CD.Gioseffo Zamponi : Ulisse all’isola di Circe (Clematis, Alarcon, livre 2 cd Ricercar).



CD.Gioseffo Zamponi: Ulisse all’isola di Circe (Clematis, Alarcon, livre 2 cd Ricercar). Février est un mois propice aux *premières* dans l’histoire de l’opéra baroque. En février 1607 à Mantoue, Monteverdi fait représenter le premier opéra moderne, premier emblème véritablement baroque : *Orfeo*. En février 1650, **Gioseffo Zamponi** (1600/10-1662) créée de même l’événement en offrant à la Belgique (Pays Bas du sud), à Bruxelles, sa première représentation d’un opéra italien : **Ulisse**. L’ouvrage marque également un événement politique et dynastique : les noces de Philippe IV d’Espagne avec Marie-Anne d’Autriche, selon la commande passée par l’Archiduc Leopold Guillaume de Habsbourg. Au moment du Carnaval de 1650, toute la cour Habsbourg se met donc au diapason des fastes d’un opéra italien plutôt ambitieux car il comprend machineries, ballets, décors…
Fils de l’Empereur Ferdinand II, l’Archiduc Leopold est un lettré épris de lyrique, qui gouverneur des Pays-Bas, favorise le temps de son gouvernement (1647-1656) une politique nettement *culturelle*. L’opéra vénitien dans son déploiement esthétique (duos, accents plébéiens, ivresse sensuelle) est

repris en février 1655 (encore un mois de février…), lors des cérémonies fastueuses romaines quand la Reine Christine se convertit au catholicisme. La souveraine éprise de luxe comme de vertiges sensuels aima à retrouver toutes les facettes d'un spectacle complet qui aux côtés de la trame narrative principale, mythologique donc, développe aussi personnages et tableaux annexes propices à divertissements et ballets (demoiselles et suivantes de Circé, satires, marins, tritons, ballets multiformes).

Dans les faits la partition recèle d'innombrables trésors dramatiques où tous les accents expressifs se déversent sans compter en vertiges et spasmes vocaux des plus …. *dansants* dont aussitôt après le Prologue où Neptune paraît lui-même en démiurge et souverain de la destinée, Ulisse exprime sa pleine dépendance aux humeurs divines… en une danse extatique qui cite évidemment la sensualité vénitienne. Tout concourt à une féerie spectaculaire où la musique d'une langueur souveraine comme c'est le cas des opéras contemporains de Cavalli ou Cesti, assure un flux continu d'une indiscutable opulence plastique. C'est en définitive, une forme fastueuse qui réussit, à la fois solennelle et humaine : le chœur final qui réunit toutes les divinités de l'Olympe autour d'un Jupiter déclaratif, affirme la gloire éternelle des jeunes mariés Habsbourg promis à un destin aussi glorieux que celui des Macédoniens Philippe et Alexandre. Il était inévitable que comme les Habsbourg, les Bourbons s'entichent également de la recette lyrique vénitienne, décidément irrésistible.

l’opéra envoûtant de Zampoli

Mercure contre Vénus, Ulysse contre Circé

L’opéra lève le voile sur les véritables protagonistes de l’errance d’Ulysse et de ses compagnons de route, après la chute de Troie : sur le retour vers Ithaque où il doit rejoindre fils et épouse (Télémaque et Pénélope), le grec croise le chemin de l’enchanteresse Circé en débarquant malgré lui sur son île : heureusement averti et immunisé contre les sortilèges de la sorcière, par l’opportun Mercure (vraie force active), Ulysse parvient à se soustraire au désir de l’inévitable séductrice : il parvient à quitter l’île malgré les tentatives multiples de Circé, inconsolable et avide. Contrairement à Monteverdi sur le même thème et antérieur à son œuvre, Zamponi s’intéresse aux divinités qui hors de l’action ulyssienne proprement dite, tire les ficelles : Vénus l’impérieuse déité sensuelle contre le futé et facétieux … Mercure : eux d’eux mènent la danse et infléchissent selon chacune de leur confrontation, le destin du héros impatient de retrouver Ithaque.

Parmi les solistes, se distinguent le volubile et bien timbré **Zachary Wilder**, lauréat du Jardin des voix de William Christie, promotion 2013 ; malgré son italien fortement américanisé, le jeune ténor exprime l’ivresse d’une âme enivrée d’une absolue sensualité. Il offre à Mercure cette force facétieuse et ingénieuse, rebelle à l’empire de l’amour que tente d’imposer la délicieuse Vénus.

