CD, annonce. Coffret Maria Callas : The Complete Studio Recordings Remastered (69 cd Warner classics).

CD, annonce. Coffret Maria Callas : The Complete Studio Recordings Remastered (69 cd Warner classics). Presque 40 ans après sa mort, la sublime et inatteignable Marias Callas continue de nous fasciner par son art divin… L'icône suprême de l'opéra : tragédienne, bel cantiste, perfectionniste comme personne, actrice subtile d'une hypersensibilité admirable, **Maria Callas** ressuscite en septembre 2014 grâce au coffret événement que Warner classics édite, synthétisant l'apport interprétatif de la divina, en une sélection de ses meilleurs enregistrements, remastérisés pour l'occasion. Le coffret intégral comprend 69 cd, regroupant **toutes les bandes enregistrées en studio par Maria Callas entre 1949 et 1969, pour EMI/Columbia et le label italien Cetra**. Chaque document a bénéficié d'une restauration minutieuse en 24-bit/96kHz, réalisée par les Studios Abbey Road durant plus d'un an, à partir des sources d'origine. Présenté avec un soin scientifique, artistique, éditorial tout particulier, le coffret rassemble 26 intégrales d'opéras ainsi que 13 récitals gravés par Maria Callas.

Callas ressuscitée



L’ «Edition Collector», intitulée CALLAS REMASTERED présente chaque enregistrement d’opéra ou chaque récital avec sa couverture originale. Elle contient également un livre relié de 132 pages, qui comprend de nombreux articles, une biographie, une chronologie de la vie de l’artiste, des photographies ainsi que des lettres de Maria Callas elle-même, du producteur Walter Legge ou d’autres responsables d’EMI. Les livrets complets des opéras ainsi que les textes des airs pour les récitals sont disponibles intégralement sur un CD-ROM. Les bandes gagnent un relief, une précision, une présence renforcée dans le sens de la sensibilité et de l’émotivité : jamais Maria Callas interprète n’aura été aussi mieux défendue, révélée, restituée. Voilà qui accentue l’immense valeur de son legs lyrique. Contre les adeptes d’un beau chant désincarné ne s’exprimant que par la pure agilité technicienne, La Callas réalise de façon unique, la réussite d’un chant lyrique intense, expressif, « laid » diront ses détracteurs qui avaient oublié que l’opéra c’est aussi du théâtre. Peu à peu, et dès la vingtaine, Maria Callas observe un choix judicieux de prises de rôles qui lui assure longévité et pertinence artistique : la mezzo soprano dramatique à la tessiture étonnamment étendue s’impose dans plusieurs caractères, exigeant drame et pureté vocale :

Gioconda (Ponchielli), Turandot (Puccini), Brünnhilde et Isolde (Wagner). Mais aussi, diamants du répertoire belcantiste italien : Norma et Amina (La Somnambule) de Bellini, Violetta (La Traviata) de Verdi, Lucia et Anna Bolena de Donizetti, Médée de Cherubini et Tosca de Puccini. Son sens du théâtre, sa musicalité et son art du phrasé fondent un nouvel art du chant. Après elle, chaque cantatrice digne de ce nom recherche et la musicalité et la présence dramatique, sans jamais sacrifier la finesse ni le subtilité d'un chant incarné. Ainsi en témoigne aussi son approche du rôle de **Carmen (Bizet)** dont Warner classics dévoile dans la box 2014, une nouvelle version remastérisée, d'autant plus précieuse qu'elle découle du master original jamais utilisé et miraculeusement retrouvé à Saint-Ouen !

Le legs Warner classics 2014 correspond ainsi aux années 1950 c'est à dire à l'apogée de la carrière de Maria Callas. Principalement attachée aux maisons d'opéra d'Italie, elle devient la prima donna assoluta de la Scala de Milan, en participant notamment aux productions de Luchino Visconti, un partenaire et un mentor avec lequel elle partageait la même exigence esthétique. Elle apparaît également au Royal Opera House (Covent Garden) de Londres, au Metropolitan Opera de New York, à l'Opéra de Paris, à l'Opéra de Vienne, et dans les maisons d'opéra de Chicago, Dallas, Houston, Lisbonne, et au début des années 1950, de Mexico, São Paolo, Rio de Janeiro.



A partir de 1959, quand débute sa tumultueuse histoire d'amour avec l'armateur grec Aristote Onassis, sa carrière scénique se fait plus rare, sa voix plus fragile. Son ultime apparition sur une scène d'opéra remonte à 1965 : elle avait seulement 42 ans. Malgré quelques projets de retour à la scène, et en studio de nouvelles intégrales d'opéras, Maria Callas s'efface peu à peu de la scène. Elle donne cependant en 1974 une série de récitals en Europe, à Paris, aux Etats-Unis et au Japon avec le ténor Giuseppe di Stefano, l'un de ses plus fidèles partenaires (leur légendaire Tosca de 1953, sous la direction du chef d'orchestre Victor de Sabata demeure une version insurpassée dans l'histoire de l'enregistrement). Si l'actrice saisit l'audience, la chanteuse n'avait plus toutes ses facultés, affichant désormais une voix usée et instable. Maria Callas meurt, seule, en septembre 1977, dans son appartement parisien.

Maria Callas : The Complete Studio Recordings Remastered,

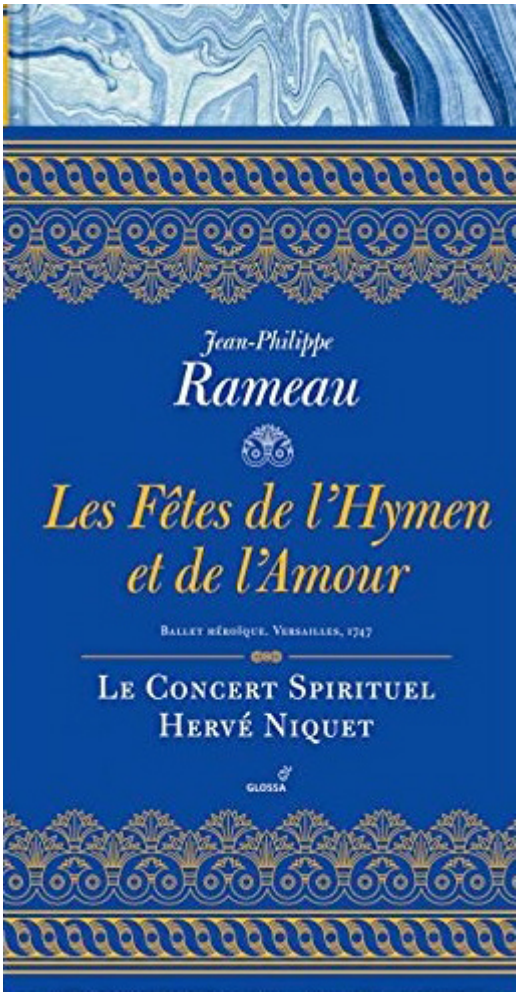
coffret de 69 cd Warner classics. Parution : le 22 septembre 2014. Prochaine compte rendu critique complet dans le mag cd de classiquenews.com.



Illustration : Maria Callas divina © Sothebys

CD. Rameau : Les fêtes de

l’Hymen et de l’Amour (Niquet, février 2014, 2 cd Glossa).



CD. Rameau : Les fêtes de l’Hymen et de l’Amour (Niquet, février 2014, 2 cd Glossa). A l’époque où La Pompadour enchante et captive le coeur d’un Louis XV dépressif, grâce à ses divertissements toujours renouvelés, **Rameau et son librettiste favori Cahuzac imaginent de nouvelles formes lyrique et théâtrales.** Quoiqu’on en dise, les deux compères forment l’un des duos créateurs les plus inventifs de l’heure, ce plein milieu XVIIIè, encore rocaille et rococo qui pourtant par sa nostalgie et ses aspirations à l’harmonie arcadienne préfigure déjà en bien des points, l’idéal pacificateur et lumineux des Lumières. Au contact de Cahuzac, Rameau échafaude un théâtre musical délirant, poétique, polymorphe dont la subtilité et l’élégance viscérales composent l’an basique d’un âge d’or de l’art français. L’Europe est alors française et l’art de vivre, éminament versaillais. De toute évidence, Rameau est alors le champion de la mode et son théâtre, le miroir de l’excellence hexagonale.

Hervé Niquet s’engage dans cette constellation de disciplines complémentaires (chant, théâtre, ballets) avec un réel sens dramatique, imposant surtout un superbe allant orchestral (suractivité et sonorité somptueuse des cordes), ce qui

rappelle combien chez Rameau c'est bien la musique qui domine l'action : en particulier dans les épisodes spectaculaires comme le gonflement du Nil (puis le tonnerre dans la seconde Entrée » Canope «). Le plateau vocal, peu articulé, parfois inintelligible (un comble après le modèle déjà ancien du standard façonné par le pionnier William Christie, décidément inégalé dans ce répertoire) reste en deçà de la direction musicale avec des voix étroites, parfois usées dans des aigus mal couverts et tirés, surtout un choeur dont la pâte manque singulièrement de rondeur comme d'élégance : prise de son défectueuse probablement, le choeur paraît constamment tiraillé, combiné sans réelle fusion à l'action – un contresens si l'on songe au souci de fusion défendu par Cahuzac. Désolé pour les interprètes de la génération nouvelle, mais le modèle des Arts Florissants demeure de facto inatteignable chez Rameau : la délicatesse prosodique des récitatifs moulés dans la souple étoffe des airs souffre ici d'une approche inaboutie : le sens du verbe échappe à la majorité des solistes.
Non obstant ces réserves, le flux souple et nerveux, d'un indiscutable raffinement canalisé par le chef reste l'argument majeur de ce live enregistré à l'Opéra royal de Versailles en février 2014 dont les ors et bleus textiles sont postérieurs à Jean-Philippe Rameau (lequel créa son ballet au Manège des Ecuries en 1747, à l'occasion du second mariage du Dauphin).

