

Compte-rendu, opéra. PALERME, 16 oct 2018. VERDI : Rigoletto, Teatro Massimo. Stefano Ranzani / John Turturro

Compte-rendu, opéra. PALERME, 16 oct 2018. VERDI : *Rigoletto*, Teatro Massimo. Stefano Ranzani / John Turturro... Les femmes y sont réduites à des objets de convoitise, les courtisanes, évidemment, mais aussi Gilda, Maddalena, Giovanna comme la Comtesse de Ceprano. L'histoire du Roi s'amuse, reprise par Piave et Verdi, est connue. Gilda est broyée entre l'amour possessif et oppressif de son père et son premier amour pour un libertin débauché. Mais le personnage essentiel, qui a donné son nom à l'opéra, est bien Rigoletto, le bouffon complice du dépravé duc de Mantoue. Ironie du sort, l'instigateur de l'enlèvement de la Comtesse de Ceprano sera celui de sa propre fille. Fascinant par les multiples composantes de sa personnalité, complexé par sa difformité, amuseur cynique, entremetteur, Triboulet-Rigoletto est aussi un père aimant, qui nous émeut par ses souffrances.



Le Teatro Massimo de Palerme, pour cette nouvelle production, a fait appel à **John Turturro**, dont le nom est attaché au cinéma, qui réalise ici sa première incursion dans le domaine lyrique. Brillante et sobre, humble, propre à satisfaire tous les publics, sa mise en scène respecte les cadres souhaités par Piave et Verdi , sans pour autant tomber dans une reconstitution datée. Classique, mais jamais redondante, c'est toujours un plaisir pour l'oeil. Le premier acte se déroule dans un palais à l'abandon. Quelques uns des cadres monumentaux qui ornent le mur de fond de scène sont tombés, l'un d'eux est brisé. La déconstruction lente du monde réaliste va concentrer l'attention sur les personnages. Le castellet de la chambrette où Gilda est recluse, comme le bouge de Sparafucile et Maddalena, d'un réalisme cru, s'oublie vite, comme le recours fréquent à l'opacité des fumées qui captent la lumière.

Un opéra des hommes ?



L'ensemble fonctionne. Les costumes portent la marque d'une aristocratie ancienne, sans pour autant être datée. Leur beauté, sans ostentation, leur simplicité, leur caractérisation, qui permet d'identifier chacun des personnages, tout concourt à la compréhension du drame dont nous sommes les témoins. Le choix des couleurs n'y est pas étranger. Ainsi le rouge de la cape de Monterone, qui porte la malédiction, se retrouve-t-il dévoilé progressivement lorsque Gilda va mourir dans les bras de son père. Jamais la moindre vulgarité, malgré la débauche du Duc et de ses compagnons, malgré la violence de telle scène. Le melodramma n'est pas du grand guignol. La direction d'acteur, particulièrement

soignée, respecte le naturel tout en composant des ensembles plus beaux les uns que les autres. A cet égard, il faut souligner la participation opportune du corps de ballet, aux deux premiers actes, qui s'intègre habilement à la suite du Duc.

Plusieurs distributions sont offertes, dont les premiers rôles se combinent, pour les huit représentations (en 9 jours). Rigoletto connaît ainsi trois de ses meilleurs interprètes : **Leo Nucci**, dont la santé physique et vocale force l'admiration, **George Petean** et **Amarturshwin Enkhbat**, le benjamin déjà consacré. Ce sera ce dernier que nous écouterons, avec Ruth Iniesta en Gilda, et Ivan Ayon Rivas comme Duc de Mantoue. Singulièrement, aucun chanteur italien pour les trois premiers rôles, mais, rassurons-nous : leur italien est en tous points parfait et les chanteurs de la péninsule se partagent les dix autres rôles. La distribution de ce soir se distingue par sa jeunesse et son engagement.

