec beaucoup d'articulation l'élan chorégraphique comme aspiré vers son inéluctable résolution. Le relief des timbres, l'élan collectif, la justesse des intentions expressives remportent l'adhésion. Un très grand cycle orchestral qui dévoile la versatilité malade mais si expressive d'un Schumann ambivalent.

Robert Schumann : Intégrale des Symphonies 1-4. Orchestre de chambre d'Europe (Chamber Orchestra of Europe, COE). Yannick Nézet-Séguin, direction. Deutsche Grammophon. Enregistrement réalisé en novembre 2012 à Paris. Coup de cœur, CLIC de CLASSIQUENEWS.COM de mars 2014.

Lire aussi [notre portrait de Yannick Nézet Séguin](#)

CD. Giulio Caccini : L'Euridice (Alessandrini, 2013, 1 cd Naïve)

CD. Giulio Caccini : L'Euridice (Alessandrini, 2013, 1 cd Naïve). Voici donc l'opéra des origines quand Florence la magnifique à la Cour des Médicis pour le mariage de Marie et du roi de France Henri IV, invente un nouveau type de divertissement musical et dramatique... ce, continument chanté. Créée en 1600, cette Euridice primordiale ouvre évidemment le siècle baroque : elle affirme un chant individualisé, aux ambitions dramatiques et psychologiques qui s'intéressent surtout à l'expression des passions humaines. Scherzi Musicali et Nicolas Achten, lui-même baryton avaient enregistré précédemment une version correcte de l'opéra caccinien. Ici, Rinaldo Alessandrini, auquel nous restons redevables d'une magnifique intégrale des madrigaux de Monteverdi dans les années 2000 (première réalisation exhaustive par des Italiens et méritante par son articulation lumineuse et incarnée) s'intéresse tardivement au sommet caccinien.



Caccini, premier maître de l'opéra

La volonté du chef se concentre sur la caractérisation du continuo (que des cordes pincées ou frottées : théorbes par 5,

3 violes et lirons, mais aussi 2 clavecins, orgue et régale-, le tout produisant comme un halo musical qui souligne les voix plus qu'il ne dialogue avec elles. Le live restitue l'ampleur physique et donc gestuel du chant, car nous sommes face d'abord à un spectacle. En stile rappresentativo, l'Euridice a beaucoup à nous apprendre sur l'ambition scénographique d'un ouvrage dans lequel se sont surtout les textes qui impriment le rythme du drame qui se noue et se dénoue devant nous.

Pour cet opéra en un acte unique, et comme son titre ne l'indique pas, ce n'est pas tant la jeune aimée d'Orfeo qui se distingue ici (Silvia Frigato expressive et tendre Eurydice, qui chante aussi Tragédie dans le Prologue) mais l'amoureux dépossédé animé par le manque et le deuil, Orphée : la partition lui réserve de nombreuses séquences, favorisé par Vénus descendant de son char pour guider le héros vers les rives de l'Enfer. Pas de scène avec Charon, mais une même prière (comme chez Monteverdi) à l'adresse de Pluton – souverain des enfers, infléchi encore par Proserpine, touché par le chant du héros foudroyé.

Caccini développe surtout outre le fil tragique, une ample broderie pastorale où bergers et nymphes (longues tirades déclamées d'Artère et d'Amyntas, proches de poète thrace) chantent le bonheur d'une harmonie terrestre, arcadie enfin revenue avec l'union préservée des meilleurs d'entre eux, les blonds élus, Orphée et Eurydice. C'est une concession évidente dans l'écriture lyrique à l'aube de son histoire, à la fine arabesque brodée du madrigal contemporain.

A ses côtés, Furio Zanasi fait un chantre thrace un peu épais, en rien adolescent conquérant plein d'ivresse espérance... mais la puissance du verbe est idéalement défendue et l'on comprend que les auteurs à venir, Monteverdi surtout, dès 1607, s'intéresse à la figure du poète chanteur, emblème de l'essor des arts musiciens. Entretemps, le titre aura changé et Orphée aura conquis sa place indétronable parmi les ouvrages pionniers de l'opéra baroque.

Détaillé, caractérisant chaque entrée de berger et de nymphe, sachant aussi souligner les lignes de forces dramatiques de

l'action comme ciseler le profil des protagonistes, Alessandrini assure la cohérence de l'ensemble sans toutefois dépasser une consciencieuse application de sa direction, plus attentive que passionnelle. Le résultat qui profite évidemment de la prise live réalisée à Innsbruck en août 2013 apporte la présence physique et la sensation du théâtre si essentielle ici. L'Euridice était estimée tel un jalon décisif vers le premier opéra baroque italien, Orfeo de Monteverdi créé sept ans plus tard dans le cercle ducal de Mantoue (1607) : le statut du drame caccinien n'est pas remis en cause ; il est même confirmé face à une oeuvre dont la profonde cohérence et la modernité expressive surprennent immédiatement.

Giulio Caccini : L'Euridice (Florence, 1600). Drame en stile rappresentativo. Livret : Ottavio Rinuccini. Concerto Italiano. Rinaldo Alessandrini, direction. Enregistrement live réalisé au festival d'Innsbruck, août 2013. 1 cd Naïve OP 30552.