Rameau – Cahuzac : le duo détonant

Dans sa formulation flamboyante, la partition est un chef d'oeuvre de finesse chorégraphique, le chant plutôt italien s'y mêle étroitement aux divertissements dansés et chantés par le choeur (si essentiel ici), le spectaculaire et le merveilleux (thèmes chers à Cahuzac) permettant l'accomplissement du dessein esthétique de Rameau. Les deux hommes se sont rencontrés (et compris immédiatement) dès 1744 : Rameau l'aîné, a déjà composé des oeuvres majeures imposant son génie à la Cour et à la ville : *Hippolyte et Aricie*

(1733), Les Indes Gamantes (1735),Castor et Pollux (1737, plus tard révisé en 1754), Les Fêtes d'Hébé et Dardanus en 1739. Né à Montauban, Cahuzac participe à l'encyclopédie (qui est fermée alors à Rameau, à la faveur de son ennemi jaloux Rousseau)… Le librettiste plus jeune que Rameau, est franc-maçon et introduit dans le théâtre ramélien d'évidentes références au rituel maçonnique. L'Egypte, temple du savoir antique, y reste un délicieux prétexte pour un exotisme en rien réaliste, plutôt symbolique, permettant de s'engager dans la faille de la licence poétique : où règne le sommet dramatique de l'ensemble le fameux » débordement » du Nil de l'entrée Canope, scène 5 : Rameau y retrouve la liberté et l'ampleur spatiale atteintes dans ses Grands Motets de jeunesse).

Malgré la disparité apparente des 3 entrées, Rameau y déploie un continuum musical et lyrique d'une incontestable unité organique (suite de symphonies remarquablement inspirées, premier ballet d'Osiris) où brillent la fantaisie mélodique, l'originalité des enchaînements harmoniques, l'intelligence des airs italiens et français, mais aussi les ensembles plus ambitieux (le sextuor d'Aruéris, format unique dans le catalogue général), comme l'inventivité formelle remarquablement cultivée par Cahuzac (jeu des danseurs minutieusement décrit dans les « ballets figurés » dont la précision narrative et la belle danse ainsi privilégiée, influenceront Noverre lui-même pour son ballet d'action à venir, intégration très subtile des choeurs – mobiles et acteurs-, et des danses dans l'action proprement dite). Ici, le geste inspiré du maestro éclaire un triptyque marqué par l'opposition fugace de l'Amour et de l'Hymen : les débuts sont apparemment emportés par un souffle dramatique de nature dionysiaque que l'organisation et la tendresse des danses et de la seule musique conduisent vers l'apaisement final : de l'amour libre et souverain à l'hymen rassérénante l'action de chaque entrée sait cultiver contrastes et variétés des situations.

Des 3 Entrées enchaînées, c'est Canope puis Aruéris qui se distinguent par leur cohérence. **Canope** bénéficiant de facto des deux solistes les plus sûrs, à la claire diction sans appui ni effets (vibrato incontrôlé chez d'autres) des deux chanteurs **Mathias Vidal** (Agéris) et **Tassis Christoyannis** (Canope). Le dernier Rigaudon emporte l'adhésion par sa fluidité et son entrain orchestraux.
Aruéris ou Les Isies laisse au timbre angélique de **Chantal Santon** (Orie, qui succède ici à la légendaire Marie Fell, muse et maîtresse finalement inaccessible du pauvre Cahuzac…)) l'occasion de déployer sans forcer ses attraits : noblesse, tendresse, clarté du timbre emperlé d'une amoureuse souveraine, convertie aux plaisirs et délices de l'amour conjugué aux Arts : coloratoure enivrée de son air d'extase : « Enchantez l'amant que j'adore… ». Emboîtant le pas au légendaire Jélyotte (interprète fétiche de Rameau), Mathias Vidal (Aruéris) y campe un dieu des Arts, ardent, palpitant, lui aussi d'une sobre diction mesurée : ses fêtes à Isis, Isies, réalisent l'union convoitée depuis l'origine du cycle, de l'amour et de l'hymen. De sorte que l'ultime entrée exprime les béatitudes que promet Amour quand il est l'allié de l'Hymen : un clair message favorisant / célébrant l'union de La Pompadour et de Louis.

Résumons nous : saluons le geste hautement dramatique et souple d'Hervé Niquet même s'il y manque cette élégance nostalgique indicible que sait y déployer toujours l'indiscutable William Christie : l'orchestre s'impose par son opulence colorée, sa précision contrastée, ses accents dynamiques (parfois rien que démonstratifs : final des Isies). Le plateau vocal déçoit globalement à trois exceptions près. Quoiqu'il en soit, saluons le choix d'enregistrer pour le 250ème anniversaire de Rameau, une oeuvre délicieuse, délicate, élégantissime qui synthétise le raffinement suprême de la Cour française au milieu du XVIIIème. C'est tout le génie de Rameau qui s'affirme encore et qui y gagne un surcroît d'évidence. La science s'y marie avec la justesse et

la sincérité. Quel autre auteur alors est-il capable d'une telle gageure ?



Rameau : Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour, 1747. Ballet héroïque créé pour le second mariage du Dauphin au Théâtre du Manège à Versailles. Le Concert Spirituel. Hervé Niquet, direction. Enregistré en février 2014 à l'Opéra royal de Versailles. 2 cd Glossa. L'éditeur réunit aux 2 galettes, quatre contributions scientifiques d'autant plus méritantes qu'elles soulignent le génie de Rameau, qui avec Cahuzac, sait dans le cas de la partition de 1747, renouveler le genre lyrique à la Cour de Louis XV. L'année des 250 ans de la mort de Rameau ne pouvait compter meilleur apport sur l'art toujours méconnu du Dijonais. Par la valeur enfin révélée de l'ouvrage, le soin éditorial qui accompagne l'enregistrement, le titre est l'un des temps forts discographiques de l'année Rameau. Parution annoncée le 23 septembre 2014.

CD. Guillaume Connesson : Concerto pour violoncelle, Lucifer (Spinosi, 2013)



CD. Guillaume Connesson : Concerto pour violoncelle, Lucifer (Spinosi, 2013). Tonale comme Escaich ou Hersant, la musique du Français Guillaume Connesson (né en 1970) nous touche par sa fabuleuse activité dramatique que colore une véritable sensibilité orchestrale : sa rythmique trépidante (évidemment proche des répétitifs américains dont surtout Reich ou Glass), sa précision et son énergie engageant toutes les ressources de l'orchestre s'affirment en particulier ici, dans deux œuvres à l'instrumentation choisie et changeante, surtout immédiatement accessibles, affirmant une narration et une imagination proche de l'opéra : son Concerto pour violoncelle et surtout le ballet Lucifer qui allie une ivresse lyrique éperdue à un sentiment de désespérance maudite (certainement liée à la figure descendante de l'archange déchu, porteur de lumière, finalement voué aux ténèbres). La richesse de l'écriture exprime cette tragédie intime qui surgit malgré l'élan des danses explicites, le mouvement souvent irrépressible des épisodes mis en musique… Le quadra offre dans ce nouvel album édité par Deutsche Grammophon, une fabuleuse traversée orchestrale que de plus récentes inflexions nuancent quelque peu : son goût de la voix et de l'opéra récent (inéluctable aboutissement), une nouvelle ivresse plus introspective (cantate Athanor de 2003), affinent encore un parcours musical des plus convaincants.



Composé en 2008, sur une proposition du soliste **Jérôme Pernoo** (créateur de la partition à Paris), **le Concerto pour violoncelle et orchestre** est une sorte de théâtre instrumental où l'instrument brille comme une véritable « voix humaine ». Toujours fougueux, le chef Spinosi comprend les reliefs d'une écriture très dramatique, soucieuse aussi de couleurs et d'équilibre entre soliste et ensemble. En formation chambriste (format Mozart enrichi de percus), les instrumentistes déploient un tapis clair et transparent sur lequel le violoncelle affirme son tempérament lyrique et virtuose. Toujours inspiré par des images fortes, Connesson avoue avoir été frappé pour le début de son Concerto (premier mouvement « Granitique »), par le spectacle grandiose et minéral des blocs de glaces de l'Antarctique, montagnes posées sur le bleu de la mer… A la force de l'image primitive répond une musique toute en contrastes calibrés. Entre tension d'abord, puis détente et lumière, la partition se déroule en 5 mouvements enchainés dont la diversité formelle et les moyens techniques requis, ont été résolus par le violoncelliste créateur. Un échange productif entre Pernoo et Connesson dont profitent indiscutablement l'efficacité de l'œuvre, sa densité structurelle, son unité.

