CRITIQUE, festival. AIX-EN-PROVENCE, Grand-Théâtre de Provence, le 21 juillet 2024. MOZART : La Clemenza di Tito. P. Pati, K. Deshayes, M. Crebassa, L. Desandre… Ensemble Pygmalion / Romain Gilbert / Raphaël Pichon.

Le millésime 2024 du Festival d'Aix-en-Provence devait être couronné par deux luxueuses versions de concert : *La Clemenza di Tito* de W. A. Mozart, d'une part, *Les Vêpres siciliennes* de Giuseppe Verdi, de l'autre. Des problèmes financiers ont contraint au report de la seconde des deux productions, mais la première est demeurée, sans doute parce qu'il s'agissait du seul opéra de Mozart présenté dans un festival qui s'est historiquement construit autour de la figure du génie lyrique et dramatique. Sur le papier, la distribution était plus que prometteuse ; sur scène, elle a très généreusement récompensé les espoirs de ceux qui avaient jeté leur dévolu sur les dernières soirées du festival, plutôt que sur les premières.



Les artisans de cette réussite sont d'abord **Raphaël Pichon** et les musiciens de **Pygmalion**. Le chœur n'est pas l'élément essentiel de la *Clemenza*, mais chacune de ses interventions se place sous le sceau de l'évidence : dynamique des nuances, diction d'une précision millimétrée, comme si les mots émanaient d'une seule bouche. L'orchestre n'est pas en reste, suivant les *tempi* du chef (qui paraît monté sur ressorts) avec une souplesse toute féline, et cela dès l'ouverture. Les premiers accords, aussi énigmatiques que solennels, plantent le décor, soutenus par des timbales d'un irrésistible rebond. Dès que la musique s'élance, on admire d'abord les cordes électriques mais chaleureuses, qui font bientôt place à des bois veloutés, et à des cuivres brillants, qui conservent toutefois leur belle rondeur ; le pianoforte de Pierre Gallon achève de colorer la pâte orchestrale avec une grande inventivité, assurant souvent aussi les transitions (par exemple lorsqu'il introduit le motif du duo amoureux Annio-

Servilia juste avant l'aveu de Servilia à Titus).

La pulsation qu'imprime le chef à l'œuvre est alerte, n'abandonnant jamais le drame malgré le statisme de l'*opera seria*. Elle sait aussi se faire pure émotion, dans les *arie* qui dépeignent l'âme tourmentée des protagonistes. Les silences éloquents que le chef introduit dans les airs de Sesto ou Vitellia et les étirements qu'il imprime parfois à la ligne mélodique vont peut-être au-delà du raisonnable, mais la passion a souvent ses raisons que la raison ne connaît point… Dernière innovation, le chef place en prélude au deuxième acte le bref et mélancolique adagio tiré de la pantomime *Pantalon und Colombine* (déjà enregistré sur le disque consacré aux sœurs Weber avec Sabine Devieilhe).



Profitant de cet orchestre sous haute tension, les chanteurs et chanteuses se surpassent, à commencer par celles qui bénéficient déjà d'une expérience du rôle. C'est le cas de **Lea**

Desandre, divine mozartienne variant les reprises avec art : on ne peut que rendre les armes devant cette diction mordante, ce naturel confondant, cette voix aux éclats mordorés qui rayonne dans tous les ensembles (par exemple dans le sensuel duettino avec Sesto « *Deh, prendi un dolce amplesso* », où les voix se marient admirablement). **Emily Pogorelc** connaît bien le rôle de Servilia qu'elle a déjà chanté à Copenhague. Dotée d'un timbre séduisant en diable, la jeune artiste se montre pleine de promesses, notamment dans un beau « *S'altro che lacrime* » malgré quelques délicatesses d'intonation, sans doute dues au trac.

C'est toutefois une **Marianne Crebassa** littéralement incandescente qui a sidéré le public du **Grand Théâtre de Provence**. Voilà plus de huit ans qu'elle a enregistré le magnifique air de Sesto « *Parto, ma tu ben mio* », rôle qu'elle a aussi interprété sur scène à plusieurs reprises (Paris et Salzbourg). Dimanche soir, à Aix, elle y était proprement renversante : timbre dardé, d'une intense vibration, grave abyssal et moiré (aussi dans le superbe récitatif accompagné qui précède l'incendie du Capitole), raffinement insensé des nuances, qu'elle partage avec la clarinette de basset jouée à l'avant-scène par **Nicola Boud**, présence qui fait totalement oublier la version de concert et aimante le public. Il se trouve qu'un spot a explosé au beau milieu de l'air, provoquant une détonation proche de celle d'une arme à feu : devant une assistance médusée et encore incertaine de ce qui venait de se produire, Marianne Crebassa (et les musiciens avec elle) a poursuivi sans ciller, lançant deux étreignants « *Guardami* » entrecoupés de silences qui ont paru une éternité. Et alors que tout le monde retenait encore son souffle, la chanteuse a déployé le sien, intact, et attaqué les dernières pyrotechnies de l'air sans trembler, laissant une salle en délire au moment de quitter la scène – avant d'être rappelée par le chef, devant l'impossibilité de continuer. Tout le reste de la prestation était de la même eau, ou plutôt de la même lave en fusion.



Face à un niveau d'incarnation aussi renversant, les deux prises de rôle attendues pâlissent nécessairement un peu, quoiqu'elles restent d'un très haut niveau. **Pene Pati** était sans doute le chanteur du plateau le moins à l'aise avec la vocalité mozartienne, bien qu'il ait déjà chauffé son bois à la virtuosité de Mithridate. Mais ce n'est pas dans les vocalises encore un peu instables qu'il faut chercher la singularité de cette interprétation (que le chanteur aura le temps de polir), mais paradoxalement dans sa fragilité : son Titus est un empereur sensible avant d'être puissant, conformément au livret qui a à cœur de promouvoir d'autres vertus que les vertus héroïques traditionnelles, qui sont souvent des vertus brutales. Le soleil du timbre, que l'on connaît, se voile donc d'une certaine mélancolie, que l'on entend dès « *Del più sublime soglio* », presque murmuré (au risque du détimbrage) et que l'on retrouvera dans le récitatif de la confrontation avec Sesto. Sans doute les admirateurs du ténor n'y retrouveront-ils pas tout à fait ce qu'ils aiment chez lui, mais son incarnation n'en reste pas moins attachante par le refus du brillant et la recherche de voies plus subtiles.

L'autre prise de rôle était celle de **Karine Deshayes**, qui étrennait à Aix sa première Vitellia. On sait combien l'ambitus du rôle écartèle la voix d'un grave d'outre-tombe à un aigu foudroyant. La tessiture de la chanteuse se rapproche de celle rêvée par Mozart, sans l'atteindre tout à fait dans le bas du registre. Karine Deshayes n'en affronte pas moins glorieusement le rôle, dont elle incarne brillamment la

jalousie furieuse : le timbre est toujours éclatant, la voix homogène et parfaitement menée, les variations dans la reprise de « *Non più di fiori* » sobres et élégantes, répondant parfaitement au chant du cor de basset (**Nicola Boud** toujours). De futures représentations lui permettront sans doute de libérer davantage son interprétation. Pour être complet, il faut encore signaler l'excellent Publio de **Nahuel di Pierro**, même si le rôle ne lui permet pas de donner toute la mesure de son talent.

En somme, **cette soirée transcendante**, marquée par la prestation de **Marianne Crebassa**, a constitué pour moi **une fin de Festival en apothéose**. Avis aux amateurs d'émotions fortes : la soirée se *podcaste* sur France Musique…

_____

CRITIQUE, festival. AIX-EN-PROVENCE, Grand théâtre de Provence, le 21 juillet 2024. MOZART : La Clemenza di Tito. P. Pati, K. Deshayes, M. Crebassa, L. Desandre… Ensemble Pygmalion / Romain Gilbert / Raphaël Pichon. Photos (c) Vincent Beaume.

VIDEO : Marianne Crebassa chante l'air « *Parto, parto* » dans « La Clemenza di Tito » de Mozart

CRITIQUE, danse. VAISON-LA-ROMAINE, 28ème festival « Vaison Danses » (Théâtre Antique), le 20 juillet 2024. « Les Italiens de l'Opéra » : Gala de danse avec les Etoiles et Premiers Danseurs (Italiens) de l'Opéra National de Paris.