Temps fort du drame, l’entrée d’un sensualisme ardent lui aussi (cd1,plage 7); c’est un prélude à l’apparition de la

Vénus solaire de **Marianna Flores,** vénusienne jusqu'au bout des ongles et d'une plasticité fervente, chant désormais emblématique de l'ensemble Clematis. Sa vocalità hyperféminine entend en imposer à l'empire de Neptune, et particulièrment à son fils fût-il méritant, cet Ulysse désormais pris dans le filets de l'enchanteresse Circé. Palpitante et articulée, la diva nous subjugue littéralement. Suave et nuancée, l'interprète ajoute dans le portrait de Vénus, cette fébrilité décisive : la subtilité de Mariana Flores lui permet d'ajouter dans son incarnation de la divinité suprême et irrésistible, une fragilité humaine très délectable.

De son côté, l'excellent acteur **Domnique Visse** (Argesta) toujours aussi époustouflant par son mordant dramatique et lui aussi sa plasticité assumée dans un rôle travesti (à la fois bouffe et plébéien, miaulements et rugosités vocales à l'envi) est l'autre surprise de cette production vocalement très juste. Il incarne une mégère en mal d'époux, toujours prête à sermoner sur l'indignité du monde ; sur la lâcheté méprisable des hommes. Voyez, ouvrant le II non sans verve, sa chanson populaire (plage 16 cd1), très facilement mémorisable, où la voix du contre-ténor est percutante d'une facétie persistante et souveraine, contrastant avec les langueurs du couple des amants.

Et justement, de belles langueurs cavaliennes se détachent dans le premier duo (des plus langoureux du 12, cd1) du **couple vedette Ulisse et Circé** : voix mêlées et chargées érotiquement de **Céline Scheen** (véritable puissance érotique et sensuellement alanguie pourtant impuissante) et de **Furio Zanassi**, dont les spasmes réguliers répètent l'essor extatique du dernier duo amoureux de la Poppée montéverdienne. Là encore, l'assimilation par Zamponi de l'esthétique vénitienne transparaît explicitement, entre érotisme furieux, cynisme plébéien, héroïsme et truculence. Ce mélange des genres reste emblématique de l'opéra lagunaire magnifié alors par Monteverdi au début des années 1640 : Zamponi en recueille et

prolonge de 10 années, les fruits… à l'égal de Cavalli, le meilleur disciple du maître.
Ce premier duo amoureux est un autre sommet vénitien, de l'opéra baroque. Et son enchaînement avec l'air d'Argesta (délectable Visse) est des plus géniaux : l'air est d'essence païenne, il recueille et tempère les relans encore vivaces de la nuit amoureuse et torride qui vient de se réaliser.

Artisan d'un continuum finement caractérisé lui aussi selon le climat et les enjeux dramatiques des épisodes, **Leonardo G. Alarcon** sait colorer et ciseler à force d'un dosage très minutieux appliqué sur l'instrumentarium (où rayonnent les cordes pincées ou frottées). La sanguinité, la félinité que d'aucun jugera latine et aussi viscéralement argentine, prolongent évidemment tout le travail de son prédécesseur et mentor, Gabriel Garrido.

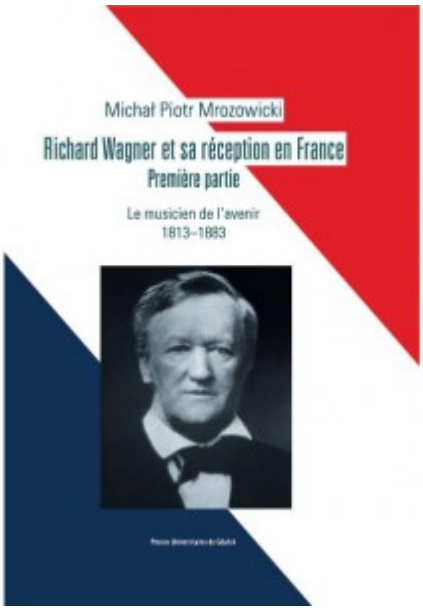
Ecoutez la plage 14 du cd1, cette manière de tarentelle sur une basse obstinée en rythme binaire : tout l'esprit du Carnaval écho de la période de création de l'ouvrage, assure cette mise en abîme savoureuse, élément d'un nouveau ressort dramatique (désespérons cependant du chant de Fabian Schofrin … décidément soliste habitué des restitutions de Clematis mais … sans voix, au timbre usé, voilé et sans mordant (aux côtés de Dominique Visse, quel contraste navrant).