Contrastant avec l'âpreté des deux premiers épisodes (granitique et vif), le scherzo liquide prépare à la séquence « paradisiaque » qui évoque le jardin des Hespérides, sorte de passé perdu, temps miraculeux, celui de l'enfance quand paraît l'orgue de verre… une immersion très réussie qui séduit immédiatement par son caractère vaporeux, suspendu, instrumentalement serti de trouvailles en combinaisons et assemblages de timbres très raffinés, immédiatement / efficacement évocatoires (bruits, murmures, seconds chants manifestant l'activité permanente de l'orchestre, écho compatissant à la plainte du violoncelle). Le soliste réalise

la transe finale où explosent les tensions contenues, mouvement de libération qui s'élève progressivement vers la lumière.

Le ballet Lucifer : la chute de l'archange

Créé à Pau le 24 juin 2011 par le Ballet de Biarritz et l'Orchestre de Pau Pays de Béarn, le ballet Lucifer met en musique le propre livret du compositeur avec toutes les ressources d'un orchestre symphonique auquel Connesson ajoute un synthétiseur. C'est un traitement libre et personnel de la figure luciférienne que le compositeur enrichit encore en y joignant celles de Prométhée et du Graal. Prométhéen, Lucifer dans l'Antiquité est le porteur de lumière, sa satanisation est plus tardive. Dévoré par le désir de puissance, il sait renoncer à l'amour et règne ainsi sur les enfers. L'oeuvre, fresque symphonique en 7 mouvements, récapitule les avatars de Lucifer causés par sa rencontre malheureuse avec l'humanité : par son amour impossible et interdit, il chute, devient fou, renonce à l'amour, s'abandonne à sa nature satanique et ténébreuse. Le ballet récapitule cette descente infernale. La partition dévoile le tempérament narratif et souvent poétique d'un Connesson coloriste, qui sur les traces de Roussel entre autres, est capable de motricité rythmique, d'une orchestration fouillée, en quête de jaillissement permanent.

Au début (premier épisode, le couronnement), Lucifer, superbe archange, est le souverain adoré, objet de toutes les attentions : il sera bientôt ceint de la couronne d'émeraude mais agité, pense à tout ce qu'il ne connaît pas en dehors des nuées… suractivité, allégresse dyonisiaque, l'orchestre révèle la vraie nature de Lucifer, son indomptable curiosité, sa volonté non maîtrisée, son désir irréfléchi, et fatal. Suit tel un scherzo fantastique, la descente de Lucifer parmi les

hommes (le voyage) où l'orchestre exprime le manteau immatériel et mouvant qui porte l'Archange merveilleux et lumineux… Avec l'épisode qui suit, et qui forme le centre du ballet, La Rencontre, Connesson atteint son meilleur, dévoilant une subtilité instrumentale irrésistible, témoignant de la nature humaine voire lascive du Lucifer envoûté par la plus belle femme terrestre : attraction, séduction, fusion charnelle et sensuelle de plus en plus explicite : le héros ne peut s'empêcher de succomber au désir que suscite la Femme sirène.

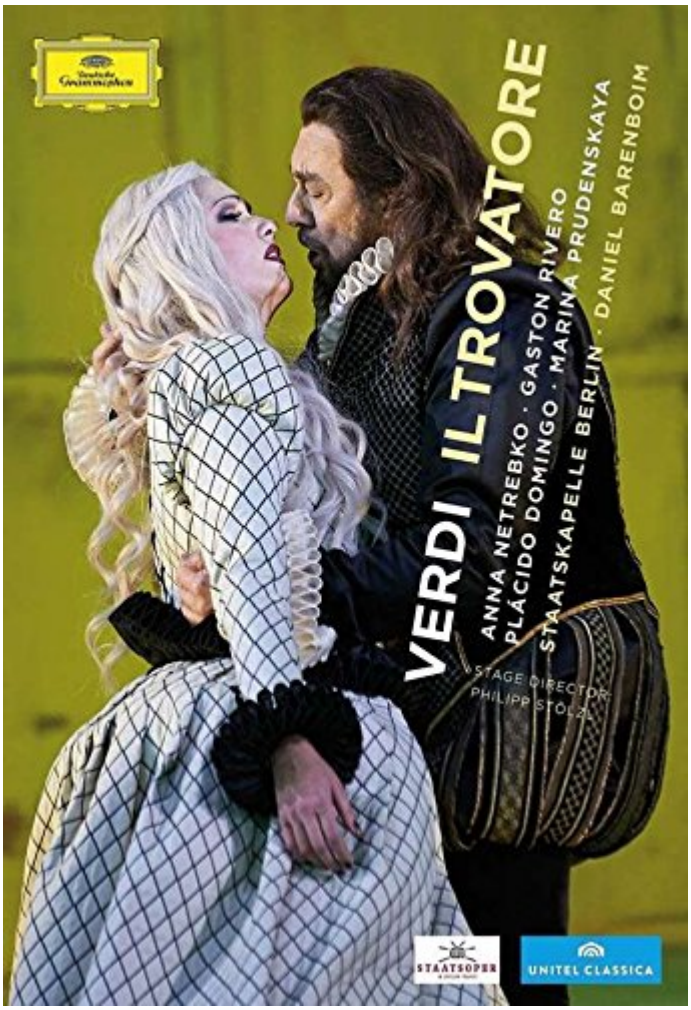
Plus dramatiques, le Procès du Lucifer séditieux, et surtout sa Chute sont de brefs tableaux expressionnistes tout autant saisissants. Lucifer est exilé dans l'Ailleurs dont l'évocation rejoint le long développement de la Rencontre (plus de 8mn), et exprime toutes les contradictions qui font pourtant l'identité profonde de Lucifer. Lande dénudée, l'espace lui renvoie sa solitude et son impuissance, son éternelle faute : la colère et la folie, la haine l'emportent alors, et dans une bacchanale grotesque, l'Archange déchu engendre son propre peuple de monstres qui l'acclame comme un nouveau souverain. Intérieure, mystérieuse, plus finement psychologique, l'écriture parvient à peindre la transformation maudite du porteur définitivement abîmé dans les ténèbres. Efficace, nuancée, la partition emporte par son énergie scintillante. Très belle révélation. Lucifer est de loin l'une des meilleures partitions de Guillaume Connesson. Logiquement CLIC de classiquenews de septembre 2014.

agenda, concert



Jérôme Pernoo joue le Concerto pour violoncelle de Guillaume Connesson, **le 18 septembre 2014 au Festival Les vacances de Monsieur Haydn (10ème édition, concert d'ouverture), La Roche Posay, Gymnase, 21h).**

DVD. Verdi : Il Trovatore (Netrebko, Domingo, Barenboim, Berlin 2013)



DVD. Verdi : Il Trovatore (Netrebko, Domingo, Barenboim, Berlin 2013). Dans l'imaginaire du scénographe **Philippe Stölzl**, le Trouvère est un conte lunaire, basculant constamment entre cynisme barbare et délire fantastique. La première scène est digne d'une gravure gothique d'Hugo ou d'une eau forte de Callot : Ferrando (excellent Adrian Sâmpetrean) plante le décor où règne la malédiction de la sorcière effrayante brûlée vive sur le bûcher par le comte de Luna… une vision primitive qui inspire tout le spectacle qui suit, dont les tableaux jouant sur le blanc et le noir, détaillant d'effrayantes ombres graphiques sur les murs d'une boîte dont l'angle regarde vers la salle et les spectateurs, instaure ce climat si original, celui façonné par un Verdi subjugué par le jaillissement du surnaturel, de la malédiction, la figure troublante d'âmes éperdues (Leonora) qui ivres et portées par leur seul désir, demeurent

continûment aveuglées par la passion qui les consume : la jeune femme dans une arène de silhouettes souvent grotesques et grimées jusqu'à la caricature, y paraît tel un lys pur, éclatant par son chant amoureux, juvénile, ardent, innocent. Ce qu'apporte **Anna Netrebko** relève du miraculeux : le jaillissement brut d'un amour immense qui la dépasse totalement, la possède jusqu'à l'extase : le chant est incandescent, âpre, d'une sincérité tendre irrésistible.

Le public berlinois lui réserve une ovation collective dès son premier air. Légitimement. Tout le premier acte (Le Duel) est stupéfiant de justesse réaliste et expressionniste, saisissant même par ses ombres rouges aux murs défraichis. Un régal pour les yeux et aussi pour l'esprit exigeant : la direction d'acteur est précise et constamment efficace.