Artisans d'excellence, les danseurs du Ballet de l'Opéra National de Paris – ici tous italiens (la soirée est intitulée « *Les Italiens de Paris*« , d'après une idée d'Alessio Carbone, Premier danseur dans le Ballet de l'Opéra National de Paris) – créent en première mondiale « *Unfolding* », sur une chorégraphie signée Simone Valastro, pièce brillante et précise où brille l'élégance de la danseuse étoile Ludmila Palgiero, toute en complicité avec Jack Gasztowtt. C'est assurément le temps fort de cette soirée éclectique qui souligne à quel point la maîtrise des danseurs parisiens s'affirme naturelle quel que soit le style et les effectifs.

On avait applaudi précédemment le même duo dans la sublime

Méditation de Thaïs (sur la musique de Jules Massenet en début de soirée (dans la chorégraphie sobre et subtile de **Roland Petit**). Ce qui devait être une expérience unique et passagère, initiée en 2016 par **Alessio Carbone**, est devenu une « troupe » régulière, comptant ainsi sa huitième année d'activité à l'été 2024) : « *Les Italiens de l'Opéra de Paris* » performent ainsi, chaque année, dans un cycle diversifié qui mêle genres et styles contrastés… preuve que la dizaine d'artistes ici retenue est d'une saisissante versatilité technique, aussi à l'aise dans le répertoire « classique » que « contemporain ».

Toujours s'affirme à travers la diversité des tableaux, une étonnante cohésion collective. Légèreté, précision, synchronicité, jusqu'à l'expression de chaque visage en situation… aucun doute, dans une variété équilibrée de séquences idéalement rythmées, les Italiens confirment l'excellence de l'école de danse parisienne. Le cycle est tout autant enrichi de défis contemporains tels *Les Bourgeois* (sur une chorégraphie de **Ben Van Cauwenberg**), *Les Indomptés* (signés **Claude Brumachon**), ou encore *Appointed Rounds* par **Simone Valastro**. Argument et non des moindres, se joint aussi une seconde étoile (et très récente… depuis le 24 mars dernier !) dans cette dernière pièce : **Bleuenn Battistoni** (que l'on avait préalablement admiré dans *Don Quichotte* de **Leon Minkus**, avec **Francesco Mura** comme partenaire).



Bien que varié, le programme – présenté ici sous la forme d'un gala – fait la part la plus belle à plusieurs pièces emblématiques du répertoire classique (comme *La fille mal gardée* de **Ferdinand Hérold**, Le Corsaire sur une chorégraphie de **Marius Petipa**, ou ce *Don Quichotte* chorégraphié par le légendaire **Rudolf Nureev…**) ; il intègre aussi cette année deux pièces du danseur et chorégraphe **Simone Valastro…** le déjà connu *Appointed Rounds* (brillamment exécuté par cinq danseurs) et la création, en première mondiale, de *Unfolding* sur une musique hypnotique de **John Adams.** Et non moins hypnotique est la « folle danse » finale qui voit tous les artistes défiler les uns après les autres pour faire montre de tout leur talent dans des *soli* ébouriffants de virtuosité… ce dont le public (venu en nombre) paraît friand, car il multiplie rappels et clameurs !

CRITIQUE, danse. VAISON-LA-ROMAINE, 28ème édition de « Vaison Danses », Théâtre Antique (le 20 juillet 2024). « Les Italiens de l'Opéra » : Gala de danse avec des Etoiles et Premiers Danseurs (Italiens) de l'Opéra National de Paris. Photos (c) Stéphane Renaud.

TEASER VIDEO : « Les Italiens de l'Opéra » !

CRITIQUE, festival. AIX-EN-PROVENCE, Théâtre du Jeu de Paume, le 20 juillet 2024. MONTEVERDI : Il Ritorno d'Ulisse in patria. J. Brancy, D. Johnny, M. Flores,

A. Rosen, P. A. Bénos-Djian, P. Nekoranec… Cappella Mediterranea / Pierre Audi / Leonardo García Alarcón.

En 1990, alors qu'il dirige l'opéra d'Amsterdam depuis deux ans, **Pierre Audi** travaille pour la première fois lui-même à une mise en scène : il s'agit du ***Retour d'Ulysse en sa patrie***. 34 ans plus tard, désormais à la tête du **Festival d'Aix-en-Provence**, il décide de remettre l'œuvre sur le métier afin de compléter la trilogie Monteverdi commencée par **Leonardo García Alarcón** avec sa **Cappella Mediterranea**. Je n'ai pas pu voir la mise en scène de 1990, dont il existe un DVD (une reprise plus tardive, publiée chez *Opus Arte*), mais les images et les courts extraits que l'on peut trouver sur la toile laissent penser que le metteur en scène a repris son travail à zéro. Et pourtant l'esthétique générale du spectacle, à laquelle a également œuvré **Urs Schönebaum**, rappelle celle des dernières décennies du XXe siècle, avec ses symétries et ses formes simples (le triangle d'ombre au beau milieu de la scène, dessiné par les lumières jouant avec les deux vastes parois qui servent de tout décor), ses couleurs froides et métalliques, ses costumes stylisés à mi-chemin entre une Antiquité rêvée et la Guerre des étoiles, et l'usage d'un long néon blafard pour symboliser l'intervention des dieux dans l'intrigue – sans parler d'une étrange feuille d'aluminium froissée en suspension. Cette scénographie, dont la réussite visuelle est parfois discutable, malgré quelques beaux tableaux (les corps enchevêtrés du prologue, les prétendants disposés en triangle (eux aussi !) autour de l'objet de leur convoitise…), est toutefois habitée par une direction d'acteurs clairvoyante, qui sait faire palpiter la chair et

sourdre les émotions.



J’ai donc vite oublié la relative froideur de cette vision pour me concentrer sur le drame, animé par une enthousiasmante distribution. Le sang coule en effet à vive allure dans les veines des personnages pleinement incarnés par des chanteurs et des chanteuses d’une radieuse jeunesse, et qui savent pourtant éviter l’écueil de l’inexpérience. La famille royale d’Ithaque est merveilleusement appariée. Première à entrer en scène, **Deepa Johnny** chante les douleurs de Pénélope (« *Di misera Regina* ») d’une voix aussi moirée que sa robe, homogène et superbement timbrée, doublée d’un port de reine. Elle traverse la totalité de l’opéra de sa silhouette tragique et noble sans jamais perdre de vue la beauté d’un chant blessé, jusqu’au soulagement final, d’autant plus émouvant qu’il est retardé. Son Ulysse, **John Brancy**, est tout aussi magnétique, et ce dès son monologue « *Dormo ancora, o son desto ?* », à mes

oreilles l'un des sommets poétiques de l'œuvre, qui met directement dans le mille. Malgré sa jeunesse, il se dégage de lui une autorité naturelle, à la fois physique et vocale, et parfois même quelque chose d'animal, qui sied bien au personnage ballotté par les flots et les dieux, bête traquée désespérant d'aborder jamais sur l'île. Télémaque (**Anthony León**) apparaît comme le digne fils de son père, plein d'une fougue encore juvénile et déjà plein de promesses. Du côté des dieux, on semble descendre directement de l'Olympe. La Minerve de **Marianna Flores** (qui chante aussi Amore) darde sa voix tranchante comme si c'était l'un des foudres de son père Zeus. Ne cherchant pas la beauté mais l'autorité de l'impérieuse déesse, elle a presque quelque chose de surhumain dans sa façon de chanter la musique extrêmement virtuose composée par Monterverdi pour ce rôle (« *Fiamma è l'ira* »). **Alex Rosen** campe quant à lui dès le prologue une effrayante allégorie du Temps, écrasant de son poids la Fragilité humaine, avant d'incarner un Neptune tout aussi menaçant à l'égard d'Ulysse : voix de bronze, présence souveraine.