L'intelligence du geste, la sensualité ciselée de la sonorité, la plasticité de la vocalità défendue majoritairement par un plateau irréprochable (à quelques exceptions près) fondent la réussite de cette résurrection réalisée par Clematis. Cet Ulisse de 1650 et 1654, mérite de figurer telle une somme désormais incontournable aux côtés des piliers lyriques du premier baroque, déjà connus et justement estimés : L'Incoronazione di Poppea et Il ritorno d'Ulisse in patria de Monteverdi, Ercole Amante de Cavalli, L'Argia de Cesti… L'apport de Leonardo Garcia Alarcon précise cet esthétique à la fois sensuelle et dramatique léguée par l'opéra vénitien au milieu du XVIIème : un genre lyrique dont Mazarin puis Louis

XIV seront particulièrement gourmets dans l'élaboration de l'opéra français lullyste à venir au début des années 1670. Soit 20 ans plus tard. Magistrale réhabilitation. Et donc logiquement coup de coeur (» clic «) de classiquenews.com.

Gioseffo Zamponi : Ulisse all'isola di Circe, 1650. Première mondiale. Premier opéra joué à Bruxelles (1650). Furio Zanasi, Céline Scheen, Dominique Visse, Mariana Flores, Fernando Guimarães, Sergio Foresti, Fabian Schofrin , Zachary Wilder, Matteo Bellotto, … Clematis. Capella mediterranea, chœur de chambre de Namur. Léonardo Garcia Alarcon, direction. Livre 2 cd Ricercar. Enregistré à Liège, salle Philharmonque, en février 2012.

Livres. Wagner et sa réception en France (I) : le musicien de l'avenir



Livres. Wagner et sa réception en France (I) : le musicien de l'avenir. La démarche est scientifiquement pertinente et les résultats des plus éloquents : Wagner et la France marquent un mariage consommé et passionnant voire passionnel, comme les deux éléments d'une équation primordiale. Ce premier volume devrait être suivi d'un prochain : il évoque dans un premier temps, l'ensemble des articles et témoignages écrits

rendant compte de la création en France des oeuvres de Wagner, et donc de leur réception (voire plus rarement de leur compréhension) du vivant de Wagner.

Les événements se précipitent d'autant plus facilement, comme les chapitres d'un roman imprévu, car l'homme, prêt à se passionner comme à détester, n'a jamais été facile ni étranger à une forme récurrente chez lui, d'ambivalence contradictoire. De quoi alimenter les critiques et violentes échappées à son encontre, outre les sentiments partagés que sa musique suscite dans les rangs des salles de théâtre et de concerts. **L'auteur suit la chronologie de la vie de Wagner, en 8 chapitres** qui chacun suivent les étapes importantes de la séquence. Parmi les épisodes les plus savoureux se détachent les séjours de Wagner à Paris (1839-1842), puis à l'époque de la création de Tannhäuser (1860-1862) puis de 1862 à 1870)…

De chapitres en épisodes, le lecteur comprend combien malgré Baudelaire le premier à amorcer une riche littérature wagnériste dès la création de Tannhaüser en 1860, les opéras de Wagner sont peu à peu découverts et compris que très progressivement, selon leur caractère stylistique propre : Lohengrin et Tannhaüser seront les plus largement diffusés, comme Rienzi (représenté en 1869) avant les autres. Le Wagner plus moderne, celui de Tristan et du Ring que dans les années 1870 et surtout 1880 (avec la création à Bayreuth de Parsifal en 1882 dont beaucoup de Français reviennent transfigurés comme des apôtres au retour du pèlerinage saint…).
Evidemment les événements historiques et l'antagonisme France Allemagne, suractive en 1870, d'autant plus catastrophique pour Wagner auteur d'Une Capitulation, pèsent de tous leur poids. Mais la série des concerts parisiens, les derniers, à partir des années 1880, – les fameux Concerts Populaires de Jules Pasdeloup (ardent wagnériste) dévoilent la dernière manière du maître de Bayreuth, quand est créé son dernier ouvrage, Parsifal en 1882 : extraits de plus en plus

diversifiés du Ring (La Walkyrie chez Pasdeloup comme chez Edouard Colonne en 1881-1882), mais aussi des fragments du 3ème acte des Maîtres Chanteurs de Nuremberg, de Rienzi (chez Pasdeloup et Charles Lamoureux à partir de 1881)…

De tous les textes et articles témoignant des opéras ou concerts Wagner à Paris, se dégagent une haine viscérale et quasiment culturelle de Wagner : Richard incarne l'étranger bruyant et énigmatique doué surtout pour la cacophonie (ce que l'on disait aussi du très français et très romantique Berlioz, autre conspué par ses messieurs de la critique musicale): la prose se confond à une galerie d'idées schématiques sur le fracas délirant germanique, définitivement antimusical. Seul évidemment Baudelaire, mais aussi le moins connu Gasperini (dès 1866), Reyer à l'endroit de Tannhäuser, et surtout Saint-Saëns, Bayreuthien de 1876, inspiré, plus objectif… incarnent une approche plus saine et argumentée du théâtre wagnérien.