Trouvère berlinois, fantastique, effrayant : superlatif



Dans la fosse **Daniel Barenboim** des grands jours sculpte chaque effet ténébriste d'une partition qui frappe par sa modernité fantastique, rappelant qu'ici la vision de Verdi rejoint les grands noms du romantisme lugubre et cynique, surnaturel, cauchemardesque, et poétiquement délirant : Aloysius Bertrand, Villiers de l'Isle Adam, ETA Hoffmann. On s'étonne toujours que bon nombre continue d'affliger l'ouvrage verdien d'une faiblesse dramatique due à un livret soit disant faiblard : c'est tout l'inverse. Et la présente production nous montre a contrario des idées reçues et colportées par méconnaissance, la profonde cohérence d'une partition au découpage très subtil, aussi forte et glaçante que Macbeth, aussi prenante que Rigoletto, aussi échevelée et juste que La Traviata…

Philipp Stölzl apporte aussi ce picaresque espagnol dans costumes et maquillages qui revisitent en outrant ses couleurs, Velasquez et les caravagesques ibériques, de Ribeira à Murillo. Si Leonora, incarnée par la sensuelle et embrasée Anna Netrebko, captive de bout en bout, le Luna, rongé par la jalousie et l'impuissance amoureuse trouve en **Placido Domingo**, un baryton ardent, habité par une psyché qui lui aussi le submerge : passionnant duo.



Par son code couleur vert froid, exprimant un cynisme fantastique de plus en plus présent au fur et à mesure de l'action, le théâtre de Philipp Stölzl rappelle évidemment l'immense Peter Mussbach (repéré dans son approche parisienne de La Norma au Châtelet) : le choeur des gitans y singe une foule aux accents apeurés, orgiaques avant que ne paraisse le chant halluciné d'Azucena (très honnête **Marina Prudenskaya**, de plus en plus touchante : c'est elle qui porte le germe de la vengeance finale ; elle est elle aussi, comme Leonora, une poupée fardée, usée, transfigurée par la passion qui la porte et la consume : si Leonora est dévorée par l'amour pour Manrico le trouvère, Azucena est portée, aspirée par l'effroi du sacrifice primordial : l'assassinat de son propre fils (le véritable) par les flammes. Le Manrico de **Gaston Rivero** sans partager la brulure de ses partenaires défend haut la figure du Trouvère. Jamais production n'a à ce point mieux exprimer l'essence hallucinée et lunaire de l'opéra verdien : c'est essentiellement un théâtre de la brûlure, des âmes embrasées, où pèse dès l'origine, l'image effrayante flamboyante du bûcher initial. Une éblouissante réussite qui passe surtout par la cohérence du dispositif visuel. Chef et solistes sont au diapason de cette lecture colorée, expressionniste, remarquablement convaincante. Voilà qui renvoie à la marche inférieure la plus récente production du Trouvère avec le duo

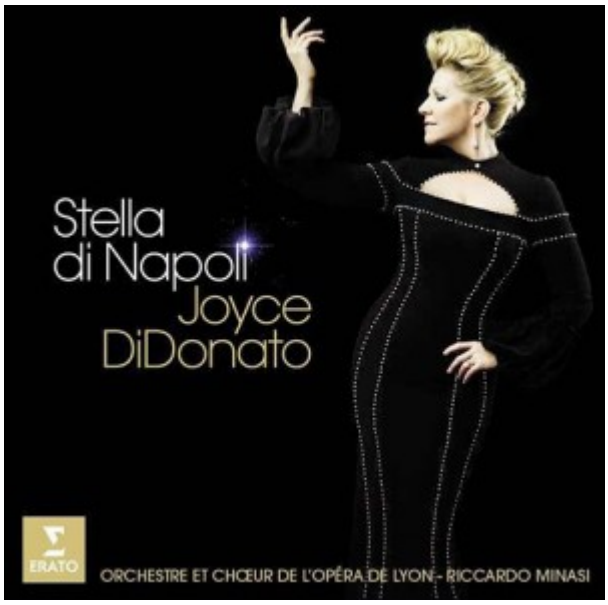
Netrebko et Domingo, présentée cet été au Festival de Salzbourg… La galerie de peintures qui s'y impose paraît en comparaison fatalement anecdotique tant ici, la création visuelle, le théâtre des ombres découpées sur les murs du cube nourrissent le feu de l'action. **Un must et donc un CLIC de classiquenews.com.**

Verdi : Il Trovatore. Anna Netrebko (Leonora), Placido Domingo (Placido Domingo), Azucena (Marina Prudenskaya), Manrico le Trouvère (Gaston Rivero, Adrian Sâmpetrean (Ferrando)… Staatskapelle Berlin. Daniel Barenboim, direction. Philipp Stölzl, mise en scène. **1 dvd Deutsche Grammophon**. Enregistré à Berlin au Staatsoper Unter den Linden de Berlin, im Schiller Teater, en décembre 2013.

TELE. En octobre 2014, Mezzo diffuse l'Elvira candide, juvénile d'Anna Netrebko (Metropolitan Opera 2006-2007) : **I Puritani avec Anna Netrebko au Met 2007 sur Mezzo Live HD : 6 > 24 octobre 2014.**

mezzo

CD. Joyce DiDonato, mezzo : Stella di Napoli (2013, Erato)



CD. Joyce DiDonato, mezzo : Stella di Napoli. Dans le prolongement de son récital anterieur intitulé » Drama queens » (héroïnes baroques des 17 et 18 ème siècles, 2012) … – tremplin et condensé de caractérisation lyrique-, la diva vedette de l'écurie Erato, Joyce Di Donato (née en 1969) poursuit ses explorations de répertoires, confirmant un tempérament très engagé au service des rôles choisis. Chaque automne étant propice aux récitals défricheurs – voyez ailleurs La Bartoli autre mezzo virtuosissime qui fait paraître simultanément un nouvel album intitulé » Saint Pétersbourg » où elle invite l'auditeur à la recherche de l'opéra italien à l'époque des tsarines-, La Donato déploie ici toute sa fabuleuse richesse expressive et son chant poétique dans ce nouveau programme opératique qui, en se dédiant au goût romantique napolitain – diffusant son immense séduction depuis le San Carlo – qui est pour Naples ce que La Scala, est pour Milan et l'histoire du chantout tout court-, nous raconte la fabuleuse épopée du bel canto napolitain romantique…. C'est une immersion dans la vocalità ardente et souvent éplorée voire tragique qui de Rossini à Bellini, sans omettre Pacini, Mercadante, et aussi Donizetti, récapitule

l’évolution esthétique de ce premier romantisme lyrique préverdien…

D’emblée la diva américaine s’affirme particulièrement dans le registre sombre et tragique des héroïnes dignes et sacrifiées, souveraines ou princières… toujours irrésistiblement humaines. Ses Donizetti s’imposent indiscutablement (Elisabetta puis Maria Stuarda dont elle éclaire le récitatif ardent dramatique de la reine décapitée martyr) : les deux sommets donizettiens préparent à la sortie spectaculaire de ce récital, poétiquement très juste : la mort de Sapho dont la posture sublime et digne nous offre une révélation signée Pacini : entre élégie tendre bellinienne et fort dramatisme préverdien…. Belle exhumation servie par une interprète inspirée, d’une très fine caractérisation qui rétablit la figure de la poétesse telle l’égale de Cléopâtre ou Didon : féminité déterminée et fervente jusque dans la mort.

D’ailleurs le programme met en lumière tout ce qui gravite et suit plus qu il ne l’égale le modèle Bellinien : la superbe et directe prière de Nelly (Adelson et Salvini) montre tout le génie du Sicilien dont la suavité suspendue enchante par son élégance tendre. Même irrésistible lamento funèbre de Roméo avec le cor lointain en contrechant… qui apaise à peine la rage incantatoire avec laquelle la diva sculpte chaque mot du récitatif précédant la cantilène.

Reine de Naples

La Quadra peut être fière d’accomplir ainsi un parcours marqué par des choix judicieux dont les programmes mêlent habilement tempérament dramatique et vocalità acrobatique. C’est en somme

une Bartoli bis, et tout autant que sa consoeur, semblablement douée pour la curiosité et l'innovation, capable d'un engagement spécifique. En affichant en couverture une posture de top modèle aux lignes sveltes et ondoyantes, la diva démontre toute l'ampleur de ses capacités actuelles. La voix n'est pas puissante mais parfaitement placée, d'une intonation rarement défaillante, aux subtilités flexibles et millimetrés qui mieux qu'au concert ou sur scène, se révèle particulièrement riche en nuances au studio. La Donato est une diseuse, orfèvre inspirée qui sculpte le verbe avec une intensité canalisée et précise, restituant pour chaque incarnation une remarquable interprétation. Rien à dire donc de ses Bellini, suggestifs et sotto voce… généreux en reliefs linguistiques. Voilà qui rompt avec l'image doucereuse du Bellini trop efféminé, pas assez nerveux et viril. L'incarnation qu'en offre Joyce Di Donato est superbe de tempérament et d'intensité mesurée.