À l’opposé de l’échelle sociale, les personnages « bas » sont adéquatement interprétés. **Mark Milhofer** est un Eumete d’une touchante humanité, tandis que **Marcel Beekman** dessine un Iro proprement shakespearien (dont le metteur en scène sait tirer l’effet maximal) : excessif, souvent ridicule, parfois inquiétant. **Giuseppina Bridelli** (Melanto) et **Joel Williams** (Eurimaco) forment également un couple attachant, même si le timbre voluptueux du ténor incarne mieux l’hédonisme des deux amants. Les trois prétendants rivalisent de séduction physique et vocale. Alex Rosen, déjà évoqué, est l’un d’entre eux, toujours impérial. **Paul-Antoine Bénos-Djian**, qui prêtait déjà son expressivité intense et sa voix vibrante (avec des attaques parfois imprécises) à la Fragilité humaine, est un Anfinomo enjôleur. Le trio est complété par le Pisandro tout en muscles et d’une santé vocale débordante de **Petr Nekoranec**.

La vie intense qui coule du plateau est aussi l’œuvre de **Leonardo García Alarcón** et des seize musiciens de sa **Cappella Mediterranea**. Je suis incompétent pour commenter les choix musicologiques et la rigueur du travail de réinvention d’une partition conservée réduite peu ou prou à la notation des lignes vocales et de la basse. Mais dans l’écrin idéal du **Théâtre du Jeu de Paume**, les choix faits par le chef et ses assistants sonnent merveilleusement : la musique y est chamarrée, diaprée de couleurs vives et variées. L’utilisation de trois trombones et de deux cornets à bouquin participe de cette image sonore chatoyante, notamment dans les superbes ritournelles orchestrales. Les trombones servent aussi à évoquer l’autre monde, l’Olympe, avec des effets quasi wagnériens à l’entrée de Neptune et Jupiter. Les musiciens savent aussi bien exprimer la douleur infinie de Pénélope par un dénuement tragique (deux violes de gambe et une contrebasse, râpeuses et obstinées, résonnent au moment où commence son histoire), comme l’exaltation d’Ulysse apprenant qu’il va retrouver Télémarque (« *O fortunato Ulisse* »). Que de

beautés dans le ciel d’Ithaque ce soir-là !

_____

CRITIQUE, festival. AIX-EN-PROVENCE, Théâtre du Jeu de Paume, le 20 juillet 2024. MONTEVERDI : Il Ritorno d’Ulisse in patria. J. Brancy, D. Johnny, M. Flores, A. Rosen, P. A. Bénos-Djian, P. Nekoranec… Cappella Mediterranea / Pierre Audi / Leonardo García Alarcón. Photos (c) Ruth Walz.

VIDEO : « Prélude » au « *Retour d’Ulysse dans sa patrie* » de Monteverdi selon Pierre Audi au Festival d’Aix-en-Provence

---

CRITIQUE, concerts. 53ème FESTIVAL DE SAINTES : Abbaye aux Dames (le 18 juillet) et Cathédrale Saint-Pierre (le 19 juillet). VIVALDI par Hervé Niquet et Le Concert Spirituel (le 18) / BRUCKNER par Philippe Herreweghe et

L’Orchestre des Champs-Elysées (le 19).

Depuis 1972, le **Festival de Saintes** est un rendez-vous incontournable pour tous les amateurs de musique ancienne, mais il s’est également étendu – depuis quelques années et sous l’impulsion de **Philippe Herreweghe** (directeur artistique de la manifestation saintongeaise de 1982 à 2002) – à la musique romantique. Ainsi, après un premier concert (le 18 juillet) à l’**Abbaye aux Dames** consacré entièrement à **Antonio Vivaldi**, et dirigé par **Hervé Niquet** à la tête de son **Concert Spirituel**, c’est le grand **Philippe Herreweghe** que l’on retrouvait le lendemain, à la **Cathédrale Saint-Pierre** (de l’autre côté du fleuve Charente), pour la grand-messe que constitue toute interprétation d’une Symphonie d’**Anton Bruckner,** surtout quand il s’agit de la plus monumentale et grandiose de toutes… la ***Huitième*** (quand bien même dans sa version primitive de 1887, moins spectaculaire que sa révision de 1890…).



Le premier soir, place au Maître des lieux (puisque **Hervé Niquet** avait été nommé à la direction artistique du Festival pour un mandat de deux ans qui finit avec cette édition 2024, tandis que la célèbre violoncelliste **Ophélie Gaillard** reprendra le flambeau pour les moutures 2025 et 2026…) -, pour une célébration du Prêtre Roux dans des ouvrages "*historiquement informés*", comme il l précisera au cours de ses nombreuses (et habituelles) interventions (avec des pointes d'humour qui n'appartiennent qu'à lui !….) entre les différents ouvrages (essentiellement vocaux) retenus ici. En l'occurrence, des oeuvres exclusivement écrites par le compositeur vénitien pour les jeunes filles orphelines recueillies (et éduquées en vue de futurs mariages…) à l'*Ospedale della Pietà*, dont il était le maître de musique. Il y disposait de deux choeurs et de deux orchestres (uniquement à cordes) féminins, pour lesquelles il a composé notamment ses plus belles pièces de musique sacrée, à l'instar des fameux *Gloria* (RV 589) et *Magnificat* (plus quelques *Psaumes*…), repris ce soir sous les majestueuses voûtes en plein cintre de l'abbaye romane. Débarrassés ici de ses cuivres intempestifs

(tel qu'on les trouve dans la plupart des enregistrements discographiques de ces deux ouvrages), ils retrouvent ce soir leur saveur originelle, avec deux choeurs féminins (2X10) se faisant face (et donc sans solistes non plus…), tandis qu'un orgue positif, un luth et un théorbe séparent les deux ensembles de cordes (2X9) disposés devant les deux choeurs placés de part et d'autre du transept.

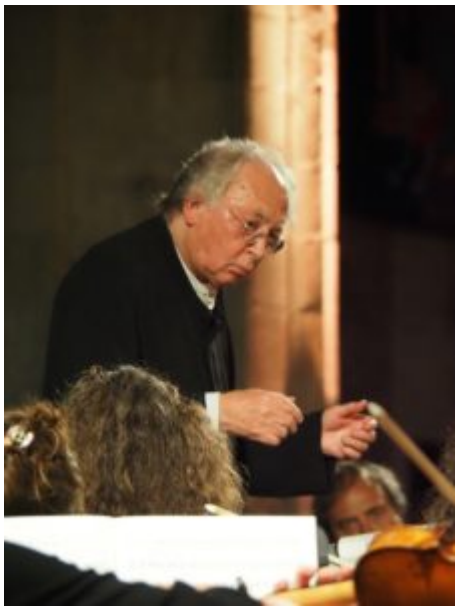


Le résultat final fait que le *Gloria* et le *Magnificat* ne sont plus des opéras "déguisés", illuminés par de brillants solistes, et là où on a l'habitude de *soli* qui prennent leur temps, le Concert Spirituel adopte une marche plus nonchalante (« *Et in terra pax hominibus* », « Domine Deus ») ; là où notre oreille attend du grandiose ou de l'énergique, les musiciens adoptent au contraire une intensité retenue (introduction et « *Propter magnam gloriam* » dans le *Gloria, « Fecit potentiam* » et « *Suscepit Israel* » dans le *Magnificat* par exemple…). Le résultat fait également entièrement honneur aux nombreuses qualités expressives de la partition, tout en ramenant les auditeurs au plus près du rendu original de ces œuvres (dans le cadre du culte). Excellent, le double choeur ne manque ni de richesse en termes de timbres, ni de clarté dans la diction et l'agilité… et fait le bonheur d'un public qui s'est massé jusque le long des parois latérales et dans le choeur de l'Abbatiale, adressant une belle clameur aux artistes… visiblement tout aussi heureux !



Le lendemain, autre ambiance et autre répertoire à la cathédrale Saint-Pierre, dont le clocher est comme un phare dans l'ancienne ville romaine. Et c'est cette fois la musique romantique d'**Anton Bruckner** – dont **Philippe Herreweghe** s'est fait l'un des champions (tout spécialement sur instruments d'époque… et ce depuis au moins 20 ans !) – qui retentit sous les ogives croisées de l'église gothique. A la tête de l'**Orchestre des Champs-Elysées**, cette lecture de la *8ème symphonie* (dans sa version primitive de 1887) de Bruckner prend sa source dans Beethoven, Brahms et Schubert : elle respire un parfum des campagnes de Haute-Autriche, avec ses paysans bourrus qui festoient après de rudes labeurs dans des champs. La pâte orchestrale de la phalange parisienne se fait volontairement rugueuse, mais elle frappe surtout par la lenteur de son *tempo* qui, sans atteindre aux langueurs *celibidachiennes*, n'en oublie pas moins la nécessaire verticalité d'un discours alliant puissance et lumière, grandeur et méditation, se construisant patiemment pas à pas, avec une attention particulière aux détails d'une

orchestration pléthorique.