**DVD. Wagner : Parsifal
(Kaufmann, Mattei, Pape,
Gatti, 2013)**

DVD. Wagner : Parsifal (Kaufmann, Mattei, Pape, Gatti, 2013). De toute évidence, dans le rôle-titre, le ténor **Jonas Kaufmann** (44 ans en 2014) poursuit l'une des carrières wagnériennes les plus passionnantes : superbe Siegmund au disque (Decca), éblouissant Lohengrin à Bayreuth, son Parsifal new yorkais touche par sa sobriété, sa musicalité envoûtante qui dévoile l'intense et juvénile curiosité du jeune homme enchanteur, qui tourné vers l'Autre, assure l'avènement du miracle final. Le munichois né en 1969 incarne un héros habité par un drame intérieur, tragédien et humain, celui qui recueille et éprouve la malédiction de l'humanité pour la sauver... par *compassion*, maître mot de la dernière partition de Wagner.



La perfection au masculin



Il y a toujours chez le compositeur et particulièrement dans Parsifal le poids d'un passé immémorial qui infléchit le profil psychique de chaque personnage. Le seul affranchi d'un cycle de malédictions fatales reste le pur Parsifal, l'étranger, l'agent de la métamorphose espérée, ultime. La production du Met a été créée en 2012 à Lyon (coproduction). Peter Gelb en poste depuis 2006 l'intègre au Met dans une distribution assez époustouflante et certainement mieux chantante et plus cohérente que celle française. Ni trop chrétienne ni trop abstraite, la mise en scène de **François Girard** reste claire, sans en rajouter, centrée sur la possibilité pour chacun –

pourtant détruit ou rescapé (Amfortas, prêtre ensanglanté et mourant qui agonise sans cicatriser ; Klingsor qui a renoncé à l'amour pour détruire et manipuler (Evgeny Nikitin assez terne) ; Kundry la vénéneuse, pêcheresse éreintée en quête de salut..., de renaître.

Efficace, la direction de **Daniele Gatti** sait imprimer le sens du rythme dramatique sauf au II où malgré la puissance sauvage et sensuelle à l'œuvre, la baguette étire au risque de diluer. Il est vrai que, – hier



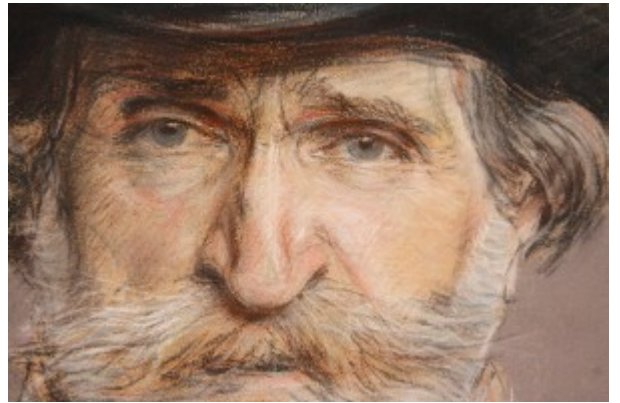
à Bastille Brunnhilde un peu courte, **Katarina Dalayman** accuse une sérieuse étroitesse émotionnelle et langoureuse en Kundry : on reste comme Parsifal étranger à sa froideur voluptueuse. Elle est, avec Nikitin trop prosaïque et rustaud, le maillon faible du plateau. Même les filles fleurs sont tout sauf énigmatiques et sensuelles, ... une mêlée de glaçons bien ordinaires.

Les hommes en revanche sont... parfaits. **René Pape** familier du rôle et sur les mêmes planches métropolitaines offre son dernier Gurnemanz, racé, articulé, nuancé : un modèle dont on ne se lasse guère. Déjà honoré et salué pour un Onéguine fabuleux et un Don Giovanni non moins ardemment défendu, **Peter Mattei** décroche lui aussi la timbale d'or : son Amfortas exprime le désarroi d'une âme perdue, déchirée, anéantie et même le Titirel de **Runi Brattaberg** emporte l'adhésion par sa noblesse sans chichi : une humanité souterraine qui sait chanter sans schématiser ni caricaturer. Quels chanteurs !

Wagner : Parsifal. Jonas Kaufmann : Parsifal. René Pape : Gurnemanz. Peter Mattei : Amfortas. Katarina Dalayman : Kundry. Metropolitan Opera Orchestra and Chorus / Daniele Gatti, direction. Mise en scène : François Girard. Enregistrement live réalisé au Metropolitan Opera de New York en février 2013. 2 dvd Sony classical / Sony 88883725729

Aida de Verdi à L'Opéra royal de Wallonie

Liège, ORW. Aida de Verdi. 25 mars > 11 avril 2014. C'est assurément l'un des opéras les plus joués au monde, tant par la qualité de sa musique que sa dramaturgie alliant avec équilibre et finesse huit-clos psychologique (trio amoureux tragique : Radamès, Aida, Amnérís) et grande scène collective dont la marche victorieuse et le défilé devant Pharaon restent de clairs manifestes (trompettes à l'appui). L'attrait d'Aida aujourd'hui tient essentiellement au réalisme sentimental dont Verdi est capable ; on pensait écouter et voir un peplum, Aida exprime surtout une ardente passion amoureuse : la liaison impossible entre l'esclave éthiopienne Aida et le général égyptien Radamès, l'un et l'autre appartenant à deux clans opposés-, y est minutieusement dépeinte à travers une lente course à l'abîme : unis au I, dénoncés au II, condamnés et ensevelis vivants au III. A mesure que leur destin croisé s'enfonce dans l'absolu de la solitude et de la mort, Amnérís la propre fille de Pharaon et la rivale malheureuse d'Aida, rugit, intrigue puis implore : son impuissance est à la mesure de l'amour des deux amants magnifiques. L'opéra est l'œuvre d'un compositeur parvenu au faîte de sa gloire planétaire : il est adulé avec le même enthousiasme à Milan, Paris, Saint-Petersbourg et donc au Caire. Pour inaugurer le Canal de Suez et l'opéra du Caire en