Las… Les instrumentistes lyonnais malgré le soin du chef très à l'écoute des moindres inflexions de la soliste, ne restituent pas la très fine expressivité de chaque partition qu'auraient autrement coloré les instruments d'époque. Il faudrait que les directeurs d'opéras optent définitivement pour les phalanges les mieux adaptées en particulier pour le répertoire spécifique entre Bellini et Donizetti : plus à même de singulariser les manières encore méconnues des Mercadante (songe onirique et déchirant de La Vestale : ligne vocale idéalement tendue), Carafa (très fine caractérisation là aussi de Lucia di Lammermoor, soeur de Bellini, à laquelle Joyce Di Donato apporte la profondeur d'un sentiment d'extase douloureuse….), Valentini (délire languissant déploratif d'Adèle, coeur déchiré inconsolable après l'abandon de son amant à jamais perdu).
Chacun des compositeurs magistralement servi par la mezzo trouve étrangement un orchestre à l'énoncé standard, flatteur pour les grandes salles mais en perte de vrai chambrisme (plusieurs aigus de la soliste sont platement couverts dont

les deux notes longues crescendo de Saffo… qui doit maintenir son intonation malgré le choeur et l'orchestre conclusif)… On rêve de ce qu'aurait pu apporter le format originel et le timbre plus raffiné des instruments d'époque avec le chant diapré, serti d'accents justes de l'immense Di Donato. En dépit de l'orchestre trop formaté, un rien standard et souvent surpuissant qui donc logiquement contredit tout ce travail sur la suggestion intime et pudique de la diva, ce récital est superlatif. Il n'y a donc pas que Bartoli capable de nous surprendre voire nous saisir dans une collection de perles romantiques et lyriques méconnues voire inédites (Stella Di Napoli de Pacini qui ouvre le récital tout en le baptisant ; ou Il Sonnambulo de Carlo Valentini). Récital magistral.

Joyce DiDonato, mezzo. Stella di Napoli : airs d'opéras de Pacini, Bellini, Mercadante, Valentini, Donizetti… Orchestre de l'Opéra de Lyon. Riccardo Minasi, direction. 1 cd ERATO, Warner classics.

agenda
Au moment où parait son disque napolitain, la mezzo Joyce Di Donato est en tournée en Europe dont une date passe par la France, le 27 septembre prochain, avec au programme, une bonne partie des arias enregistrés dans le cd Erato, » Stella di Napoli » :

STELLA DI NAPOLI
Airs d'opéras italiens romantiques

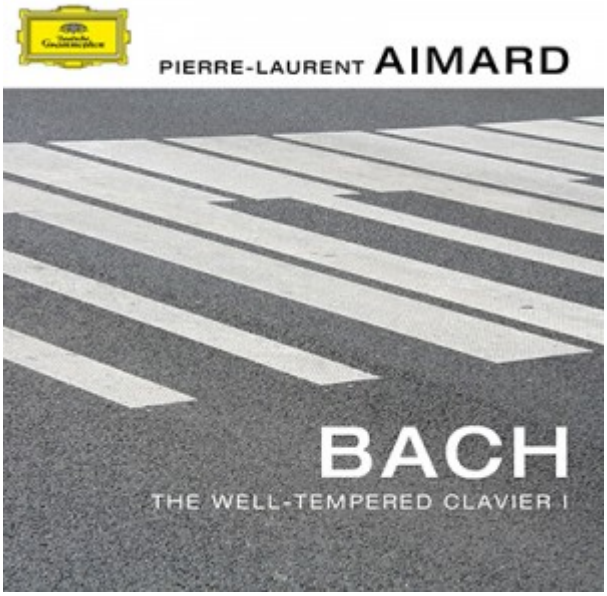
Pacini
Stella di Napoli, « Ove t'aggiri o barbaro »
Donizetti
Elisabetta al castello, « Par che mi dica ancor »

Rossini
Elisabetta Regina d’Inghilterra, Sinfonia
Carafa
Le Nozze di Lammermoor, « L’amica ancor non torna… Oh di sorte crudel »
Rossini
Le siège de Corinthe, Ballabile I et III
Zelmira, « Riedi al Soglio »
Bellini
Norma, Sinfonia
Mercadante
La Vestale, « Se fino al cielo ascende »
Verdi
Alzira, Sinfonia
Bellini
Adelson e Salvini, « Dopo l’oscuro nembo »
Pacini
Saffo, « Teco dall’are pronube »

Samedi 27 septembre 2014, 20h
Théâtre des Champs-Elysées
Joyce DiDonato, soprano
Orchestre de l’Opéra de Lyon
Riccardo Minasi, direction

CD. JS BACH : Le Clavier bien

tempéré. Pierre Laurent Aimard, piano (1 cd Deutsche Grammophon)



CD. JS Bach : Le Clavier bien tempéré. Pierre Laurent Aimard, piano (1 cd Deutsche Grammophon). Genèse, enjeux, esthétique. Sommet, Bible, Everest du clavier baroque – en fait du clavier tout court-, « *le clavecin bien tempéré* » ainsi qu'il était nommé du vivant de Bach, – encore que le choix de l'instrument soit laissé par Bach à la décision de l'interprète-, reste la pierre angulaire, l'accomplissement artistique de tout claveciniste comme de tout pianiste. C'est aussi la référence au Père vénéré : un retour à la source première, auprès de celui dont la quête expérimentale pousse les possibilités du langage musical jusque dans ses ultimes limites ; celui qui semble tout reconstruire et repenser l'univers à l'aulne de sa pensée et de sa seule science musicale ; où l'oeuvre miraculeuse inspirée par le Créateur se retrouve ainsi récapitulée et comme célébrer grâce au seul chant des deux mains sur le clavier : chacun des deux Livres fait alterner comme une séquence primitive, un prélude suivi de sa fugue dans les 12 demi tons de la gamme chromatique soit 24 modes majeurs et mineurs. **Ici le Premier Livre – BWV846 à 869-, achevé dès 1722** (mais révisé jusqu'à la mort de Bach en 1750) est écrit quand Bach est à Köthen ; suivra 22 ans plus tard (à Leipzig), le 2ème Livre en 1744 (BWV 870 à BWV 893) … il en découle l'impression d'une suite séquentielle qui par le processus de son développement logique et naturel engendre

tout un cycle organique que l'interprète inspiré, – démiurge par transfert, favorise en une croissance cohérente. Le défi principal en est d'exprimer la prodigieuse pensée musicale d'un génie inégalé en écartant rien de ce qui fonde aussi sa force poétique : une vision de l'infini et aussi l'expression très juste de la vérité humaine. Intellect et sensibilité, grandeur abstraite et intimité secrète se mêlent de façon inédite, sans que beaucoup d'interprètes parviennent à en saisir la double nature. La complexité contrapuntique sous tend en vérité une prière personnelle dont on suit de séquence en séquence, de Préludes en Fugues, l'évolution linguistique comme la volonté de variété comme de caractérisation contrastée d'un dyptique à l'autre. Le ton dune progessive et absolue sincérité fait entre autres toute la valeur des 12 derniers épisodes du Livre I soit du numéro XIII au numéro XXIV : plus sobre, plus dense, de plus en plus dépouillé, le geste s'économise, les dynamiques sexacerbent, signes d'une maturité rayonnante et profonde non dénuée de gravité, de nostalgie, de grâce comme de tendresse … autant de caractères très subtilement énoncés et développés qui composent aussi comme le portrait profond et juste de l'auteur.

Estimation, fortune critique, réception de les Livres. Avant le XIXème redécouvreur (grâce à Mendelssohn et la recréation de la Saint Matthieu à Berlin en 1829 – un an après la mort de Schubert à Vienne…), l'éditeur Rellstab souhaita publier les deux recueils du Clavier bien tempéré dès 1790. Bach était mort depuis 40 ans mais son aura et sa légende, minutieusement entretenus par son fils ainé, le fidèle Carl Philipp Emmanuel, étaient intacts. Les plus grands compositeurs des Lumières et du siècle romantique vénéraient les 2 Cahiers : Haydn, Mozart (qui instrumenta des fugues à 3 pour ensemble de cordes)… et Beethoven qui étudiait et travaillait les préludes et fugues des deux recueils avec son maître Neefe. La somme est d'autant plus précieuse que les manuscrits autographes nous sont parvenus. Le premier jet du

Cahier 1 remonte à l'automne 1722 : tout y est déjà précisé et abouti (construction harmonique, contrepoint, ornementation) même si Bach affine encore son intention de très nombreuses années après. C'est un chantier jamais fermé que le compositeur perfectionne toute sa vie.
Les contemporains de Bach reconnaissent avoir été éblouis par la technique du Bach claviériste : souplesse, chant, intériorité gomment ici la rudesse, et les difficultés accumulées dans chaque séquence (Prélude puis Fugue). La légende suggère que le cycle ait été composé pendant le temps d'incarcération de Bach, soit presque un mois à compter du 6 novembre 1722 : son patron, le Duc de Weimar étant particulièrement furieux d'avoir constater à maintes reprises le désir de son serviteur musicien de le quitter.
Bach devait à l'issue de son emprisonnement rejoindre la Cour de Coethen qui avait négocié son transfert. Auparavant destiné exclusivement à l'orgue, l'enchaînement Prélude et Fugue peut désormais être joué sur tous les claviers dont évidemment le plus répandu: le clavecin. La formule ne suscita guère d'enthousiasme et le succès du cycle revient surtout à son usage comme extraordinaire recueil d'exercices. Or comme nous l'avons dit, il dépend de l'interprète de dépasser les défis techniques pour en exprimer l'éloquente ivresse sonore, dansante. Au-delà de la performance contrapuntique, saisir et exprimer le chant intime et les enjeux expressifs de la musique pure.