Empreinte d'un intense sentiment d'attente et de mystère, riche en nuances dynamiques, l'*Allegro* initial précède un *Scherzo* porté par une progression implacable scandée par les vents et les timbales encadrant un Trio aux tournures sylvestres pleines de mystère (cor et harpe). L'*Adagio* solennel, douloureux et touchant dans son dépouillement (harpe), sublime et tendu par sa lenteur habitée (cors, *legato* des cordes) prend place avant un *Finale* monumental qui trouve son *climax* dans une *coda* qui verra, au terme du voyage, s'ouvrir les portes du Paradis, achevant triomphalement ce magnifique interlude brucknérien. Un public aux anges fait un triomphe au fondateur du festival et à ses excellents instrumentistes – et vivement donc un nouvel *opus* symphonique de Bruckner à Saintes… avec les mêmes !

Critique, concerts. 52ème Festival de Saintes : Abbaye aux Dames (le 18 juillet) et Cathédrale Saint-Pierre (le 19 juillet). VIVALDI par Hervé Niquet et Le Concert Spirituel (le 18) / BRUCKNER par Philippe Herreweghe et L'Orchestre des Champs-Elysées (le 19). Photos (c) Esteban Martin.

VIDEO : Hervé Niquet dirige Le Concert Spirituel dans le « *Gloria* » de Vivaldi

CRITIQUE, festival. AIX-EN-PROVENCE, Cour de l’archevêché, le 19 juillet 2024. PUCCINI : Madama Butterfly. E. Jaho, A. Smith, M. Fujimura, L. Lhote… Orchestre de l’Opéra de Lyon / Andrea Breth / Daniele Rustioni.

Pour commémorer le centenaire de la mort de Giacomo Puccini, le Festival d’Aix-en-Provence a programmé *Madama Butterfly*, une œuvre qui fait l’immanquable recette de la plupart des théâtres du monde. Pour un festival qui a fait de la qualité des mises en scène sa marque de fabrique, notamment en raison de répétitions plus longues qu’ailleurs, la production de l’un des piliers du grand répertoire générait nécessairement de fortes attentes. On pouvait notamment espérer d’Andrea Breth et de sa radicalité théâtrale qu’elle renouvelle le propos d’une œuvre certes influencée par l’orientalisme de l’époque, mais constituant

dans le même temps une éloquente dénonciation du colonialisme – à cet égard, la bascule est due à la relecture par John Luther Long (*Madame Butterfly*, 1898, adapté au théâtre par David Belasco dès 1904) de la fiction de Pierre Loti (*Madame Chrysanthème*, 1887), qui fait passer du point de vue d'un *dandy* européen, chassant son ennui en épousant par dérision une ancienne *geisha* qu'il méprise, à celui d'un narrateur plein d'empathie pour celle qui prend l'étoffe d'une véritable héroïne tragique.



La mise en scène conçue par **Andrea Breth** est pourtant d'un littéralisme qui étonne et semble procéder d'un souci de fidélité absolue au livret d'origine. Tout se déroule dans la pièce principale d'une maison japonaise traditionnelle, au sol

couvert de tatamis, devant deux élégants paravents laqués. La metteuse en scène ne s'autorise qu'un ajout aux didascalies du *libretto* : elle a en effet recours à des danseurs japonais, dont le rôle semble être de créer un contrepoint poétique aux actions des chanteurs, notamment par l'exécution de lents mouvements cérémoniels évoquant le tai-chi. Pour certains danseurs, le port de masques blancs inexpressifs, issus du théâtre Nô, accentue l'impression d'un énigmatique rituel – sans doute celui du suicide du père de Butterfly, ordonné par le Mikado, avec le même couteau que celui qui servira au sacrifice de l'héroïne. À la fin du premier acte, alors que les deux amants s'enlacent sous la nuit étoilée de Nagaski, que remplace momentanément le théâtre à ciel ouvert de l'Archevêché, ces danseurs se font aussi marionnettistes pour simuler un vol de grues, symbolisant (selon le programme de scène) « *la vérité, l'amour et le bonheur* ».

Dans les propos recueillis par Timothée Picard, Andrea Breth confie l'étonnement qui a été le sien quand Pierre Audi lui a proposé de mettre en scène *Butterfly*, opéra qu'elle associait plutôt aux retransmissions de grands airs « *le dimanche après-midi, à l'heure du Kaffeekuchen* » et à des interprétations « sirupeuses », avant qu'elle ne se plonge dans l'œuvre et qu'elle ne révise son jugement. Est-ce l'enthousiasme des néo-convertis qui l'a poussée à s'éloigner de la tentation d'une relecture pour revenir au livret ? L'ambiguïté principale de la démarche de la metteuse en scène me semble se situer dans son rapport au *japonisme* de l'œuvre. Andrea Breth affirme n'avoir pas cherché à comprendre la culture nipponne, préférant s'intéresser au fait que Puccini a composé sa musique sans s'être jamais rendu au Japon. Elle indique s'être inspirée au contraire de photographies autrichiennes datant de la fin du XIXe siècle prises au Japon, donc d'un regard médiatisé (et probablement *orientaliste*) sur le pays lointain et sur son étrangeté. Mais pourquoi recourir alors à l'artifice d'une maison et de costumes traditionnels ou à la tradition du nô, pourquoi engager des danseurs japonais, et

même une chanteuse japonaise (**Mihoko Fujimura**, wagnérienne glorieuse, mais dont le temps a désuni les registres) pour incarner Suzuki ?



Si c’est surtout le rituel tragique qui intéresse la metteuse en scène, le choix d’un inquiétant théâtre de masques moins influencé par l’exotisme aurait peut-être mieux servi son propos, qui a ici tendance à disparaître derrière un beau livre d’images, qui édulcore parfois la violence de la musique et des situations dramatiques – une jeune femme orientale, ancienne prostituée, achetée par un occidental, possédée et aussitôt abandonnée. Ainsi du vol de grues, joli cliché, qui laisse penser à un fugitif moment de bonheur pour Butterfly. Mais n’aurait-il pas mieux valu exploiter alors les tensions du livret, par exemple celles qui opposent en cette fin d’acte un officier américain insistant, pressé d’épingler un délicat

papillon à sa collection et ne sachant répéter que « *Vieni, vieni !* » et « *Sei mia !* » (au point de rappeler le prédateur Scarpia), et une très jeune femme, repoussant les assauts du séducteur, significativement absorbée dans la contemplation des étoiles dans lesquelles elle voit autant d'yeux qui la regardent ?

Il est probable que de nombreux spectateurs soient sortis de cette représentation réjouis d'avoir vu une *Butterfly* éternelle, devant un décor délicat et dans de beaux costumes, sans aucune provocation du type *Regietheater*, avec une direction d'acteurs relativement convenue en dehors des chorégraphies ritualisées des danseurs masqués (la plus belle réussite du spectacle à mon avis). D'autres aussi, dont je fais partie, auraient préféré qu'une production de ce type serve aux nombreuses soirées d'un théâtre de répertoire et qu'un festival montre plus d'audace dans la production d'une œuvre aussi souvent programmée.