1869, Verdi reçoit donc commande de l'Etat égyptien d'un nouvel ouvrage. Aida ne sera cependant créé que deux ans après, en 1871. A l'époque de la guerre contre l'Ethiopie, l'Egypte antique ressuscite ainsi avec un scrupule archéologique (auquel a participé le scientifique égyptologue Mariette), mais ce qui touche surtout le public encore aujourd'hui c'est la passion amoureuse qui dévore et consume le couple souverain Aida et Radamès.



Verdi : Aida

Opéra en quatre actes – Giuseppe Verdi – Livret d'Antonio Ghislanzoni d'après Auguste Mariette et Camille Du Locle. Créé au Caire, le 24 décembre 1871. Dernière représentation à Liège, novembre 2006

Aida à l'Opéra royal de Wallonie à Liège

Du 25 mars au 5 avril 2014 : 9 représentations à Liège

Le 11 avril 2014 à Charleroi – www.pba.be

ma. 25, me. 26, je. 27, ve. 28 mars & ma. 1er, me. 2, ve. 4,

sa. 5 avril I 20 h – le 30 mars à 15h

> Opéra royal de Wallonie-Liège : Place de l'Opéra – BE-4000
Liège

> Infos/réservations : 04/221 47 22 – www.operaliege.be

Gardiner : Les Vêpres de Monteverdi en direct de Versailles

Direct internet. Claudio Monteverdi : Les Vêpres de la Vierge, le 9 mars 2014, 18h. En direct depuis la chapelle royale du château de Versailles, Culturebox diffuse le concert des **Vêpres de la Vierge de Claudio Monteverdi** (Pages du CMBV, English Baroque Soloists. John Eliot Gardiner, direction), œuvre sacrée,



surtout expérimentale et inventive de 1610, véritable performance chorale et solistique inventée par le père de l'opéra vénitien au XVII^{ème} siècle. Pour cette captation, les équipes techniques utilisent de nouvelles techniques audio vidéo (ultra HD et audio 3D) assurant au moment du visionnage un réalisme spectaculaire. Le dispositif du concert se prête à la captation et son modèle spatialisé car dès l'origine Monteverdi a conçu plusieurs chœurs qui se répondent, la polychoralité étant l'emblème de l'esthétique baroque à l'église (un phénomène utilisé sous la voûte depuis la fin de la Renaissance)... Le concert après le direct du 9 mars 2014, reste disponible au visionnage sur le site de culturebox et à l'adresse : <http://francetv.in/lg0ceBh> (<http://francetv.in/lg0ceBh>)

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.

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 parfaits, 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... [En lire +](#)

Adriana Lecouvreur à l'Opéra de Nice



Nice, Opéra. Cilea: Adriana Lecouvreur, les 16,18,20,22 mars 2014 ... Avant de découvrir la nouvelle production d'Adriana à l'affiche de l'Opéra de Paris, temps fort ultime de la nouvelle saison 2014-2015, l'Opéra de Nice du 16 au 22 mars 2014 s'intéresse à l'ouvrage veriste signé Cilea, subtile mise en abîme sur les planches lyriques, de l'action théâtrale à travers

un épisode de la vie amoureuse de l'actrice à la Comédie Française, Adrienne Lecouvreur, vedette tragique et pathétique dans Bajazet et surtout dans Phèdre. Cilea laisse une partition où l'esprit du théâtre parlé et déclamé est présent tout au long de l'action...

Mort d'une tragédienne ...

Aveuglé par un amour passionné qui l'empêche de comprendre les vrais sentiments de son amant (le prince Maurice de Saxe), Adrienne se perd dans la toile que jette sur son chemin sa fausse rivale la Princesse de Bouillon. Dans la dernière scène, d'essence théâtrale et tragique, Adrienne en tragédienne inspirée, expire empoisonnée comme les grandes héroïnes qu'elle aime incarner sur la scène.

En quatre actes, l'opéra d'après Scribe et Legouvré, est créé au Teatro Lirico de Milan, le 6 novembre 1902. La pièce de Scribe, succès et modèle des mélodrames du Boulevard, Adrienne Lecouvreur de 1850 offre à Cilea l'opportunité de développer une page orchestrale d'un souffle néobaroque, comme plus tard Richard Strauss dans Son Chevalier à la rose. Le rôle titre permet aux grandes sopranos lyriques et dramatiques de faire valoir leur talent de cantatrice et surtout d'actrice en un canto parlando d'une rare intensité (la dernière scène et la mort d'Adriana). Tel est le cas de Renata Tebaldi, Mirella

Freni, ou plus récemment Angela Gheorghiu, laquelle devrait chanter le rôle justement en juillet 2015 à l'Opéra de Paris, après l'avoir chanté en 2010 à Covent Garden à Londres.