Enkhbat Amartuvshin est un baryton mongol, consacré par de nombreux et prestigieux prix. Familier du rôle sur les grandes scènes italiennes, il est peu connu en France, où on finira bien par le découvrir. Sa voix est sonore, colorée et trouve toutes les inflexions pour traduire toutes les expressions du personnage. L'aigu est facile, puissant sans jamais sentir l'effort, le legato admirable, assorti d'un phrasé noble et d'une émission où la plainte est sincère. Un très grand baryton verdien, du plus haut niveau. Ses qualités dramatiques nous valent un Rigoletto crédible, juste et émouvant. **Ivan Ayon Rivas**, ténor péruvien, a la prestance, la projection, les aigus faciles qui lui permettent de camper un Duc de Mantoue, assuré, séducteur et jouisseur désinvolte. La voix est puissante, jeune, lumineuse. Son physique de jeune premier renforce sa crédibilité dramatique. « La donna è mobile », a la vaillance attendue. Le « Questa o quella », morceau de bravoure, soulève l'enthousiasme. Gilda est espagnole. **Ruth Iniesta**, a la légèreté, la fraîcheur, l'agilité et les colorature qui font oublier les caricatures que donnent certaines sopranos dramatiques de cette adolescente. Son «

Caro nome », où elle rêve de son bien-aimé Gualtier Maldé, traduit à merveille sa pureté comme sa sensualité naissante. Luca Tittolo, le tueur à gages Sparafucile, est remarquable et fait forte impression. La voix est ample, profonde, tranchante et agile, sa large tessiture lui permet une aisance constante. Le beau contralto de **Martina Belli** et son physique à ensorceller le diable nous valent une Maddalena plus vraie que nature. La voix est sonore, chaude, corsée. On regrette presque que Verdi attende les ensembles du dernier acte pour nous l'offrir. Aucune faiblesse n'est à relever dans les seconds rôles que l'on ne détaillera pas. Les chœurs sont superbes d'aisance vocale et dramatique, de cohésion et de précision.



C'est à **Stefano Ranzani**, grand chef lyrique dont le nom est

attaché à celui de Verdi, que l'on doit ce grand moment d'émotion partagée. Familier de l'oeuvre, dont il connaît chaque phrase comme la construction dramatique, il nous offre un modèle de direction, fine, racée, intense. Tout est là, les progressions, les textures, les phrasés, avec une attention portée à chacun. On imagine le plaisir des interprètes à chanter et jouer sous sa conduite. Le geste, clair, précis, démonstratif, est efficace, sécurisant dans son accompagnement de chacun, mais surtout communique une incroyable énergie qui nous vaut la plus large palette de nuances, assorties d'une élégance rare.

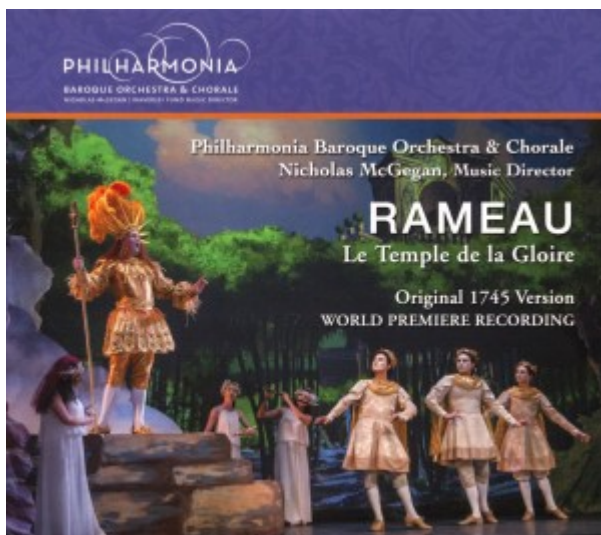
Une captation de cette réalisation exceptionnelle est visible sur OperaVision, avec un autre trio de solistes (Georges Petean, Stefan Pop et Maria Grazia Schiavo), moins jeunes, mais tout aussi valeureux.