Si le verre paraît parfois à moitié vide plutôt qu'à moitié plein, c'est aussi que la distribution n'était pas tout à fait à la hauteur de ce que l'on pouvait attendre. Il faut toutefois reconnaître que la moiteur d'une nuit caniculaire n'a pas dû simplifier la tâche des chanteurs enveloppés dans les riches costumes d'Ursula Rezenbrink… Certains semblent dans un mauvais soir, comme le ténor **Adam Smith** (Pinkerton), voix tranchante comme un couteau, mais en délicatesse avec l'aigu. J'ai déjà évoqué le cas de **Mihoko Fujimura**, belle artiste dont la voix n'a hélas plus la rondeur d'antan, mais dont la noble présence demeure. Sharpless est un personnage payant, dont l'empathie pour le destin tragique de Butterfly et la réprobation à l'égard du comportement de prédateur de Pinkerton gagnent généralement l'adhésion du public. **Lionel**

Lhote s'y montre émouvant, mais un timbre plus riche et moelleux, une personnalité plus affirmée auraient sans doute permis à l'humanité du personnage de rayonner davantage. Parmi les petits rôles, **Carlo Bosi** est un Goro insidieux, mais c'est la voix d'airain de l'oncle bonze, **Inho Jeong**, qui m'a le plus frappé. Une *Butterfly* se mesure toutefois à l'aune de son rôle-titre : de ce point de vue, **Ermonela Jaho** demeure l'une des grandes incarnations actuelles du personnage. Son interprétation intense vise l'émotion plus que la perfection, et en dépit d'un registre grave moins éloquent, la magie du timbre dans l'aigu (souvent *pianissimo*) saisit toujours autant. Très attendu, son « *Un bel dì vedremo* » est parfaitement tenu, l'expression étant encore renforcée par une mystérieuse grammaire de gestes, doublée par un danseur masqué placé derrière la chanteuse. Acclamée aux saluts, la soprano albanaise aura l'agréable surprise d'entendre *in extremis* l'orchestre célébrer en musique son anniversaire…

À la tête des **forces vives de l'Opéra de Lyon**, **Daniele Rustioni** soutient l'action d'une direction à la fois souple et tendue. Pour une mise en scène aussi esthétisante, un son d'orchestre encore plus velouté et un chœur encore plus raffiné dans le chant à bouche fermée auraient peut-être été préférables, surtout dans l'acoustique toujours un peu sèche de l'Archevêché. Mais lorsqu'est tombée la nuit étoilée de Nagasaki et que Cio-Cio-San a retiré un à un ses vêtements de cérémonie, les cordes ont su se faire caressantes pendant que les bois lyonnais (hautbois, clarinette et flûte) déployaient leurs sortilèges plaintifs. À mes oreilles, c'était l'un des plus beaux moments de cette soirée lyrique.

CRITIQUE, festival. AIX-EN-PROVENCE, Cour de l'archevêché, le 19 juillet 2024. PUCCINI : Madama Butterfly. E. Jaho, A. Smith, M. Fujimura, L. Lhote… Orchestre de l'Opéra de Lyon /

Andrea Breth / Daniele Rustioni.

VIDEO : « Prélude » à *Madama Butterfly* de Puccini selon Andrea Breth au Festival d’Aix-en-Provence

---

CRITIQUE, concert. ARROMANCHES-LES-BAINS, église Saint-Pierre, le 21 juil 2024. MOZART : Requiem. Orchestre du Festival d’Arromanches, Nicolas André, direction.

Après plusieurs programmes hautement symphoniques comprenant Chausson, Beethoven et Schubert (splendides partitions du Romantisme français et germanique), le chef Nicolas André, fondateur du Festival d’Arromanches,

poursuivait d’honorer sa passion pour les formats d’envergure ; soucieux de concilier détail, construction, souffle… il dirigeait en conclusion du 15è Festival d’Arromanches, « son » orchestre, composé d’instrumentistes chevronnés, familiers des approches historiquement informées. Une phalange aux qualités musicales indiscutables que la promesse de programmes originaux et cohérents stimule au plus haut point.

Aucune partition n’est plus écoutée, jouée, populaire que le Requiem de Mozart ; tant de fois entendu au concert ; à tel point que l’on croit tout en connaître ; cependant, ce soir dans l’église Saint-Pierre d’Arromanches (aux proportions idéales néo gothiques), où Gabriel Fauré créa l’un de ses motets (O Salutaris pour baryton, été 1878), Nicolas André a dévoilé une version surprenante, historiquement avérée. Avant que Süsmayr ne complète la partition laissée inachevée par Mozart (après les 8 première mesures du Lacrimosa), Constanze sa veuve, organise une célébration pour son défunt mari, début 1792, en compagnie des proches dont Shikaneder, le librettiste de La Flûte Enchantée… Des pages du Requiem furent ainsi jouées dans l’intimité du cercle familial et amical – plus comme une célébration hommage qu’un concert traditionnel. C’est dans l’esprit d’une communion célébrant la mémoire du défunt, plutôt qu’un énième concert, que le chef a construit (et dirigé) le programme.

A Arromanches, un fabuleux Mozart fraternel et historique sur instruments d’époque



Photo : classiquenews © 2024

Pour se faire, pour réaliser cette réunion intimiste, **Nicolas André**, ex assistant de Kent Nagano, regroupe les instrumentistes autour de lui, en un cercle ouvert dont il occupe le centre. En outre, il place les 8 chanteurs à jardin et à cour ; ainsi que les deux joueuses de cors de basset, derrière lui, pavillon vers la nef, et donc dos aux spectateurs… Une configuration inouïe qui pourtant diffuse un son ample et riche, détaillé et harmoniquement profond dont les basses colorées s’insinuent et résonnent remarquablement, incarnant comme jamais, la vibration et l’ampleur grave voire lugubre de cette fameuse colonne d’harmonie qui est propre au rituel maçonnique et que Mozart, membre de loges, intègre non sans pertinence (lui aussi) dans son Requiem.
Telle référence à la Franc-maçonnerie est d’autant plus

soulignée que prélude au Requiem, chef et orchestre jouent d'emblée la marche funèbre maçonnique en ut mineur k 477 (« Maurerische trauermusik, 1785), immersion immédiate dans les profondeurs de l'âme, dans l'essence du questionnement sur la mort, et qui sonne comme l'emblème sonore de toute la soirée (la pièce fut d'ailleurs composée pour célébrer la mémoire de deux frères de loge).

La vibration sombre mais tendre du cor de basset exprime au plus juste ce sentiment de communion fraternelle, de conscience d'une égalité face à la mort qui dictant aux hommes, le sens à donner à la mort (le repos éternel) suscite le bénéfice et l'obligation du partage et de la fraternité. C'est cela que nous écoutons ce soir, dans un dispositif inouï et une réalisation à la fois sonore et esthétique, totalement convaincante. D'autant que l'acoustique de l'église, toute en longueur, ne peut guère accueillir plus de 250 personnes (intimisme préservé donc) comme elle amplifie naturellement le son, conférant aux seuls 8 chanteurs du chœur, une ampleur spectaculaire.

La direction comme la conception du programme convainquent particulièrement. Ils sont même d'une rare pertinence : la fougue du maestro, son entrain, la précision de sa gestuelle conduisent et portent tout l'orchestre qui l'entoure, obtenant des musiciens de superbes contrastes et des nuances quasi enfiévrées qui s'avèrent fructueuses dans les passages les plus dramatiques et les plus denses ; l'humanité des chœurs exprimant sur un rythme des plus allants, l'urgence du salut, l'espérance de la sérénité finale ; pour autant, ciselant l'architecture de tout le cycle, le chef veille aussi à la clarté polyphonique, la structure du contrepoint, affirmant là aussi d'une manière inédite combien Mozart retrouve la science et ce naturel majestueux des constructions de Bach et de Haendel ; soulignant combien le Requiem de Mozart regarde surtout vers le premier XVIIIè Baroque. C'est le cas de l'Hosanna du Benedictus, comme la dernier tableau choral –

après que la soprano ait énoncé le Lux Aeterna : formidable course collective dont Nicolas André fait une ascension chorale et orchestrale superbe et lumineuse, d'une spiritualité exclamative.

Esprit affûté et pertinent comme on a dit, Nicolas André ajoute entre les pièces liturgiques, plusieurs morceaux de Mozart, dont l'Antiphone « ***Quaerite primum regnum Dei*** », œuvre de jeunesse composée à Bologne propre aux années 1770 ; mais aussi deux canons ; le premier chanté à deux sopranos est une véritable guirlande de roses vocale (« ***Lacromoso so io*** »… de fait réalisé juste après le Lacrimosa) ; le second canon, est joué par l'harmonie des bois : les 2 cors de bassets et les 2 bassons, « ***Nascoso è il mio sol*** » (ainsi intercalé entre le Benedictus et l'Agnus Dei) : l'air prolonge et approfondit tout le cycle musical, harmoniquement proche de tout le Requiem ; sa douceur introspective saisit tout en permettant de goûter davantage, le sublime velours grave et lugubre, tendre et enveloppant des cors de basset… écho recueilli, méditatif, apaisé au K 477 d'ouverture (majestueux certes mais aussi plus inquiet).