Intimité, clarté, sensibilité de Pierre-Laurent Aimard



Après avoir proposé chez Deutsche Grammophon également une lecture de *l'Art de la fugue*, affirmant déjà une sûreté technicienne doublée d'un superbe instinct musical, **le pianiste Pierre Laurent Aimard** s'attaque ici à un autre volet spectaculaire du génie de Bach père. D'emblée, le jeu touche par son élocution sincère et naturelle, une discrétion toute en finesse qui sait préserver la clarté de l'écriture et surtout le contenu poétique voire intime du complexe tissu sonore. Si les 12 premiers volets sont en soi magistralement conçus révélant l'ampleur et la force expérimentale de la pensée de Bach, les 12 derniers numéros indiquent une évidente transformation plus introspective, plus dense voire fulgurante : y surgissent de nouveaux caractères -plus confidentiels dans les 12 précédents- : profondeur, gravité, silence, repli, énigme. Autant de valeurs clés qui sortent de l'ombre grâce à la sensibilité du Pierre-Laurent Aimard.

Au tout début du Livre I, l'entrée dans le cycle passe par l'enchantement du **premier Preludium** sculpté comme l'invitation dans un jardin enchanté (l'Arcadie rêvée ?… celle des amants qu'a peint Watteau et dont les silhouettes ou la trace imperceptible semble inspirer JSBach). Le jeu de Pierre Laurent Aimard parcourt chaque climat du paysage mental et musical, creusant d'incessants contrastes lorsque s'affirme l'ivresse juvénile irrépressible du **Preludium III**, sa légèreté trépidante et insouciante comme un printemps primitif (grâce enivrée du jeu digital … annonciatrice de l'ivresse et du crépitement exalté du **Préludium X**), puis le déterminisme de la **Fugue VII**, en une volonté qui affirme la toute puissance de la musique pure. Entre pensée et incarnation, la savant architecte se fait poète : son jardin, nouveau labyrinthe de l'âme désireuse. Mais le pianiste soigne tout autant failles

et replis en d'inquiétants vertiges : sérénité plus sombre du **Preludium VIII** enchaîné avec la fugue VIII grave et retenue, de loin la plus méditative.

Le cd 2, présente le cycle des 12 derniers épisodes ; corpus plus mûr, plus essentiel, moins démonstratif ; autant dans les 12 premiers, Bach semble tricoter et tisser longtemps avant de produire la profondeur ; ici en quelques mesures, il atteint une gravité pleinement épanouie (jouant du silence et des ombres) en une urgence irrésistible… Cette pensée qui s'affirme peu à peu est d'autant plus spectaculaire et impressionnante que le pianiste excelle tout autant à exprimer dans le **Preludium XIII**, sa grâce ingénue, et mieux dans **la Fugue qui suit** (et le complète) : la broderie aérienne, insouciante, sa fluidité essentielle, son esprit dansant qui jaillit avec une simplicité primitive. Quelle science des contrastes. Et pour l'interprète, quel défi dans la gestion d'autant de climats changeants, volubile, fugaces… pourtant admirablement canalisés.
En plus de la gravité et de la profondeur, Pierre-Laurent Aimard fait jaillir avec une grande subtilité la tension et la gravité à fleur de peau du **Preludium XIV,** puis dans la Fugue qui suit, le temps suspendu de méditation, cette plongée et cette immersion lente cette retenue et cette pudeur, celles d'une fine allusion, surtout introspective (Watteau là encore…). A la vivacité précise, intense, enlevée comme un bambochade (excitation de l'irrésistible **Preludium XV**), au feu dansant qui traverse et habite le flux des entrelacs croisés de la **Fugue XV**, répond aussi le songe insouciant du **Prélude suivant (XVI)**.
Le pianiste suit l'itinéraire mental progressif d'un Bach arpenteur de l'univers : l'édifice contrapuntique se fait colossal (affirmation de la pensé musicale) dans **les deux Fugues XVI et XVII.** Voici le Bach constructeur de cathédrales. Et pourtant le jeu de Pierre-Laurent Aimard se montre ciselé, simple, enfantin, d'un naturel limpide, souvent désarmant par sa fragilité.

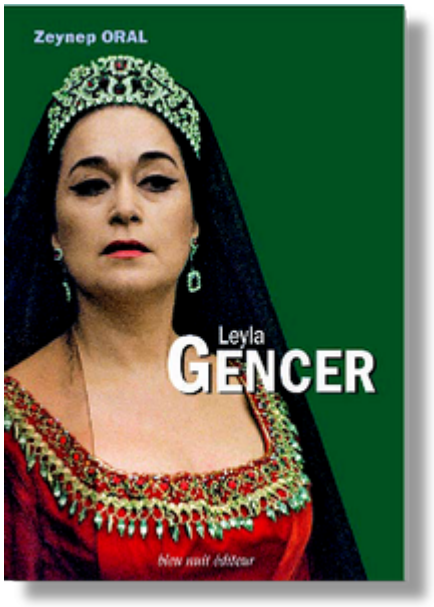


Cycle de maturité oblige, et donc immersion dans la profondeur voire la gravité, place au Prélude XVIII : le plus touchant, où saisit une sensibilité introspective la plus ténue, pudeur grave, là encore d'une élocution très simple… à laquelle répond sa Fugue, long développement complexe auquel l'élocution et le jeu très nuancé et dépouillé jouent surtout sur le clarté ; il restitue sa grâce éloquente son allant irrépressible, son équilibre olympien. La grâce mozartienne du Prélude XIX, sa délicatesse musicale indique que Bach a mûri et va droit à l'essentiel ; il touche immédiatement car la science est surtout proche du coeur.
Il y aurait tant à dire d'un épisode à l'autre. **Le Prélude et Fugue XX** en seraient la quintessence affirmant et la pensée universelle de Bach et la sensibilité du pianiste qui en détecte et en exprime l'expérience intime : l'énergie conçue comme une urgence torrentielle est un élément nouveau : brio, flexibilité, clarté, simplicité et ici synthèse frappe l'écoute (il annonce la vivacité du **XXI**). Puis l'ambition de la structure contrapuntique (de la Fugue, l'une de plus développée et des plus longues… qui annonce l'absolu, sommet final, la XXIV), sa gravité et son ascèse (variation abstraite de la musique) affirme une certitude jamais écoutée avant (l'affirmation du génie musicien du Bach alors emprisonné ?). Son caractère universel, construit une éllipse sans fin comme un mouvement perpétuel illimité qui étire le souffle jusqu'au delà l'humain. Il faut bien des accords martelés finaux pour en réaliser la fin et l'élan conclusif. Vertigineux. Alors comment ici ne pas évoquer **la Fugue ultime, la XXIV, de près de 7mn** : son énoncé simple, sobre, profond et aussi d'une grande tristesse exprimeraient-ils le renoncement comme si Bach, tirait la révérence avec mélancolie et une grâce pudique elle aussi irrésistible ? Au pianiste revient le mérite, d'apporter la brume ensorcelante d'un balancement hypnotique.

Malgré la grande disparité des climats, la succession vertigineuse des contrastes enchaînés et l'architecture complexe de l'écriture, on demeure saisit du début à la fin par la grâce volubile et insouciante du jeu, la finesse du toucher. Un très grand album… qui laisse espérer déjà le Livre II.

CD. JS Bach : Le Clavier bien tempéré, Livre I. Pierre Laurent Aimard, piano (1 cd Deutsche Grammophon)

Livres. Leyla Gencer par Zeynep Oral (Bleu Nuit éditeur)



Livres. Leyla Gencer par Zeynep Oral (Bleu Nuit éditeur). Voici un texte hommage à la soprano coloratoure turque **Leyla Gencer (1928-2008),** une première somme que nous attendions avec d'autant plus de curiosité qu'il n'existe pas de biographie sur la cantatrice mythique. Diva des années 1960 et 1970, elle chante Elisabeth1ère de Rossini, ou pour la couverture de ce texte, Caterina Cornaro… **La diva turca** qui fut la voix des reines romantiques à l'opéra : c'est elle ! Elle aura comme Callas, sa contemporaine, réinventé le chant Donizettien et Rossinien, marqué par son style subtil et très incarné, les opéras verdiens et aussi mozartiens. De ses choix de répertoire,

grâce à son engagement sans équivalent alors pour chaque prise de rôle, une nouvelle cohérence artistique se profile, privilégiant ce bel canto romantique italien qui de Bellini à Verdi et comptant Rossini, Donizetti, affirme une intelligence chantante : un modèle absolu pour les jeunes cantatrices à sa succession. Après La Gencer, les divas des années 1980 dont surtout Montserrat Caballe profiteront, marchant dans ses pas (Elisabeth 1ère de Rossini que Leyla Gencer dévoile en recréation mondiale à Palerme en 1971). La « diva turca » demeure un modèle en terme d'intelligence dramatique et de perfection vocale. Ses crises d'humeur sont restées légendaires : inféodant le choix des chefs à sa propre conception des rôles qu'elle avait approfondis comme personne (sinon comme Callas, autres monstre de travail et de perfectionnisme). Le sens de chaque mot, l'intelligence des situations dramatiques, la soumission de la technique pure pour l'articulation du texte et la lisibilité des tableaux dramatiques font de sa Lady Macbeth, d'Elisabeth d'Angleterre, mais aussi de Maria Stuarda, ou Donna Anna et Donna Elivra, des incarnations mémorables.