Lire notre [critique du dvd Adriana Lecouvreur avec Angela Gheorghiu et Jonas Kaufmann \(Londres, 2010\)](#)

Opéra de Nice

Les 16, 18, 20, 22 mars 2014

Opéra de Paris, Bastille

Du 23 juin au 15 juillet 2015

CD. Vladimir Ashkenazy : Rachmaninov. Complete works for piano (11 cd Decca)



CD. Vladimir Ashkenazy : Rachmaninov. Complete works for piano (11 cd Decca). Vladimir Ashkenazy a fêté les 50 ans de sa collaboration exclusive avec Decca en 2013. Ce coffret Rachmaninov vient souligner en 2014 une vocation personnelle à exprimer les langueurs et tourments de l'expatrié si lyrique et tendre à la fois, – passionné mais résolument

classique et post romantique – Rachmaninov. Elève de Lev Oborin au Conservatoire Tchaïkovsky de Moscou, Vladimir Ashkenazy a remporté le second prix au Concours Chopin de Varsovie en 1955, puis le Premier en 1962 (cofinaliste avec John Ogdon) ; le pianiste se montre souvent puissant mais

aussi éloquent, articulé, et d'une carrure plutôt toujours très équilibrée; les 10 cd de ce coffret présentant l'intégrale des oeuvres pour piano de Serge Rachmaninov (+ 1 cd » bonus «) concentrent le métier très sûr d'un interprète visiblement en affinité avec son sujet et dont les talents reconnus et engagés de chef d'orchestre apportent aussi leur sens de la structure et certainement une vision approfondie et synthétique des oeuvres. De quoi nourrir encore le bénéfice de lectures jamais neutres ni systématiques.

Le piano roi de Rachma

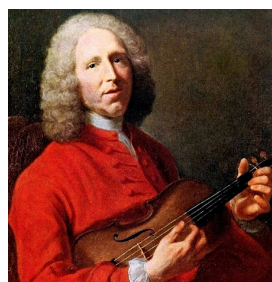
A l'aune des romantiques Chopin et Tchaïkovski, Rachmaninov édifie une arche flamboyante que le lutin Ashkenazy sait éclairer d'un feu original, pétillant, doué d'une très belle activité intérieure. Comme Chopin, Rachma fait chanter le clavier : un art du bel canto que le pianiste russe sait évidemment porter sans le schématiser. Du grand art. La clarté et l'équilibre deux de ses qualités majeures savent aussi revêtir de superbes couleurs intérieures dans les mouvements plus crépusculaires et rêveurs (Andante, Largo, Adagio sostenuto, Intermezzo) des Concertos dont le souffle sous la direction de Haitink, atteignent véritablement un sommet de plénitude active, souvent irrésistible (Concertos pour piano 1-4, avec le Concertgebouw Amsterdam, propres aux années 1984-1986). Même enthousiasme pour la fantaisie concertante menée avec ivresse et embrasements multiples : Rhapsody sur un thème de Paganini opus 43 (crépitements dansant de Haitink (1987)).

Parmi les opus très aboutis, les Danses Symphoniques dans leur versions autographes pour deux pianos (ici avec André Prévin, enregistré à Londres en 1979); évidemment les Préludes (1974-1975), et les Etudes Tableaux opus 39 (l'un des plus anciens enregistrements de 1963... proposé dans le cd » bonus » 11). Ici ne paraissent pas les oeuvres chambristes et les mélodies, le fil conducteur et fédérateur restant essentiellement le piano comme instrument soliste. D'un

tempérament sûr, de belle assise comme d'une articulation infiniment moins percussive comme beaucoup de ses successeurs nouveaux champions de l'école russe, Vladimir Ashkenazy paraît bien ici tel un interprète incontournable pour Rachmaninov. Son métier de chef lui assure dans les concertos par exemple une entente complice, idéalement calibrée, équilibrée avec l'orchestre. Incontournable.

Vladimir Ashkenazy, piano. Intégrale des œuvres pour piano de Serge Rachmaninov. 11 cd Decca. 478 6348. Parution : mars 2014.

Opéra de Paris saison 2014 – 2015 : le Baroque et Rameau, interdits de saison



Rameau, interdit de saison ... Opéra de Paris, nouvelle saison 2014-2015. 16 productions annoncées (dont 5 nouvelles productions) font le nouveau cycle lyrique de l'Opéra de Paris 2014-2015. Une saison décevante et même déséquilibrée : **aucun opéra baroque** à l'affiche de l'institution la plus subventionnée de France et qui recevant les subsides des Français se devrait quand même de refléter la richesse et la diversité du goût des contribuables. On avait pourtant compris que les institutions officielles devaient refléter tous les goûts en une offre équilibrée, ouverte, créative...

Le BAROQUE et RAMEAU, interdits de saison...