Le plateau des 4 solistes se fond idéalement au noyau impétueux et orfévré de l'orchestre (Recordare, Benedictus) : se détachent en particulier le ténor **Julien Behr** et la mezzo **Anaïk Morel** dont la voix est aussi ample et veloutée que les cors de basset,. Tout en réalisant une lecture aussi personnelle que puissante du Requiem, – d'autant plus pertinente qu'elle est historiquement légitime, Nicolas André sert son dessein : réaliser une célébration fraternelle en hommage à Mozart. Pari tenu et totalement réussi. Preuve qu'il n'y a pas que les grands centres urbains pour se délecter des orchestres sur instruments d'époque. Arromanches a ce luxe enviable de retrouver chaque été son fabuleux orchestre, dirigé par Nicolas André natif du pays, dans des programmes particulièrement fouillés et convaincants. A suivre.

CRITIQUE, concert. ARROMANCHES LES BAINS, dim 21 juillet 2024. MOZART : Requiem – Soprano, Marion Tassou – Mezzo-soprano, Anaïk Morel – Ténor, Julien Behr – Basse, Paul Gay – Chœur et Orchestre du Festival – **Nicolas André**, direction.

LIRE aussi notre **présentation du concert REQUIEM de MOZART par Nicolas André au festival d'Arromanche, le 21 juillet 2024** : https://www.classiquenews.com/festival-darromanches-mozart-requiem-dim-21-jil-2024-18h-orchestre-du-festival-nicolas-andre-direction/

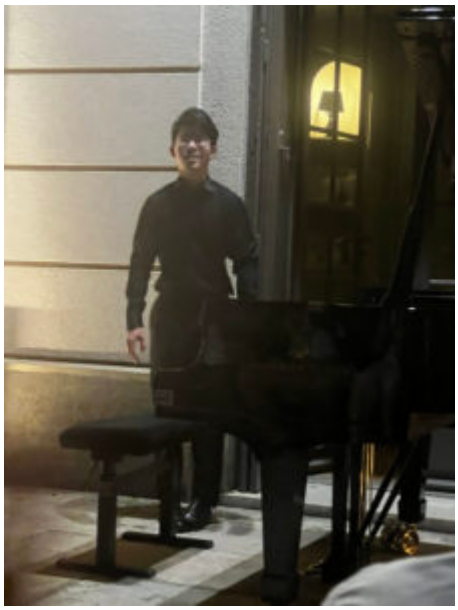
FESTIVAL d'ARROMANCHES. MOZART : Requiem. Dimanche 21 juillet 2024, à 18h. Orchestre du Festival d'Arromanches / Nicolas André (direction).

CRITIQUE, festival. 48ème Festival du VIGAN (Château de Mareilles), le 16 juillet 2024. Récital pianistique par Aristo SHAM



Depuis 48 années maintenant, **au cœur des Cévennes**, se déroule un festival qui maintient un haut degré d'exigence et de qualité. Fondé et dirigé par le pianiste **Christian Debrus**, le **Festival du Vigan** se déroule dans différentes églises de la ville et des villages environnants, mais aussi – comme c'est le cas ce soir pour le concert d'ouverture de la manifestation cévenole – dans la cour ou devant la façade de châteaux des alentours, en l'occurrence ceux de Mareilles ou du Castellas. Et c'est devant la belle façade du premier, entouré de magnifiques pots d'Anduze et de quelques oliviers (alors que la vieille ville du Vigan se profile en contrebas de la terrasse aménagée avec un parterre de chaises…), que s'est déroulé ce premier concert, entre chien au loup (à 21h30), juste au moment où le chant des cigales laissait place aux croassements des grenouilles, toutes aussi nombreuses dans les bassins de la terrasse haute du château…

Au sein d'une programmation riche (s'étalant du 16 juillet au 21 août cette année) – qui met à l'affiche des artistes ou ensembles tels que **Pierre Génisson**, le **Trio à Cordes Jacob,** le **Quintette de cuivres Aeris**, le violoncelliste **Christian Pierre La Marca**, le tubiste **Thomas Leleu**, l'**Ensemble Ariana** dirigé par **Marie-Paule Nounou** ou encore les **Chœurs de l'Abbaye de Sylvanès** et l'**Orchestre Contrepoint** dirigés par **Franck Foncourbette** (dans le superbe *Requiem* de Gabriel Fauré, le 13 août à l'Église St Pierre du Vigan) -, le premier concert du festival affichait le jeune pianiste hongkongais **Aristo Sham**, dont la carrière a "décollé" depuis qu'il a remporté le Premier prix des *Monte-Carlo Piano Masters* l'an passé.



Installé juste devant la porte centrale du château, permettant à l'artiste des allées et venues entre certains morceaux ou au moment des saluts, un magnifique piano Steinway trône, tandis que le public est disposé en arc de cercle autour de lui, les premières rangées n'étant qu'à trois mètres de l'instrument et de l'artiste. Ce dernier débute la soirée avec la *Suite N°5 en mi majeur* de **Georg Friedrich Haendel**, dans laquelle alternent pièces délicates, à fleur de peau (les allemandes, sarabandes…) et pièces plus digitales, dansantes ou plus puissantes (courantes, gigues…). Dans des *tempi* plutôt amples, le jeune hongkongais emporte l'adhésion grâce à un toucher qui sait être tour à tour tendre, fragile, nerveux ou lyrique. Le pianiste met bien en exergie le contrepoint, n'abuse pas de la pédale ni ne surcharge dans l'ornementation. Suivent les *3 Fantasiestück op. 111* de **Robert Schumann**, pièces tardives du compositeur allemand, une partition où le pianiste préserve parfaitement le caractère crépusculaire des derniers sursauts du romantisme schumannien. Clou de la soirée, le trop rare *Gaspard de la nuit* de **Maurice Ravel**, auquel le pianiste fait un sort : l'angoisse sourde d'*Ondine* le dispute à la fantaisie macabre *du Gibet,* d'une ensorcelante variété de touches, tandis que *Scarbo* est bien empeinte ici de toute la noirceur fatidique et fantomatique telle qu'évoquée par le poème d'Aloysius Bertrand.

Après un court précipité, **Aristo Sham** revient à son Steinway pour un "*tutto*" **Frédéric Chopin**, enchaînant *La Ballade N°1 en sol mineur op.23, Nocturne en mi majeur op.62 n°2, la Polonaise-Fantaisie, op 61 et la Ballade N°4 en fa mineur, op 52* (plus une cinquième pièce du *maestro* polonais en guise de *bis*…). Les Deux *Ballades* retenues impressionnent par leur souffle et leur dimension hymnique, portées par technique

impériale. Les auditeurs se laissent porter par la chaleur, la beauté et la longueur du son, soutenues par un Steinway flamboyant. On a souvent évoqué un Chopin par essence “fragile”, mais celui celui que nous entendons ce soir sous les doigts de Sham est déjà lisztien, avec la prémonition d’un Ravel, et justement celui de *Scarbo,* entendu précédemment, dans les *climax* les plus enflammés de ces deux *Ballades*. Animé par un sens dramatique indéniable, avec même un brio confondant, le deuxième des deux *Nocturnes* de l’*opus 62* (1846) de Chopin est suivi de la *Polonaise-Fantaisie* (datée de la même année), aussi instinctive que spectaculaire, ce qui ne manque pas de faire l’effet escompté sur un public ravi qui lui adresse une ovation debout (et amplement méritée) !

_____

CRITIQUE, festival. 48ème Festival du VIGAN (Château de Mareilles), le 16 juillet 2024. Récital pianistique par Aristo SHAM. Aristo SHAM (piano). Photos (c) Emmanuel Andrieu.