premier texte biographique sur Leyla Gencer

Reine à l'opéra : la diva turca assoluta





Le livre est un essai biographique en 100 chapitres (signée par la journaliste et éditrice Zeynep Oral en 1992, traduite enfin en français à l'été 2014) : sous la forme d'évocations et de témoignages sur l'une des figures mythiques du chant lyrique, les textes abordent la figure de la diva assoluta qui a contrario de ses consœurs, ne connut pas les honneurs du disque. Pour preuve, hélas, – bonus ô combien délectable cependant-, le cd très judicieusement ajouté au texte, regroupe une collection de joyaux verdiens enregistrés entre 1957 et 1961 sur le vif : on y retrouve les grandes incarnations qui ont dévoilé le *génie Gence*r : Leonora du Trouvère, Gilda de Rigoletto, Lady Macbeth, Amalia de Simon Boccanegra… Celle qui décida de la vocation du chef Riccardo Muti, qui fut aussi la doublure de Callas… ne laisse pas qu'un chant admirable par sa pleine conscience critique, son exigence, sa culture… Leyla Gencer incarne surtout un tempérament qui savait choisir ses rôles, les défendre sur scène avec un génie dramatique exceptionnel : une vérité brûlante. Tenant tête aux chefs quant à

l’interprétation de ses personnages, la diva turca ne cède rien sur l’autel de la perfection lyrique. Elle triomphe légitimement sur la scène de la Scala dont elle devient pendant 25 ans la soprano vedette : ses héroïnes touchent pas leur sincérité raffinée (Traviata), leur véracité expressive (Maria Stuarda)… Défricheuse, La Gencer révèle aussi tout un répertoire celui du bel canto préverdien: avec la complicité des chefs partenaires dont Gavazzeni, Gui, Serafin, Leyla Gencer ressuscite des opéras oubliés, favorisant le retour de Rossini et Donizetti : Belisario, Caterina Cornaro (sous les traits de laquelle Leyla Gencer paraît en couverture du livre)…



Oubliée par son pays, Leyla Gencer qui avait cessé toute activité lyrique et scénique en 1983, ne reçut une distinction de la Turquie qu’en … 1988 (pour ses 60 ans). La diva vécut la reconnaissance qui lui revenait surtout en Italie (entre Milan, Florence, Naples, Palerme…), aux USA (New York) et si peu en France (quelques récitals à Paris au début des années 1980 sur la scène du théâtre de l’Athénée). Sa biographie, mieux structurée, nettoyée des petites erreurs ici et là relevées (non, Ruggero Raimondi n’est pas un ténor! cf. p. 212) attend toujours son auteur, soulignant la nature altière, la volonté radicale, l’instinct artistique exceptionnel d’une diva immensément douée, capable d’une culture inimaginable. Nos réserves n’ôtent en rien le grand intérêt de ce texte vivant, diversifié, conçu d’abord comme un témoignage de proximité, réalisant le premier portrait d’une diva d’exception.

Livres. Leyla Gencer par Zeynep Oral. EAN : 9782358840361. Editions : Bleu Nuit éditeur.

CD. Schumann: Symphonies n°2 et n°3 (2012, Holliger, Audite)



Créée en 1846, la Symphonie n°2 opus 61 de Schumann témoigne de la lutte intérieure d'un homme conscient de ses dérèglements intérieurs et pourtant déterminé dans l'affirmation de sa volonté coûte que coûte ; a contrario comme un défi personnel, l'écriture porte vers une volonté de régénération constructive comme la réalisation d'une activité restructurante. De fait, la nervosité déterminée inscrite dans cette volonté conquérante du premier Allegro place toute la Symphonie dans la lumière tel un acte hautement viscéral et volontaire. Le chef Heinz Holliger soigne la lisibilité globale et aussi le relief mordant des instruments parfaitement caractérisés. La direction ne manque pas de nerf : beau galbe entraînant du I; chambrisme plus élégiaque du II (Scherzo d'esprit et de légèreté mendelssohnienne). L'Adagio quant à lui, le mouvement certainement le plus bouleversant

composé par le Schumann symphoniste, énoncé très simplement trop peut être, manque parfois de profondeur – on a peine à saisir les enjeux viscéraux d'une partition pourtant très autobiographique…. mais la clarté et la sobriété sont louables particulièrement dans le chant très lisible des instruments concertants.

Un Schumann clair et un peu sage…

Même lisibilité idéale dans le finale instrumentalement équilibré et clair mais là aussi manquant singulièrement de …fièvre et d'affirmation. Pour Schumann, il s'agit pourtant du combat décisif des forces de la raison et de l'esprit contre la menace d'un anéantissement psychique (lequel malheureusement se réalisera inéluctablement).

La Symphonie n°3 « Rhénane » ne change pas notre appréciation: la direction très claire et sereine, manifestement très claire et équilibrée, manque de vertige comme de passion: elle est comme lissée, mise à distance, ses séquences emboîtées parfois sans relation de causalité entre elle, et donc assez décevante car déficiente quant à leur continuum organique. Les paysages du bord rhénan ici évoqués bénéficient d'un souci de précision qui atténue la tension globale. Trop timoré, Heinz Holliger semble se retenir sans chercher à aller jusqu'au bout de son geste. Ou alors cette atténuation très classique, très mendelssohinienne du massif schumanien demeure sa seule conception esthétique. Les classiques apprécieront ; les amateurs d'un Schumann plus échevelé et passionnel regretteront ce manque d'engagement expressif. Question de sensibilité.

Pour nous schumanniens qui avons encore en tête l'éblouissante

intégrale signée récemment par Yannick Nézet Séguin, autrement plus fouillée et vertigineuse, la direction de Holliger si elle ne manque pas de précision et de caractérisation instrumentale, ne possède pas la passion et l'élan ravageur qui porte toute la volonté d'un Schumann éperdu, enivré, exalté jusqu'à l'extase (aveuglement) optimiste.

Nos réserves n'entament en rien le haut intérêt de cette lecture musicalement respectueuse et rigoureuse.

Robert Schumann : Complete Symphonic Works, vol.II : Symphonies N°2, N°3 « Rhénane ». WDR Sinfonieorchester Köln. Heinz Holliger, direction. 1 cd Audite 97.678. Enregistrement réalisé à la Philharmonie de Cologne en janvier et mars 2012.

CD. Dances. Benjamin Grosvenor, piano (1 cd Decca, juillet 2013)



CD. Dances. Benjamin Grosvenor, piano (1 cd Decca, juillet 2013). En évoquant cette lettre adressée par Scriabine à son élève Egon Petri en 1909 qui lui proposait de construire son prochain récital à partir de transcriptions et de compositions originales de danses, le jeune pianiste britannique désormais champion de l'écurie Decca, **Benjamin Grosveno**r (né en 1992 : 22 ans en 2014, a conçu le programme

de ce nouveau disque – le 3 ème déjà chez Universal (son 2ème récital soliste). Vitalité, humeurs finement caractérisées et même ductilité introspective qui soigne toujours la clarté polyphonique autant que l'élégance de la ligne mélodique (volutes idéalement tracées de l'ultime Gigue), **Benjamin Grosvenor** affirme après ses précédentes gravures, une très solide personnalité qui se glisse dans chacune des séquences d'esprit résolument chorégraphique. Son Bach affirme ainsi un tempérament à la fois racé et subtil. Les Partitas d'ouverture sont d'un galbe assuré, d'une versatilité aimable, parfois facétieuse révélant sous les exercices brillantissimes toute la grâce aérienne des danses françaises du premier baroque (17ème siècle). L'aimable doit y épouser le nerf et la vélocité avec le muscle et le rebond propre aux danses baroques telles que filtrées par Jean-Sébastien Bach au XVIIIème. Sans omettre, le climat de suspension d'une rêverie ou d'une profondeur nostalgique résolument distantes de toute démonstration.

Jeune piano enchanteur et facétieux

Le Chopin qui suit souligne une faveur pour l'énergie et la gravité mêlées ; la tendresse et l'intériorité conciliées. L'Andante Spianato se révèle tout d'abord enivré, réminiscence nostalgique d'un rêve passé que sa remémoration évanescente et trop fugace rend à jamais inaccessible s'il n'était le pouvoir du chant pianistique…. rien de contraint dans ce jeu intense qui semble se construire à mesure qu'il est réalisé ; ce qui nous touche ici : l'expression d'une hypersensibilité qui exigeante et ne laissant rien au hasard, exprime l'intensité passionnelle sous ses doigts, crépitante

qui ressuscite ensuite dans la Grande Polonaise, un Chopin capable de furieuses caresses, d'une tendresse éperdue, d'un feu incandescent comme des braises ardentes. Cette Polonaise a du cran, plein d'ardeur apporte un autre ton… : celui du brio, l'expression dune sensibilité plus démonstrative et extérieure ; d'ailleurs la nervosité énoncée dès son début comme une houle presque instable, affirme sous les doigts de Grosvenor, ce Chopin altier, conquérant d'une rage à peine masquée y compris dans le panache brillant. Carré dramatique toujours parfaitement limpide, le jeu du pianiste captive par son agilité vibratile. Ce qu'indiquent clairement les mazurkas très chopiniennes de Scriabine qui suivent leur modèle romantique.