La musique baroque est qu'on le veuille ou non, l'un des actes majeurs survenus dans l'agenda des concerts, théâtres et festivals depuis 50 ans de vie culturelle hexagonale. Le fait de ne programmer aucun opéra baroque est une erreur ; c'est même, au moment de l'anniversaire Rameau, le plus grand créateur lyrique du XVIII^e pour la France, ... une faute. Ne pas programmer d'opéras baroques à l'Opéra de Paris, c'est tout simplement ne pas prendre



en compte le goût des mélomanes ni reconnaître ce que les oeuvres des XVII^e et XVIII^e ont apporté à la création lyrique. Regrettable omission. A tous ceux, parmi les nouveaux publics non initiés à l'opéra, qui découvriraient les oeuvres de Rameau à l'énoncé des programmations en cours et à venir, le Dijonais serait alors un faiseur de ... comédies délirantes, style Platée (heureusement à l'affiche à Paris sous la direction de l'immense William Christie). Mais Rameau peut-il être réduit à cette simple équation ? Quid de ses tragédies héroïques et pathétiques, Hippolyte et Aricie (même pas reprise à Garnier...), Castor et Pollux, Dardanus, Zoroastre, Les Boréades. Pour son 250^e anniversaire, aucune tragédie lyrique ne sera présentée en version scénique : quelle

indigence ... pathétique. Seules ses oeuvres chorégraphiques sont plutôt bien mises en avant en 2014. Où les jeunes mélomanes ou les non connaisseurs pourront-ils découvrir la magie visuelle et théâtrale autant que vocale et orchestrale de Rameau en 2014 ? Nul part en vérité... sinon lire des témoignages de productions passées, ou écouter les versions disponibles au disque. Le plus grand faiseur de rêves, où la machinerie et le faste des décors (Zoroastre), le chant des éléments surgissant de la fosse la plus inventive à son époque, pèsent de tous leurs poids, attendra encore son heure. Et que l'on ne nous dise pas qu'il s'agit d'un problème de budget : à voir les sommes consacrées à d'autres productions, l'affaire est bien politique. Pour nos décideurs, Rameau est has been. Il y a quelques années encore, John Eliot Gardiner et William Christie osaient programmer les opéras de Rameau en France et déclarer aux spectateurs français : » voilà votre patrimoine, pourquoi reste-t-il oublié ? « .

Quarante années ont passé, la situation n'a pas changé : ni Lully ni Rameau, génies du Baroque français n'ont toujours leur place naturelle à l'Opéra.

Dans cette vision plutôt terne mais peu surprenante, les conservateurs auront plaisir à retrouver les piliers du répertoire : Traviata, Tosca, Bohème... L'opéra italien encore et toujours ... avec un joyau veriste cependant : **Adriana Lecouvreur de Cilea** (nouvelle production en provenance de Londres – déjà éditée au dvd, et point d'orgue final de la saison : 23 juin > 15 juillet 2015. Angela Gheorghiu est annoncée mais sans l'irremplaçable Jonas Kaufmann, remplacé par Marcelo Alvarez).

Mozart tire son épingle du jeu avec trois ouvrages honnêtement défendus (L'Enlèvement au sérail, Don Giovanni, Le Flûte enchantée)... **L'Enlèvement** est une nouvelle production (mise en scène : Zabou Breitman : 16 octobre 2014 > 15 février 2015). Plus méritant, le choix (enfin un engagement audacieux!) de deux ouvrages français méconnus oubliés mais si captivants – donc deux nouvelles productions de fait incontournables : **Le**

Cid de Massenet (27 mars > 21 avril 2015, avec une distribution prometteuse réunissant Anna Caterina Antonacci, Annick Massis, Roberto Alagna... sous la direction de Michel Plasson), et surtout, **Le Roi Arthus de Chausson**, le plus original des wagnériens français (16 mai > 14 juin 2015 avec Thomas Hampson dans le rôle titre sous la baguette de Philippe Jordan). L'opéra français est du reste le second gagnant de la nouvelle saison parisienne : reprise du Faust de Gounod, et de l'Alceste de Gluck (dans la mise en scène assez répétitive d'Olivier Py : 16 juin > 15 juillet 2015, avec Véronique Gens dans le rôle-titre), sans omettre le féérique et inusable **Pelléas et Mélisande de Debussy** version Bob Wilson (avec l'excellent Stéphane Degout dans le rôle de Pelléas). Et pour honorer le 150ème anniversaire de Richard Strauss en 2014, la maison reprend **Ariane à Naxos** : la distribution prometteuse comprenant Karita Mattila (Ariane), Sophie Koch (le compositeur), Klaus Florian Vogt (Bacchus) devrait compenser les faiblesses plus laides de la mise en scène signée Pelly (22 janvier > 17 février 2015). [+ d'infos sur le site de l'Opéra national de Paris saison 2014 – 2015](#)

❌ Illustration : **Jean-Philippe Rameau**, dont 2014 marque le 250ème anniversaire de la disparition est le grand oublié ignoré de l'Opéra national de Paris ... Heureusement d'autres mieux inspirés réparent l'oubli impardonnable : William Christie et Les Arts Florissants annoncent pour le printemps 2014, leur nouveau disque qui mettant en avant le tempérament des jeunes chanteurs du Jardin des Voix 2013, s'intitule avec pertinence Le Jardin de Monsieur Rameau : parcours musical et lyrique dans le domaine enchanté de l'amour et du désir à l'époque de Jean-Philippe Rameau ; programme musical composé d'extraits des opéras de Montéclair, Campra, Dauvergne, Gluck et Rameau, sans omettre la superbe cantate » Rien du tout « de Grandval (prochaine grande critique dans [le mag cd de](#)