Retour heureux de l'Histoire, après la mort de Wagner, sa musique, pourtant orpheline de son géniteur voit le contexte de ses représentations enfin dépassionnée. Amer, plutôt chahuté voire blessé par le milieu parisien, Wagner n'a jamais connu la juste reconnaissance ou le respect qu'il souhaitait à Paris. Il n'a cessé après sa première visite parisienne où il tentait vainement de faire jouer Le Vaisseau Fantôme et Rienzi, de critiquer l'esprit des parisiens comme le goût français en général. Sans Wagner, un rien revanchard vis à vis du public parisien et des critiques souvent incisifs et dépréciateurs, ses opéras ont pu vivre un cours tout aussi normal que d'autres ouvrages étrangers. C'est le sujet du second volume de la vaste étude entreprise par Michal Piotr Mrozowicki : la réception des œuvres de Wagner après sa mort. Comment la critique systématiquement négative de Wagner a-t-elle perduré jusqu'à nos jours, en particulier durant le dernier Ring à l'Opéra Bastille sous la direction de Philippe Jordan et dans la mise en scène de Günter Krämer ? Le constat devrait là encore être mitigé : si la guerre n'est plus de

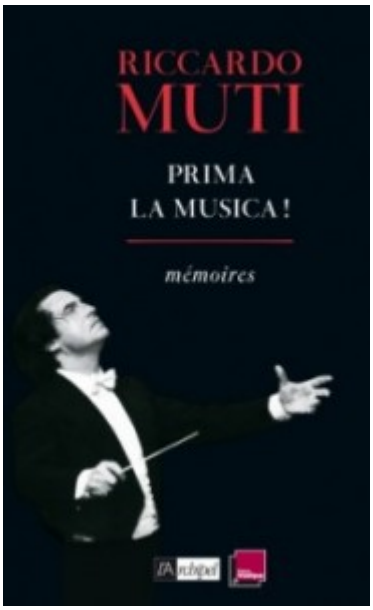
mise, la filiation hitlérienne visible dans cette production, dévoilant tout ce qu'ont de pangermaniste l'oeuvre et l'écriture wagnérienne, a suscité des dérapages désolants là encore de la part d'une partie du public et de la critique parisienne. Wagner est loin d'avoir apaisé les débats qu'il produit depuis ses débuts à l'opéra. Nous sommes l'un des rares médias spécialisés à avoir défendu cette production parisienne pour le centenaire Wagner 2013.

L'entreprise éditoriale réalisée ici par l'Université de Gdansk (avec donc un résumé conclusif en polonais, rigueur scientifique oblige) relève les défis de son sujet : la consultation est claire, les extraits des nombreux textes critiques d'époque bien choisis et parfaitement distincts du texte de présentation ajoutent à la valeur des sources ainsi étudiées. Lecture incontournable pour les wagnériens comme les amateurs en quête de repères. On attend déjà le second ouvrage plus proche de notre sensibilité contemporaine avec impatience et excitation.

Michał Piotr Mrozowicki : Wagner et sa réception en France. Première partie. Le musicien de l'avenir 1813-1883. ISBN: 978-83-7865-049-2. Parution : décembre 2013. 448 pages.

achetez le livre : Michał Piotr Mrozowicki : Wagner et sa réception en France.

Livres. Riccardo Muti : Prima la musica (L'Archipel)



Livres. Riccardo Muti : Prima la musica (L'Archipel). On se souvient qu'en mars 2011, à Rome, alors qu'il dirige Nabucco de Verdi et son choeur des esclaves, le chef septuagénaire **Riccardo Muti (né en 1941)** jamais en reste d'une action fracassante propre à défendre l'art et la musique, regrettant l'Italie perdue, bissait le choeur fameux avec la complicité du public debout, explicitement hostile à Berlusconi, à l'instar des révoltés républicains de 1840. La musique était devenu hymne politique contre un pouvoir étranger à tout essor culturel. L'anecdote souligne les positions d'un chef déterminé voire sec et despotique qui incarne après Toscanini et Nino Votto (son maître direct, avant que Karajan ne l'appelle à Salzbourg pour y diriger Mozart au début des années 1980 (Cosi…), le mythe du chef charismatique, guide et visionnaire pour tous. De fait, sa plume, à l'honneur dans ce carnet de commentaires, pensées, suggestions sur sa carrière ne manque pas de phrases pénétrantes, souvent superfétatoires voire autosatisfaites lorsqu'il s'agit d'évoquer telle ou telle production, tel ou tel concert. Félin mordant et jaloux de sa gloire, Muti semble souvent dresser la liste de ses réalisations comme s'il s'agissait de démontrer tous ses mérites dans un procès imaginaire.