Les 8 valses poétiques de Granados sont aussi rares que remarquablement attachantes entre autres par leur grâce à la fois facétieuse (là encore) et versatile… exigeant de l'interprète un laisser aller plein de nonchalance naturelle pourtant ténue et ciselée sur le plan de la gestion des dynamiques. Ce sont des miniatures qui expriment détachement et, -leur titre n'est guère usurpé, un raffinement permanent : en cela le tempo de vals lento est emblématique de cette suggestivité filigranée d'un très grand intérêt. Benjamin Grosvenor exalte la tendresse suave, délicatement évocatrice de chaque épisode conçu comme une échappée nostalgique d'une profondeur allusive souvent irrésistible : d'un feu schumannien, le toucher crépite, se glisse en d'infinis accents millimétrés. Liquide, emporté, d'une facilité volubile, il fait mouche. Autant d'insouciance finement chaloupée prépare idéalement à l'ivresse virtuose du Johann Strauss, surtout trouve comme un écho fraternel dans le Tango d'Albeniz (plage 25), Andantino tissé dans la même étoffe, houle brillante et mélancolique. Le Boogie-woogie etude de Gould saisit par la sûreté elle aussi magnifiquement articulée et rythmiquement fulgurante dont fait preuve l'intrépide et audacieux Grosvenor.

De fait, paraphrase et transcription du **Beau Danube Bleu** d'après Johann Strauss II, composée par Adolf Schulz-Evler, offre au jeune virtuose un champs d'accomplissement indiscutable : élégance, humour, épanchement élégantissime, et là encore subtile facétie … ; surtout au rubato bien balancé, précis aux abandons pleins de panache, ce malgré une technique extrêmement exigeante (surabondance des ornementations).

Si les deux premiers disques de Benjamin Grosvenor étaient encore marqués par la volonté d'affirmation et de démonstration, ce 3ème récital discographique confirme le tempérament d'un artiste attachant dont la virtuosité technique sert surtout l'émergence d'une personnalité atypique. Les deux albums précédents étaient marqués aussi par le présence de Ravel ; ces « Dances » complètent astucieusement le portrait d'un jeune pianiste prodige, sorte de lutin aux vagabondages stimulants… à suivre indiscutablement.



CD. Dances. Benjamin Grosvenor, piano (1 cd Decca, enregistrement réalisé dans le Suffolk, Grande Bretagne, en juillet 2013)

Approfondir

Lire notre critique du cd Benjamin Grosvenor : Saint-Saëns, Ravel, Gershwin (2012,Decca)

Lire notre critique du cd Benjamin Grosvenor : Chopin, Liszt, Ravel (2011,Decca)

CD. Rameau’s funeral. Paris : 27.IX.1764 (Skip Sempé, mai 2014)



CD. Rameau's funeral. Paris : 27.IX.1764 (Skip Sempé, mai 2014). D'emblée, le programme nous convainc totalement. Par sa solennité tendre, grave, étonnement transparente, Skip Sempé inscrit idéalement le Requiem de Gilles dans le contexte liturgique XVIIIème qu'il s'est fixé: celui propre au service funèbre de Rameau le magnifique, tel qu'il aurait pu se réaliser lors des funérailles historiques du Dijonais à sa mort, ce 27 septembre 1764. Jouer Gilles pour honorer la mémoire et saluer le génie du plus audacieux des compositeurs français du XVIIIème, rien de surprenant quand on sait que des sources d'époque confirment que le Requiem ou Messe des morts de Gilles fut régulièrement apprécié et joué dans des versions renouvelées tout au long du XVIIIème…. pour les propres funérailles de Gilles, pour celles des compositeur Royer et donc effectivement, Rameau… même pour celles de Louis XV. C'est dire le renom et la faveur d'une Messe à la fois majestueuse et humaine où la pompe ne s'embarrasse jamais d'un dramatisme noir et inquiétant comme cela peut être le cas du Requiem de Du Caurroy lequel hérité de la Renaissance tout en offrant le spectaculaire et l'effrayant de la faucheuse, reste aussi l'ordinaire liturgique des déplorations royales à partir des funérailles d'Henri IV. Comparé à Du Caurroy, Gilles frappe par sa lumineuse espérance.

S'appuyant sur un usage avéré qui se montre d'une rare pertinence musicologique et esthétique, Skip Sempé nous offre ici l'un des programmes raméliens les plus convaincants et opportuns pour l'année des 250 ans de la mort de Jean-Philippe Rameau.

Dès le début, timbales roulantes et majestueuses, cordes recueillies dans une résonance réverbérante – qui souligne et renforce l'écho de la déploration tragique-, indiquent le plus grandiose des portiques : soulignons les superbes couleurs des bassons et du cor auxquelles les cordes des 24 violons rétablissant les teintes frottées intermédiaires qui ont fait la réputation de l'orchestre lullyste versaillais – que l'on ne présente plus-, répondent avec panache et flexibilité.

Le chef sait jouer avec l'écho et la longueur du son, inscrivant le geste musical dans une brume affligée du plus bel effet. Insistant aussi sur le silence prolongeant la note et creusant la résonance. C'est une vraie théâtralité sonore qui sied à l'essence même de ce Requiem, jamais tout à fait étranger au sens du théâtre et de l'opéra (comme le sont les Grands Motets de Rameau).

Lumière de Gilles, profondeur et dramatisme de Rameau…

Les contemporains de Rameau ont vu dans ce Requiem provençal et lumineux un rituel rassurant et serein dont la fraîcheur et la simplicité pastorale revivifient ce « primitivisme » Grand Siècle si vénéré par Louis XV et Voltaire. Une sorte de retour aux sources du premier baroque français. Écoutez ici le recueillement tout en nuances et mesure de l'Offertoire : la mise en musique du texte contredit la déploration du texte en une prière sereine et apaisée presque tendre.

Le choeur y semble sourire d'une grâce sûre et conquérante qui annihile toute ombre, jusqu'à la moindre tension. Ici le grandiose funèbre ne présente aucune inquiétude ni aucune angoisse mais une infaillible certitude d'un passage en sublimation, la célébration d'une métamorphose inéluctable en

forme d’apothéose.

Le jeu tout en finesse et précision de Skip Sempé et de son collectif réalise de façon très cohérente et investie (reprise du Kyrie eleison marqué par le sentiment du déchirement le plus sombre, seul court passage en creux du cycle) ce rituel acclimaté aux funérailles de Monsieur Rameau.

Enchâssés tels des gemmes lyriques d’une exquise profondeur, dans cette tapisserie tragique et sombre, quelques extraits des opéras de Rameau (et avec quel à propos), se révèlent des plus bénéfiques et des plus poétiques…. la désolation de l’air de Dardanus (originellement d’Anténor que l’amateur gagnera à écouter dans son intégralité dans le récent album des Arts Florissants : « Le jardin de Monsieur Rameau » ou la prière sombre et lugubre y est magistralement chantée par le jeune lauréat du dernier jardin des voix, le baryton français Victor Sicard) s’intègre idéalement à ce déchirement déclaré. Le passage de l’opéra à l’église est d’autant plus légitime et pertinent que Rameau avant Hippolyte, s’affirme par ses Grands Motets très probablement lyonnais, comme un laboratoire de toutes ses possibilités expressives musicales, chorales, orchestrales et lyriques…. tant chez lui, le génie opératique prolonge directement l’inspiration sacrée d’abord développée sous la voûte.

Le choeur Collegium Vocale Gent apporte sa brillante et expressive verve apportant entre autres un éloquent mordant au verbe dramatique (Graduel II).

L’enchaînement du Sanctus puis du motif extrait de Castor et Pollux (déploration de Telaïre songeant à son aimé Castor aux Enfers) est tout autant naturel : même couleurs affûtées, même caractère affligé et sobre d’une simplicité qui dévoile dans son dénuement le plus bouleversant et le plus sincère,

l’humaine fragilité humaine**. Enchâssées dans** le cycle funèbre, les lueurs crépusculaires de Castor y deviennent un jalon de cet accomplissement lacrymal.

Semblable réussite pour la lumière conclusive de la Communion (Lux æterna….) dont l’élan et le rebond des apaisement déclarés, aériens, se déploient davantage grâce aux deux extraits d’opéras qui lui sont enchaînés : rondeau tendre de Dardanus qui évoque très justement par sa sereine et noble intimité, le « sommeil éternel de Rameau »; enfin, accomplissement spectaculaire, l’air des esprits infernaux, extraits de Zoroastre pour … « l’Apothéose de Rameau ». Inscrit dans ce cycle liturgique funèbre, chaque fragment d’opéra y gagne un éclat renouvelé tout en affirmant l’essence du baroque selon Rameau: sa verve dramatique, sa liberté inventive. La conception est juste, sa réalisation fine et argumentée. Superbe hommage pour le plus grand compositeur français du XVIIIème.

Jean Gilles : Messe des morts, Service funèbre de Rameau. Capriccio Stravagante. Skip Sempe, direction. 1 cd Paradizo. Enregsitrement réalisé à Brugges en mai 2014.