Hermann Levi : un juif à Bayreuth, créer Parsifal (1882)

Hermann Levi : un juif à Bayreuth. C'est peut-être le pire cas qu'ait eu à gérer Wagner dans sa vie ... l'antisémite notoire devait croiser sur son chemin de bâtisseur, un maçon exceptionnel, maestro architecte doué pour diriger et comprendre ses œuvres : Hermann Levi... le juif. Pour accomplir son dernier opus, le naïtre de Bayreuth ne put faire sans Levi. Les mots à son encontre évoque le malaise Wagner vis à vis d'un musicien exceptionnel capable comme personne alors de comprendre la musique de l'avenir... « juif domestiqué », « juif assimilé »... autant de vocables bien discutables qui s'effacent devant la réalité inimaginable de l'époque. L'histoire réelle dépasse souvent la fiction : jamais Parsifal ne devait connaître un meilleur maestro que Hermann Levi, à jamais inscrit dans l'histoire de Bayreuth et dans la genèse du dernier opéra de Wagner en 1882.



Le chef créateur de Parsifal

Il incarne une contradiction notoire dans le cercle très restreint des proches et des intimes de Wagner à Bayreuth : Cosima et son époux sont des antisémites militants qui ne manquent jamais une occasion de déprécier la judéité y compris chez les musiciens les plus doués à leur époque. Le Journal qui consigne sous la plume de Cosima tout ce que dit son divin époux éclaire chaque étape de leur confession. **Hermann Levi (1839-1900)**, fils et petit fils de rabbins en fait le frais : immense chef d'orchestre et doué dès son jeune âge, son seul défaut est d'être juif. Mais le musicien qui vénère Wagner comme un dieu, souhaite réaliser grâce à lui et sa quête artistique de dépassement et d'accomplissement, mais aussi, une manière d'intégration complète dans la culture germanique dont le couple de Bayreuth est le plus engagé des ambassadeurs.

Hermann Levi dirige l'orchestre de l'opéra de Munich dont il est directeur musical depuis 1872: il est l'employé de Louis

II de Bavière qui accepte que le jeune chef dirige aussi à Bayreuth. Après de très longs efforts pour approcher Wagner et susciter son regard bienveillant, Levi ne tarde pas à devenir un habitué de *Wahnfried*, – la maison des Wagner à Bayreuth –, hôte recherché et donc jaloué, que Wagner adoube même officiellement en demandant à ce que le chef juif dirige **la création de Parsifal** ! De fait, Levi restera dans l'histoire de Bayreuth, le créateur, surtout le plus grand interprète de Parsifal : un comble. De 1882, pour la création et jusqu'en 1894, soit 12 ans, Levi est le chef de Parsifal : un statut inouï que personne ne saura jamais égaler après lui.

Pour l'homme hypersensible que fut Levi, cela n'alla pas sans tiraillements et angoisse viscérale. Wagner exigeait autant qu'il savait attendrir tous ceux prêts à le jouer, mieux le servir. A plusieurs reprises, Levi demande d'être soulagé et libéré d'une telle charge, tout en espérant être fondamentalement reconnu pour ses aptitudes personnelles et artistiques à comprendre et interpréter Wagner. Ce que le compositeur lui permet de vivre avant de mourir en 1883. Tout en exigeant l'impossible, Wagner accorde à son chef préféré la reconnaissance tant espérée.

Dans les faits, Hermann Levi réussit cette ambition, dévoilant tout ce qui dans Parsifal relève d'une profonde expérience humaniste, mystique, intime. **Il dirige à 8 reprises Parsifal à Bayreuth** (1882, 1883, 1884, 1886, 1889, 1891, 1892 et 1894). La crise la plus aiguë dans cette vocation doloriste fut l'année 1888 : usé, éreinté psychiquement, Levi doit se reposer; il ne dirigera pas Parsifal, sujet de toutes ses peines et de tous ses dépassements musicaux : Wagner décédé, c'est Cosima qui reprenant peu à peu la direction du festival wagnérien impose un rythme, une nouvelle méthodologie de travail surtout un nouveau sacerdoce exclusif. En 1891, Levi élabore pour elle, une version remarquable de Tannhäuser pour Bayreuth, d'après les nombreuses possibilités laissées par Wagner ; cette version Levi sera longtemps tenue pour un modèle par tous les chefs soucieux de diriger la partition. La corde a failli se rompre entre Levi et Cosima : il reste une

légende de la direction, celle qui dès la création de Parsifal aura permis de conclure le mythe Wagner de son vivant, jusqu'au cime de l'excellence.

**Compte-rendu, opéra. Genève.
Grand Théâtre, les 1er et 2
mars 2014. Giuseppe Verdi :
Nabucco. Roman Burdenko /
Lucio Gallo, Elizabeth
Blancke-Biggs / Csilla
Boross, Ahlima Mhamdi,
Leonardo Capalbo, Almas
Svilpa / Roberto Scandiuzzi.
John Fiore, direction
musicale. Roland Aeschlimann,
mise en scène**



Après plus de vingt ans d'absence, Nabucco, l'ouvrage qui assura le succès à Verdi, revient à l'affiche du **Grand Théâtre de Genève**. Annoncée comme une nouvelle production, la mise en scène du suisse **Roland Aeschlimann** n'est en réalité qu'une révision de sa scénographie imaginée pour l'Opéra de Francfort en 2001.