Le titre « Prima la musical! » donne l'indice d'un musicien qui laisse toute la place à l'orchestre et au chant ; face aux mises en scène dont Muti dénonce souvent les décalages, les glissements dangereux, l'incompréhension, le chef défend ses chanteurs et ses instrumentistes. Il n'est guère que quelques scénographes dignes de son engagement et de son exigence : Ronconi ou Strehler.

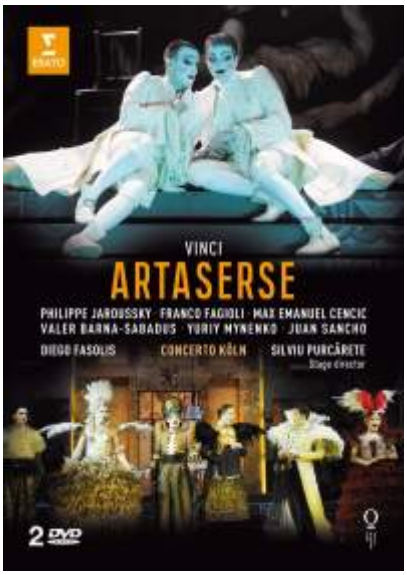
Passion Verdi. C'est essentiellement au chapitre verdien que la plume se révèle la plus passionnante : Muti l'inflexible se montre très inspiré dans le travail sur les opéras de Verdi :

rajeunir La Traviata (avec Alagna), dépoussiérer Le Trouvère, retrouver les silences de Macbeth (et ses pianissimos souhaités par Verdi), opter pour le diapason 432 pour Otello… Autant d'options bien argumentées et expliquées qui fondent ici une connaissance profonde et intime d'une écriture si proche de sa sanguinité artistique.
L'affaire de sa démission obligée de La Scala (dont il est directeur de 1986 à 2005) après la résistance d'un personnel de plus en plus réticent face à la droiture fière et souvent supérieure d'un maestro drapé comme un dieu grec est évidemment évoquée… à la faveur du démissionnaire.
Outre les évocations positives des épisodes de la vie musicale, plusieurs figures paraissent ici : Karajan (le père spirituel), Pavarotti (et ses aigus satinés dans un Don Carlos mémorable), Strehler, Jessye Norman, Fellini, Toscanini, mais aussi Callas (pressentie espérée mais finalement inaccessible) ou Nino Rota et Sviatoslav Richter, duo de solistes pour ses noces… A l'heure des révolutions stylistiques permises par le jeu sur instruments d'époque, Muti fait cependant figure de chef d'un monde révolu. Quel grand metteur en scène voudrait d'ailleurs travailler avec lui ? L'Italien magnifique, comme un lion aguerri, ne semble plus être aussi convaincant à l'opéra et demeure surtout invité pour quelques cycles symphoniques et des messes exigeant souffle fervent, solennité d'un autre âge.

Livres. Riccardo Muti : Prima la musica (L'Archipel). 19,95 €. ISBN : 9782809805390. 236 pages. Parution : 12 mars 2014.

DVD. Artaserse de Vinci par

Fagioli et Cencic



DVD. Leonardo Vinci : Artaserse (Fagioli, Cencic, Fasolis, 2012). Rome, 1730. Leonardo Vinci (1690-1730) fait créer son dernier opéra seria Artaserse, livret de Métastase (plutôt conventionnel et… prévisible dans ses successions de récitatifs, aria da capo, sorties traditionnelles…), dans une distribution exclusivement masculine car les femmes étaient interdites de scène lyrique selon les lois papales. Place donc aux scènes héroïques, aux effusions sensuelles avec un nombre impressionnant d'emplois travestis.
Honneurs aux contres ténors (5 au total aux côtés du seul ténor Juan Sancho) à défaut de castrats dans cette récréation moderne (costumes à l'appui, style extravangaza ou Cage aux folles mais avec un accent « baroque » contemporain : la fashion week n'a qu'à se rhabiller!). Sans réelle direction d'acteurs, cette succession de costumes à paillettes et plumes colorées aurait fini par singer un mauvais carnaval carioca (c'est de saison), sauf que la tenue des chanteurs force, elle, l'admiration. La caractérisation de chaque personnalité montre l'essor du chant masculin travesti : jamais les théâtres n'ont pu disposer d'autant de contre ténors aux timbres et techniques aussi diverses que finement trempées. Du pain béni pour les recréations baroques de ce type. Confusion des sexes, vertiges baroques, labyrinthes des identités troubles et fascinantes, l'opéra recréé est autant un festival de voix sublimes que de personnages délirants, déjantés, cocasses. Même s'il paraît peu probable qu'à l'origine, l'ouvrage de Vinci partage cette couleur Drag Queen résolument moderne, la réussite du spectacle ainsi produit s'appuie aussi sur elle : on ne peut en masquer l'impact. L'opéra devenant alors une implosion en kaléidoscope où dans les décors et