VIDEO : Aristo Sham interprète le *Seconde Sonate pour piano op. 35* de Frédéric Chopin (en 2021)

CRITIQUE, festival. MONTPELLIER, 39ème Festival Radio France Occitanie Montpellier, le 17 juillet 2024. ROSSINI : Stabat Mater. P. Yende, G. Arquez, M. Dietrich, M. Pertusi. Choeurs des Opéras Nationaux de Toulouse et Montpellier / Orchestre National Montpellier Occitanie / Clelia Cafiero (direction)

On le sait, après un rythme effréné comme compositeur d'opéras, Gioacchino Rossini pris sa retraite jeune… mais reviendra à la musique, une décennie plus tard, en composant de la musique sacrée qui – en liaison avec son génie purement et idéalement lyrique – reste étonnamment proche de l'opéra. Mais son *Stabat Mater* – qui a pour sujet des larmes de la Vierge qui découvre, au sommet de la douleur, le corps supplicié de son fils Jésus

après avoir été déposé de la croix – atteint dans le registre tragique une tendresse rare. La partition lui est demandée par un ecclésiastique lors d'un séjour de repos en Espagne en 1830. Eloquence, intériorité, intensité s'accordent ici à l'écriture virtuose d'un maître de la scène lyrique. Rossini écrit dans la foulée les 6 premiers numéros (sur les 10 finaux), puis tombe malade. A la suite d'un procès avec celui qui devait secrètement finir la commande en remplacement du compositeur, Giuseppe Tadolini, Rossini reprend possession de son manuscrit original et achève enfin le cycle, en 1841. Remarquable de lumière et de sensualité, d'une inspiration idéale, l'écriture du Maître de Pesaro subjugue toujours autant, lors de sa création assez agitée de janvier 1842. "*C'est inconcevable ! Il n'en finira donc jamais d'être à la mode !*" s'écrira alors un certain Valentino, en réalité Richard Wagner lui-même, jaloux du génie rossinien. Même usé, celui qu'on a dit fini donne une leçon de lyrisme ardent, tendu, élégiaque et racé. Une claque pour tout le milieu musical des années 1840…



Et c’est donc en mettant à l’affiche ce chef d’oeuvre de la musique sacrée que le **Festival de Radio France Montpellier Occitanie** poursuit son édition 2024, avec les **Forces vives de l’Opéra de Montpellier (Choeur et Orchestre)**, renforcées par les **Choeurs du Théâtre du Capitole** de Toulouse, tous placés sous la direction de la jeune et brillante cheffe italienne **Clelia Cafiero**. Après nous avoir récemment enthousiasmés à Angers dans *Tosca*, cette cheffe est assurément un talent à suivre, aux côtés de sa compatriote Speranza Scappucci, à laquelle elle fait penser pour sa maîtrise orchestrale. La vision qu’elle impose du *Stabat Mater* de Rossini, expressive et contrastée, nourrie de son expérience de cheffe de chant à La Scala de Milan, soulève l’auditeur par sa puissance et sa hauteur d’inspiration. Soutenue par un sens aigu de la dynamique et une attention portée au moindre détail orchestral, sa direction nous révèle l’œuvre dans sa double dimension opératique et religieuse, le dramatisme exacerbé de

cette lecture semblant, par moments, déjà annoncer le *Requiem* de Verdi. Un grand *bravo* à elle !



La soprano *star* **Pretty Yende** a offert au public montpelliérain le chant rayonnant qu'on lui connaît, faisant fi des écarts meurtriers que lui a réservé ce diable de Rossini, avec une voix d'une superbe rondeur et des aigus séraphiques. Dans les ensembles et les duos, sa voix se marie idéalement avec celle de la mezzo française **Gaëlle Arquez**, dont le timbre s'épanouit avec bonheur dans son air solo "*Fac ut portem Christi*". Le jeune ténor allemand **Magnus Dietrich** (en troupe à l'*Oper Frankfurt*) possède une jolie voix mozartienne, propre et sûre, mais il ne fait jamais passer le frisson à cause d'un manque de projection et d'ampleur lié à sa tessiture (on préfère de loin entendre un ténor lyrique dans cette partie…). Quant au vétéran italien **Michele Pertusi**, malgré quelques traces d'usure, il s'impose néanmoins pleinement, avec sa splendide voix de basse, profonde et puissante, toujours parfaitement souple.

Enfin, avec des interventions nombreuses et souvent spectaculaires, les **Chœurs** conjugués **des Opéras de Montpellier et Toulouse** se couvrent de gloire, se montrant absolument fantastiques dans leur morceau *a cappella*, le petit plus résidant dans la consonne finale longuement tenue, bouche fermée, du mot "*Complaceam*". Du très grand art… et donc *bravo* à eux aussi :

CRITIQUE, festival. MONTPELLIER, 39ème Festival Radio France Occitanie Montpellier, le 17 juillet 2024. ROSSINI : Stabat

Mater. P. Yende, G. Arquez, M. Dietrich, M. Pertusi. Choeurs des Opéras Nationaux de Toulouse et Montpellier / Orchestre National Montpellier Occitanie / Clelia Cafiero (direction). Photos (c) Marc Ginot.

VIDEO : Antonio Papano dirige le « Stabat Mater » de Rossini au Proms de Londres

---

CRITIQUE, festival. BEAUNE, Festival International d'Opéra Baroque et Romantique (Cour des Hospices), le 19 juillet 2024. HAENDEL : Alcina. A. M. Labin, A. Bré, F. Hasler, S. Marino… Les Epopées / Stéphane Fuget.

Après une magistrale trilogie montéverdienne, **Stéphane Fuget** et son ensemble **Les Epopées** s'attaquent avec *brio* à ***Alcina*** de **Georg Friedrich**

Haendel, ce qui nous vaut une soirée magique dans l'écrin somptueux de la **Cour des Hospices de Beaune** (dans le cadre du **Festival d'opéra baroque et romantique de Beaune**). Une direction exceptionnelle autour d'un *casting* quasi idéal, malgré la défection de **Luigi de Donato**, souffrant, qui a tenu, malgré tout, à assurer les récitatifs.



Pour le premier opéra de Haendel des Épopées, c'est un coup de maître. La longue pratique du *recitar cantando* abordée dans le répertoire du *Seicento* est mis à bon escient au service d'un genre plus artificiel qui présente souvent les longues pages de récitatifs comme des bornes d'ennui, avant la séduction des airs, virtuoses, pathétiques, d'une extrême variété que compte l'opéra *seria* haendélien. Le théâtre vibre également dans les récitatifs qui sont toujours des joutes oratoires rhétoriques préparant le concentré de discours qu'est l'aria. D'emblée, l'ouverture nous plonge au cœur du drame, sans jamais nous lâcher durant les plus de trois heures trente de musique, et introduit le spectateur dans la scène liminaire du premier acte *in medias res*. Le passage de la musique éloquente à la parole qui ne l'est pas moins, se fait ainsi dans la plus idoine des manières.

La distribution réunie pour cette première frise l'idéal. Dans le rôle-titre, la soprano roumaine **Ana Maria Labin** est stupéfiante de justesse dramatique, incarnant avec passion son personnage en étant constamment attentive aux moindres inflexions du texte, capable de mille nuances pathétiques qui bouleversent à chaque instant. Elle nous offre un « *Ah, cor*

mio » d'anthologie (même les oiseaux qui piaillaient une bonne partie au-dessus du ciel des Hospices se sont tus), et la tension dramatique ne baisse guère dans les récits animés d'une vigueur roborative, comme dans les deux autres airs fameux (« *Ombre pallide* » et « *mi restano le lagrime* »). Le Ruggiero d'**Ambroisine Bré** nous a moins convaincu. Si la voix est bien posée et suffisamment projetée (son « *Sta nell'Ircana* » est sans doute là où elle brille le mieux), elle pèche par une présence scénique trop sage, une absence de réelle incarnation (comme l'a montré son « *Verdi prati* », excessivement plat). Bradamante est superbement défendue par le timbre rond, chaleureux et véhément de la mezzo **Floriane Hasler**, qui fait mouche dans son air « *È gelosia* », où elle s'adresse à la fois à Oronte et à Morgana et est pleinement convaincante dans les récits qu'elle déploie avec une grande force dramatique. Il faut saluer l'exceptionnel tour de force de **Gwendoline Blondeel**, qui a remplacé la regrettée Jodie Devos (à qui un hommage a été rendu avant le concert), prévenue quinze jours seulement avant sa prise de rôle. Une voix aérienne, ample et parfaitement ciselée qui nous a enchanté dans chacune de ses interventions (magistrale « *Tornami a vagheggiar* » qui clôt le premier acte). Dans le rôle du prétendant déçu Oronte, **Juan Sancho**, une fois de plus émerveille. L'unique ténor de la distribution possède un don inné du théâtre, une technique qu'il met, avec le même entrain et la même force, au service des récitatifs (d'une expressivité rare dans ce répertoire) comme des airs, qu'il chante avec une facilité déconcertante, sans le moindre faux-pas. **Samuel Mariño** campe un Oberto encore trop maniéré, même si des efforts ont été manifestement accomplis. Mais sa prestation pèche une fois de plus par une diction brouillonne (un comble pour un latino) et son aisance manifeste dans le registre aigu semble faire fi du sens de ce qu'il chante. On oublie trop souvent que la séduction du chant ne doit jamais oblitérer la sémantique du discours qui est aussi, dans ce répertoire, le réceptacle essentiel des affects. **Luigi de Donato** complète la distribution dans le rôle secondaire du

précepteur Melisso. Hélas, souffrant d'une laryngite, il a été incapable de chanter son unique air au début du deuxième acte, se contentant d'octavier dans le registre grave, donnant ainsi une étrange impression de « *parlar recitando* » des origines de l'opéra.