Sur la droite, un rocher suspendu à un câble au-dessous d'un trou béant. Durant l'ouverture, une figure masquée parcourt la scène, portant les Tables de la Loi, et brise les tablettes de pierre sur le sol. Le rideau se lève alors sur une vision très actuelle du peuple juif gémissant devant une muraille qui n'est pas sans rappeler le Mur des Lamentations. Sous une explosion, la cloison se fend pour livrer passage à Nabucco... qui débarque en 4x4 et affublé de lunettes de soleils noirs.

Voix puissantes et lourds symboles pour Nabucco



Grand Théâtre de Genève, Nabucco de Giuseppe Verdi, février - mars 2014
Csilla Boross (Abigaille) & Khachik Matevosyan (Le Grand-Prêtre de Baal)
Photo libre de droits, mention obligatoire : GTG/Ariane Arlotti

D'immenses escaliers monumentaux occupant toute la scène, une montagne de livres jetés à bas par Abigaille à la recherche du document prouvant sa naissance plébéienne, une étoile de David surdimensionnée que porte Zaccaria en guise de chaînes lors de sa condamnation... Une imagerie imposante, mais à la symbolique lourde et primaire, dont l'effet se voit annihilé par des costumes souvent laids et aux couleurs criardes. Certains symboles demeurent obscurs, tel le roc qui paraît représenter la prison de Nabucco, pierre qui se voit raccrochée à son filin pour signifier l'emprisonnement et qui s'en trouve détachée lors du retour à la liberté. Un rappel du Rocher de la Fondation, le lieu le plus saint du judaïsme ? Et fallait-il vraiment, pour illustrer la folie qui dévore l'esprit du roi babylonien au milieu de l'œuvre, habiller le souverain d'une camisole de force ? On reste également dubitatif quant au suicide de Fenena durant les derniers accords, geste aussi soudain qu'incompréhensible.

Belle trouvaille, en revanche, que cet ange de la Mort qui

parcourt les marches, et conduit Abigail pour son dernier soupir, un ultime tableau d'une réelle beauté. La direction d'acteurs se révèle souvent sommaire, les hallucinations du rôle-titre semblant avoir davantage intéressé le metteur en scène que sa relation avec ses filles, thème pourtant cher à Verdi et développé dans cette œuvre pour la première fois. Quant aux projections vidéo, si l'apparition au milieu de l'ouverture d'un passage de la Bible écrit en hébreu, annonçant la chute de Jérusalem aux mains du roi de Babylone – permet une image forte, l'interminable interruption qui sépare les deux premiers actes et que meuble un œil immense – celui de Dieu – grossissant peu à peu jusqu'à occuper le rideau tout entier, fut peu appréciée.

Le lendemain après-midi, la production fonctionne mieux, grâce à une énergie décuplée de la part des interprètes et une plus grande fluidité dans les enchaînements. Monter Nabucco aujourd'hui relève de la gageure, qui plus est en double distribution, la maison genevoise a donc fait de son mieux pour rassembler des artistes capables de venir à bout de cette écriture exigeante.

Aux côtés de l'Abdallo efficace de **Terige Sirolli** et du Grand Prêtre de Baal bien chantant de **Khachik Matevosyan**, se distingue l'Anna charismatique d'**Elena Cenni**, à la voix bien conduite et à la présence scénique évidente, tant elle attire le regard dès qu'elle paraît sur le plateau.

Le Zaccaria de la basse **Almas Svilpa** commence bien, mais semble pousser souvent sur sa voix, pourtant puissante, l'instrument paraissant assez rapidement se voiler d'un filet d'air et perdre en impact. La ligne de chant demeure ainsi souvent irrégulière, là où en attendrait un violoncelle. Le comédien se révèle en outre assez fruste, usant fréquemment d'une gestuelle par trop stéréotypée.

Le lendemain, **Roberto Scandiuzzi** offre à entendre davantage la voix du rôle, profonde et noble, mais il faut attendre sa prière de l'acte II pour profiter pleinement des qualités de diseur et de musicien de la basse italienne.

Jolie découverte que la Fenena fraîche et charmante de la jeune mezzo franco-marocaine **Ahlma Mhamdi**, dotée d'un timbre chaleureux et d'une émission vocale très naturelle. Son air du IV révèle ainsi une belle sensibilité et un vrai sens du legato, des qualités dont on espère qu'elles vont pouvoir continuer à se développer.

Fougeux Ismaele, le ténor **Leonardo Capalbo** assure fièrement sa partie, mais paraît souvent à la limite de ses moyens, tout en gérant intelligemment l'écriture du rôle pour s'en sortir sans défaillance.