références scénographiques, l'apparition de perspectives et architectures à l'infini soulignent un spectacle où règne le dérèglement, le mouvement, la transformation continue ; image vivante d'une machinerie qui se dévoile à vue et exprime l'essence du théâtre baroque : la métamorphose. Au centre, tourne la scène de l'action, cependant que les loges dans les côtés restent visibles, dévoilant aux spectateurs, les mutations qui s'opèrent. Hommes devenues femmes, jeu amoureux où le désir est seul moteur, tout est renforcé évidemment par la séduction des voix réunies.
Serviteurs d'une partition virtuose qui redouble et surenchérit les performances vocalisantes, les acteurs du plateau relèvent le défi.

L'opéra des 5 contre-ténors : les « super five »



En Perse antique, dans un déballage de costumes et maquillage qui emprunte au film culte « 300 » (d'ailleurs l'action se passe aussi en Perse mais à l'époque du père d'Artaserse, Xersès, quand le grec Leonidas ose défier le souverain oriental…), les intrigues en tout genre vont bon train : trahisons et réconciliations, révélation et secrets, surtout apothéose finale de la vertu (dans un monde en dégénérescence… c'est toujours d'actualité). Ici les collants et les plumes remplacent les armures et les épées… Les « frères » éprouvés et éloignés Artaserse/Arbace que l'action à épisodes fait rivaux pour le pouvoir, se retrouvent enfin, après moult avatars : chacun épouse sa promise : Artaserse, Semira; Arbace, Mandane.
Cencic/Fagioli en vedette… **Max Emanuel Cencic**, l'un des contre ténors vedette du plateau et instigateur de la production incarne justement une femme trouble et coquette, idéalement féminine et avisée : Mandane, soeur d'Artaserse, et amante de

son ennemi politique, Arbace. Ce dernier, magistralement défendu par celui que l'on nomme à présent « il Bartolo », en référence à la diva romaine vivaldienne, devenue tragédienne chez Rossini ou Bellini, – Cecilia Bartoli-, s'impose au sommet de l'affiche : trempé certes, acidulé aussi et magnifiquement virtuose là encore, doué d'une facilité expressive d'une musicalité toujours préservée : **Franco Fagioli** est notre modèle actuel. Sur les traces des castrats qui l'ont précédé dans le rôle (Carestini et Farinelli), le divino argentin excelle dans une vocalità flexible et acrobatique, d'une sincérité souvent inouïe (magnifique air à la fin du I : Vo solcando un mar cruel).



Aux côtés de Cencic et Fagioli, saluons aussi le piquant (bien que plus neutre) de **Philippe Jaroussky** (Artaserse) qui étrangement paraît nettement moins abouti et surtout moins nuancé que ses partenaires (à part l'élégie langoureuse en pâmoison : que lui reste-t-il?), le tranchant **Yuriy Mynenko** (Mégabise) s'illustre remarquablement, et surtout **Valer Barna Sabadus** (Semira) -à la féminité avouons-le envoûtante, enrichissent une galerie de

hautes personnalités vocalement totalement fascinante.
Dans la fosse, **Diego Fasolis** et les instrumentistes du Concerto Köln redoublent eux aussi d'élégance nerveuse, de mille séductions de timbres et d'accents : un défilé acrobatiques et chamarré qui s'inscrit durablement dans notre imaginaire. L'esthétique vocale et instrumentale de cette production plus que cohérente parvient à sublimer l'écriture rien que démonstrative de Leonardo Vinci, champion de l'opéra napolitain. Superbe production dont le DVD restitue la réussite, l'éclat, la tension.