À la tête de son orchestre des Épopées, **Stéphane Fuget**, silhouette à la fois nerveuse et délicate, est dans son élément, qui nous ouvre de nouvelles perspectives fascinantes d'interprétation, dans l'ouverture, on l'a dit, mais aussi dans le ballet qui termine le deuxième acte, avec des couleurs inédites, d'une richesse harmonique proprement fabuleuse. Il semble anticiper d'une certaine façon le nouveau langage développé par le ballet dramatique qui suivra la réforme de Gluck : la musique a aussi une grammaire théâtrale qui peut se passer des mots. Ce soir, Stéphane Fuget en a été son illustre porte-parole.

_____

CRITIQUE, festival. BEAUNE, 42ème Festival International d'Opéra Baroque et Romantique de Beaune (Cour des Hospices), le 19 juillet 2024. HAENDEL : Alcina. Ana Maria Labin (Alcina), Ambroisine Bré (Ruggiero), Gwendoline Blondeel (Morgana), Floriane Hasler (Bradamante), Juan Sancho (Oronte), Luigi de Donato (Melisso), Samuel Mariño (Oberto), Orchestre Les Épopées, Stéphane Fuget (direction). Photos (c) Ars Essensia & DR.

VIDEO : Jane Archibald chante l'air « Ombre pallide » extrait d'Alcina de Haendel

CRITIQUE, festival. GARSINGTON Opera Festival (Angleterre), le 13 juillet 2024. BRITTEN : A Midsummer's night dream. Iestyn Davies, Victoria Songwei Li, Jerone Marsh-Reid, Richard Burkhard… Netia Jones / Douglas Boyd.

La veille d'une "*thrilling*" production de *La Walkyrie* au Longborough Opera Festival, nos pérégrinations anglo-bucolico-lyriques nous avaient mené au Garsington Opera Festival, à mi-chemin entre Londres et Oxford. Si le premier est un théâtre "en dur", celui de Garsington est "éphémère", sa structure démontable étant installée aux abords d'un magnifique cottage, le Wormsley Estate, belle demeure victorienne avec ses dépendances, son étang, ses gazons rutilants, et son parc forestier grouillant de cerfs et de biches. Un lieu magique où *A Midsummer's night dream* de Benjamin Britten avait donc toute sa place, puisque c'était pour cette édition 2024

l’un des quatre titre lyrique retenus – aux côtés du second opéra de Verdi *Un Giorno di regno*, des *Noces de Figaro* de Mozart et de *Platée* de Rameau.



Cette production du *Songe d’une nuit d’été de Britten* – importée du Santa Fe Opera Festival où elle a été étrennée en 2021 – est mise en scène par **Netia Jones**, qui s’est également occupée de la scénographie. Un décor unique et intrigant qui est composé d’un grand chêne qui a percé le vaste plateau inclinée de la scène – et au passage le piano à queue qui y trônait. Ses branches feuillues offrent un abri à Puck (c’est par là qu’il fait son entrée). Au centre de la scène se trouve un canapé bas et miteux, sur lequel Tytania et plus tard Bottom s’allongent. Au fond, trois télescopes sont placés, tandis que le côté gauche de la scène est occupé par une grande sphère armillaire. Ces objets astronomiques se trouvent

probablement là parce que l'opéra fait souvent référence à la lune, mais à part l'arbre solitaire et majestueux, nous ne sommes clairement pas dans le décor forestier du livret, et la magie dont il est empli est globalement balayée également, si ce n'est au début du spectacle, quand les portes en verres qui ferment le fond de scène restent ouvertes – laissant ainsi entrevoir (à l'instar de l'Auditorium de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne) les arbres qui se trouvent derrière la structure éphémère, mais de lourds rideaux noirs viennent bientôt (à l'acte II) les occulter et assombrir le plateau. Un plateau par ailleurs truffé de trappes, d'où émergent à intervalles réguliers les lutins et fées incarnés ici par la jeune (et excellente !) troupe du **Garsington Opera Youth Company**, grimés ici avec des têtes d'animaux divers. De même, Obéron se met régulièrement une tête de loup sur la tête, faisant pendant à la fausse tête d'âne de Bottom, tandis que le bondissant et superlatif Puck de **Jerone Marsh-Reid** est lui vêtu d'un costume vert pomme. Au III, des images vidéos évoquant la Nature sont certes diffusées, de même qu'une grande lune fait son apparition, mais la poésie et la magie font trop souvent défaut néanmoins ici pour emporter pleinement l'adhésion (notamment avec des scènes de la pièce de Pyrame et Thisbé et du mariage de Thésée et Hipolyta inutilement compliquées



La distribution réunie à Garsington brille par son homogénéité. L'Oberon de *Iestyn Davies* et la Tytania de **Victoria Songwei Li** (en remplacement de Lucy Crowe, annoncée souffrante) sont totalement accordés, quoiqu'un peu confidentielles, mais souples et très agréables à entendre. On y perd dans la violence de la confrontation, on y gagne en suavité et en émotion. Les quatre amoureux sont parfaitement en phase, avec les solides Lysander et Demetrius de **Caspar Singh** et **James**

Newby, l'Hermia fruitée de **Stephanie Wake-Edwards**, et l'adorable Helena de Camilla Harris. De même, les cinq compagnons de Bottom se révèlent aussi bons chanteurs qu'excellents acteurs : le Quince de **John Savournin,** le Flute de **James Way**, le Snug de **Frazer Scott**, le Starveling de **Geoffrey Dolton** et le Snout d'**Adam Sullivan** qui se dépensent sans compter dans la fameuse représentation finale de *Pyrame et Thisbé.* Dans le rôle de Bottom, le baryton-basse **Richard Burkhard**, quant à lui, préserve idéalement l'équilibre entre ridicule et sentimentalité, tandis que la production se paie le luxe, pour leurs brèves apparitions, de **Christine Rice** en Hypolita et **Nicholas Crawley** en Thésée.

En fosse, rien moins que l'excellent et prestigieux **Philharmonia Orchestra**, placé ici sous la direction de **Douglas Boyd**, qui n'est autre que le directeur musical de la manifestation estivalo-britannique. Tous les talents de cette fabuleuse phalange évoluent ainsi dans l'écrin sonore né de la baguette du chef britannique, qui dirige avec ce mélange d'amour, de connaissance et d'imagination qui fait tout le prix d'une exécution des œuvres de Britten. Dès le prélude en glissement d'archets – mystérieux comme un fantôme sylvestre – le Philharmonia Orchestra restitue avec sensibilité le souffle enchanté et ravissant de l'intrigue féérique, l'élégance du grotesque, et la finesse parodique de l'ouvrage.

Et si vous n'avez pas pu vous rendre à Garsington cet été (la dernière représentation étant ce soir 19 juillet…), vous aurez une autre occasion d'entendre ces excellents musiciens et chanteurs au Royal Albert Hall en septembre dans le cadre des fameux Proms !

CRITIQUE, festival. Garsington Opera Festival, le 13 juillet 2024. BRITTEN : A Midsummer's night dream. Iestyn Davies, Victoria Songwei Li, Jerone Marsh-Reid, Richard Kurkhard… Netia Jones / Douglas Boyd.

VIDEO : Netia Jones raconte son « *Midsummer's night dream* » lors de sa création au Santa Fe Opera Festival