On retrouve avec plaisir l'arrogant baryton de **Roman Burdenko**, qu'on avait hâte de revoir depuis son retentissant Enrico lillois voilà quelques mois. A trente ans à peine, le chanteur russe offre un portrait déjà très abouti du rôle-titre. Si son entrée pouvait faire craindre des nuances sacrifiées au profit de la seule puissance vocale, la suite laisse apparaître un authentique musicien. Dès la fin du deuxième acte, le stentor fait place au comédien, investi de bout en bout et très touchant dans ses accès de tendresse. Mais c'est dans son air « Dio di Giuda » que l'interprète affleure pleinement, déployant des piani qu'on ne lui soupçonnait pas et un legato prometteur. L'émission, toujours éclatante mais prenant appui sur un abaissement laryngé à notre sens excessif, remonte alors, se faisant plus brillante, plus veloutée, en une prière chantée avec beaucoup d'intériorité. La cabalette qui suit lui permet de laisser éclater toute sa voix avec une jubilation communicative, culminant sur un la bémol inattendu et conquérant. Un petit travail sur l'égalité du legato ainsi que le timbrage de la nuance piano, et on tiendra là un grand baryton Verdi.

Ce que n'est pas **Lucio Gallo**, incarnant le rôle-titre le lendemain en remplacement de Franco Vassallo initialement prévu. Le baryton italien se heurte ici à ses propres limites en matière de largeur et d'aigu, faisant néanmoins de son mieux pour assurer convenablement sa partie, sans grand éclat mais sans déshonneur, nuancant son chant et faisant solidement sonner sa voix – selon nous trop couverte – aux moments

opportuns.

Reste le cas d'Abigaille, le rôle le plus meurtrier jamais écrit par le compositeur pour une voix de femme – avec Odabella et Lady Macbeth –, couvrant une large tessiture aux écarts aussi soudains que périlleux, exigeant puissance sonore et autorité de l'accent, sans oublier un aigu insolent.

Autant d'exigences qui font reculer les interprètes devant ce personnage grandiose. Visiblement habituée des rôles réputés inchantables, la soprano américaine **Elizabeth Blancke-Biggs** déconcerte par une voix aux registres désunis, passant brutalement d'un mécanisme à l'autre à grands renforts de coups de glotte, le médium paraissant avoir disparu, ne laissant subsister que la voix de poitrine, amenée ainsi très haut, et la voix de tête. Autant de signes qui trahissent une vocalité d'origine plus légère et annoncent un déclin en marche. Néanmoins, au fil de la représentation, on finit par être fascinés par cet instrument d'une longueur et d'une solidité à toute épreuve, osant tout, franchissant allègrement les limites du bon goût, cette outrance renforçant encore la démesure du personnage. La chanteuse paraît ainsi littéralement possédée par son rôle, dardant des aigus faciles et puissants – un contre-ré à la fin du premier acte ! – tels des javelots, traversant chœur et orchestre depuis le fond de scène, et déversant des graves abrupts mais d'un impact considérable. Sa mort surprend alors par une ligne de chant soudain épurée, un timbre radouci, véritable volte-face vocale, pour une belle émotion achevant la soirée.

Le jour suivant, c'est la soprano hongroise **Csilla Boross** qui porte le costume d'Abigaille. La chanteuse, pourtant annoncée souffrante, se révèle étonnamment à l'aise dans cette écriture impossible, démontrant comment ce rôle doit être chanté. Homogène sur toute la tessiture, jamais grossie, à l'aigu ample et rond, la voix possède en outre une couleur somptueuse, et l'interprète allège intelligemment ses notes les plus basses pour épargner le haut de l'instrument, sachant colorer son chant et varier les inflexions. Altière et fière, l'interprète ne sombre jamais dans la vulgarité et humanise

cette femme avide de pouvoir, dévoilant les failles sous la colère. Sa cantilène du II demeure ainsi un modèle de legato et de sensibilité, sonorités moelleuses et archet à la corde. Une très grande incarnation d'un rôle épuisant, et une chanteuse qu'on suivra de très près.

A la tête d'un chœur excellent, notamment dans un « Va pensiero » très travaillé, et d'un Orchestre de la Suisse Romande en pleine forme, le chef américain **John Fiore** donne ses lettres de noblesse à cet ouvrage, sculptant la pâte instrumentale, distillant éclat et douceur tour à tour, avec un vrai respect pour cette écriture musicale plus subtile qu'on veut bien souvent le croire. Seul bémol : les cabalettes tronquées de leurs reprises, coupures regrettables avec des voix de ce calibre. Deux représentations dont on sort avec le sentiment d'en avoir pris plein les oreilles, un plaisir devenu rare aujourd'hui.

Genève. Grand Théâtre, 1er et 2 mars 2014. Giuseppe Verdi : Nabucco. Livret de Temistocle Solera. Avec Nabucco : Roman Burdenko / Lucio Gallo ; Abigaille : Elizabeth Blancke-Biggs / Csilla Boross ; Fenena : Ahlima Mhamdi ; Ismaele : Leonardo Capalbo ; Zaccaria : Almas Svilpa / Roberto Scandiuizzi ; Le Grand-Prêtre de Baal : Khachik Matevosyan ; Abdallo : Terige Sirolli ; Anna : Elisa Cenni. Chœur du Grand Théâtre de Genève ; Chef de chœur : Ching-Lien Wu. Orchestre de la Suisse Romande. John Fiore, direction musicale. Mise en scène et décors : Roland Aeschlimann ; Costumes : Andrea Schmidt-Futterer et Roland Aeschlimann ; Lumières : Simon Trottet ; Vidéo : fettFilm ; Collaboration à la mise en scène et expression corporelle : Andrea K. Schlewein.