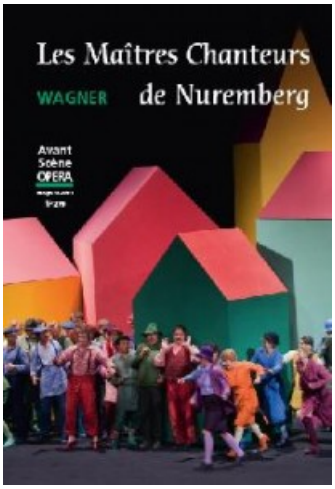
Leonardo Vinci : Artaserse, 1730. Philippe Jaroussky (Artaserse), Max Emanuel Cencic (Mandane), Franco Fagioli (Arbace), Valer Barna-Sabadus (Semira), Yuriy Mynenko (Megabise), Juan Sancho (Artabano). Concerto Köln, Coro della Radiotelevisione Svizzera. Diego Fasolis, direction. Silviu Purcarete, mise en scène. Filmé en novembre 2012 à Nancy. 1 dvd Erato. Réf.: 0825646323234. 3h10mn.

agenda

La production d'Artaserse de Leonardo Vinci est à l'affiche de l'Opéra royal de Versailles, les 19, 21, 23 mars 2014, 20h. La distribution est identique à celle du dvd sauf Philippe Jaroussky absent, remplacé dans le rôle d'Artaserse par Vince Yi.

Livres. Wagner : Les Maîtres

Chanteurs. Avant Scène Opéra n°279



Livres. Wagner : Les Maîtres Chanteurs. Avant Scène Opéra n°279. Superbe édition, remarquablement complète dans sa nouvelle publication de mars 2014. Où tous les enjeux esthétiques, politiques, musicaux souhaités par Wagner, et les interactions dramatiques entre les personnages sont analysés, illustrations à l'appui, à travers le fil exhaustif du guide d'écoute (présentant le livret intégral avec en double lecture, chaque séquence musicale correspondante, commentée), à travers 5 thématiques identifiées et présentées en amorce, comme » points de repères « .
Ce nouvel opus est complémentaire au précédent dossier sur Les Maîtres Chanteurs précédemment édité par l'Avant Scène opéra en 1989. Les amateurs seront donc bien inspirés de s'en rendre acquéreurs pour nourrir de nouvelles pistes de compréhension.

Ce que nous avons aimé en particulier dans cette nouvelle approche de la partition » comique » de Wagner : les enjeux politiques d'un opéra qui démontre et explicite deux esthétiques opposées ; la vitalité compositionnelle d'une partition qui assimile de façon géniale toutes les facettes du genre comique, procédés mis en œuvre auparavant et avec la même réussite par le duo Mozart et Da Ponte (drammas giocosos, comme Don Giovanni) ; …. Et l'on comprend mieux de façon lumineuse ce qui détermine dans l'ouvrage, la relation trouble du vieux cordonnier et si sage Hans Sachs vis à vis de la jeune beauté Eva en dépit de l'attirance de cette dernière pour le jeune chevalier Walther ; la complexe combinaison de l'héroïque et du comique dans un drame qui recherche la grâce et la transcendance en glorifiant l'art…

Compléments familiers aux apports des textes d'analyse, la discographie et la vidéographie des Maîtres Chanteurs. La récapitulation de toutes les productions de l'opéra dans le monde, de 1989 à 2013, et à Bayreuth de 1996 à 2012.

Wagner : Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg. Numéro spécial de l'Avant Scène Opéra n°279. Nouvelle édition, mars 2014. Parution : 05/03/2014. 192 pages. ISBN 978-2-84385-312-8.

2 versions disponibles sur le site de l'Avant Scène Opéra : broché physique ou à télécharger en PDF haute définition depuis le site Avant Scène Opéra. Les deux version 28 euros.

lien vers l'achat de la version pdf haute définition

Prochaine parution de l'Avant Scène Opéra : Anna Bolena de Donizetti, en liaison avec la production présentée à l'Opéra de Bordeaux en mai 2014.

Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg
Wagner Richard
Avant Scène Opéra n°279

Sommaire de la nouvelle édition

L'Œuvre
Points de repère
Chantal Cazaux : Argument
Michel Debrocq : Introduction et Guide d'écoute
Richard Wagner : Livret original en allemand
Jean Matter : Traduction française

Regards sur l'œuvre
Hans Sachs : Ce qu'un chanteur doit chanter
Philippe Godefroid : Genèse et enjeux des Maîtres Chanteurs
Gérard Condé : Des règles pour aller plus loin
Jean-François Candoni : Stolzing contre Beckmesser
Françoise Ferlan : Rires et sourires
Pierre Flinois : Les Maîtres Chanteurs avec ou sans Nurnberg

Écouter, voir et lire
Philippe Godefroid : Discographie comparée
Pierre Flinois : Vidéographie comparée
Constance Malard : L'Œuvre à l'affiche
Au Festival de Bayreuth (1996-2012)
À travers le monde (1989-2013)

Bibliographie

Livres. Philippe Godefroid. Wagner et le juif errant : une hontologie (L'Harmattan)



Livres. Philippe Godefroid. Wagner et le juif errant : une hontologie (L'Harmattan). Voici le troisième volet de la tétralogie dramaturgique (et critique) entreprise par l'auteur aux Editions l'Harmattan. Au centre de l'esthétique wagnérienne ici analysée et méticuleusement passée au crible, l'auteur met en lumière l'obsession du créateur de Bayreuth vis à vis de la corruption de l'art allemand par les tenants de la judéité. Idéalement documenté chaque entrée permet une immersion passionnante dans l'atelier et la pensée de Wagner, dans le fonctionnement du couple Richard-Cosima, dont le cerveau partagé exprime toujours et dans toutes les situations, une haine du juif assez terrifiante ; car ici, la posture tient d'un système politique tout à fait conscient de ses enjeux et de ses conséquences. L'auteur

explique l'origine de ce phénomène, en particulier à travers le thème de l'errance et de la judéité : ont comprend ainsi que la pensée wagnérienne n'est pas née de rien mais synthétise et récapitule tout un pan de la conscience artistique et culturelle allemande, soucieuse d'affirmer sa prééminence et sa « pureté » sur l'ennemi français, face à toute l'Europe romantique.

Il est des chapitres qui pris séparément se révèlent passionnants dont l'exception dans la vie et la carrière de Wagner, pied de nez à son système si méticuleusement formaté, conduit et piloté : le « cas » Hermann Levi, maestro virtuose qui se révéla interprète de Parsifal (après Lohengrin et Tannhäuser) comme personne avant lui et dont le seul défaut fut d'être… juif. Nonobstant ses origines, Wagner l'a bel et bien adoubé en 1881 le choisissant parmi tous les autres possibles, pour diriger la création de son dernier ouvrage à Bayreuth.

Wagner, artiste chrétien, nationaliste et antisémite allemand, a le souci de la pureté, le soupçon de la corruption des êtres et de la perversion du monde ; il est obsédé par la fin de l'Histoire (Le Crépuscule des dieux tout en ménageant une issue bien peu précise en définitive : quel sens donner au dernier monologue de Brunnhilde pour conclure le Ring ?) ; sous une plume qui démontre sa connaissance détaillée des opéras de Wagner, l'auteur dévoile des regards transversaux, analyse sous tous ses aspects l'identité profonde de chaque personnages et précise en conséquence, la relation qu'ils ont à l'autre. Le regard est prioritairement psychanalytique et s'il se perd parfois en conjectures obscures, les connections qu'il établit d'ouvrages en ouvrages, de personnages en personnages, dévoile in fine, la cohérence organique et souterraine d'une oeuvre universelle.

La place du père, la filiation père et fils, le questionnement

des origines plongent au coeur du doute wagnérien : qui suis-je ? D'autant plus que le compositeur serait en définitive né d'un père juif… Principale est aussi le rôle de la Femme en ces affaires, énigmatique et angoissant , catalyseur et castrateur (le « cas Kundry » concentre ici toutes les contradictions d'une problématique constante).

L'auteur analyse et problématise tous les livrets de Wagner comme une source essentielle dont la cohérence n'est plus à débattre : chaque personnage y détient la clé d'une compréhension plus vaste. Mais en dehors des considérations purement psychanalytiques, le texte fourmillant d'innombrables digressions et développements sur tel thème répondant à un autre, souligne l'importance de la question wagnérienne : si le monde des hommes est corruptible, comment puis-je être sauvé ?

Philippe Godefroid: Wagner et le juif errant : une hontologie. Qui est ce qui est allemand ? — Donner la mort.
ISBN : 978-2-343-02761-6 • Parution : février 2014 • 500 pages. Édition L'Harmattan.

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. Nézert-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'affaisser. 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 2è mouvement diffuse au hautbois/violoncelle, le caractère de rêverie plus intérieure, d'extase mystique et flottante… Totale réussite. Le 3ème 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 4ème 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 9ème 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 expressivo : 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 expressivo 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 maladive 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 lirones, 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 scénographie 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’ivre 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 indétrônable 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 Titurel 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

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 Tchaikovsky 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 plûtot 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 Tchaikovski, 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 infiniement 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.