La production migrera au Teatro Regio de Turin, à l'opéra de Shanxi, puis à l'Opéra Royal de Wallonie-Liège, coproducteurs. A ne pas rater !

Compte-rendu, opéra. PALERME, 16 oct 2018. VERDI : Rigoletto, Teatro Massimo. Stefano Ranzani / John Turturro

CD, critique. RAMEAU : Le Temple de la Gloire (McGegan, Berkeley, 2017 – 2 cd Philharmonia Baroque Orchestra)

CD, critique. RAMEAU : Le Temple de la Gloire (McGegan, Berkeley, 2017 – 2 cd Philharmonia Baroque Orchestra). Concernant un précédent enregistrement haendélien celui-là, et réalisé en 2005 (Atalanta), nous avons déjà souligné la saisissante activité dont était capable la direction de Nicholas McGegan : un vent de renouveau semblant souffler sur les œuvres baroques françaises et européennes, dont l'activité, l'expressivité, le frémissement spontané... contrastaient nettement avec ses homologues français en particulier.



D'emblée ce qui frappe dans cette lecture du Temple de la Gloire, c'est l'éloquente naïveté et la fraîcheur qui sonnent comme improvisées et donnent l'impression délectable que la musique qui s'écoule, se fait au moment de la représentation...

D'autant qu'il s'agit d'un live, saisi sur le vif avec les applaudissements du public américain, et ses réactions en cours de spectacle. La sensibilité intacte du chef britannique porte tout l'édifice. Cette candeur qui s'efforce à chaque mesure, restitue l'étonnante vitalité suggestive d'une musique qui est poétique de la tendresse et de la sensualité ; qui

s'exprime à part, essentiellement instrumentalement, quand Rameau, génie de l'orchestration, diffuse sa mystique de la danse... là où les français cérébralisent, se figent, voire se pétrifient souvent dans une raideur mécanique, – trait remarqué chez beaucoup de chefs actuels, ou se cantonnent à un paraître rigide et corseté.

Il y a bien deux visions de Rameau qui se cristallisent dans la comparaison entre la France et ses interprètes baroqueux, et ce que réalise ici le chef né en 1950, Nicholas McGegan, infatigable ramélien. Pulsions électriques, sens de la phrase, rebonds et couleurs, sans omettre comme on l'a dit, le génie de la danse et le relief des timbres instrumentaux dans chaque intermède ou épisode « orchestral » qui complètent l'action proprement dite...

Voilà qui atteste une étonnante régénération de l'approche ramiste, ... désormais et souvent « hors Hexagone », comme en témoigne aussi l'excellente compréhension actuelle du hongrois Gyorgyi Vasgehyi (depuis Budapest).

En Californie, les troupes du Philharmonia Baroque Orchestra...

McGEGAN : le vent nouveau américain au service du Baroque français

Flûtes et cors, cordes et vents s'enivrent, s'exaltent dans cette esthétique infiniment pastorale qui s'autorise d'amples développements purement orchestraux, dont seul Rameau a le secret : l'ouverture et les tableaux de glorification de Trajan (III) l'expriment totalement : le Dijonais aime surtout

s'alanguir et s'épancher à l'évocation d'une nature idyllique préfigurant en ses miracles panthéistes Haydn ... et sa Création.

Comme il faut bien débiter dans la ténèbre jalouse, Rameau imagine dans le prologue un formidable combat ; celui déjà conditionné entre l'Envie, rageuse, haineuse et Apollon, magnifique astre solaire qui est ici à la cour de Louis XV, une belle référence à Louis XIV, son arrière grand père, et le créateur au siècle précédent du Versailles palatial, éclatant. La fièvre de Rameau, son éloquence dramatique sont inscrits par un relief saisissant que McGegan réactive à chaque mesure, sachant s'approfondir et se précipiter. Tout le drame qui va se jouer, justifie l'édification du temple éblouissant, apollinien, celui tant convoité de la gloire ; car va paraître le héros que le monde attend et qui se révélera dans l'acte III (sous la figure de Trajan, mais un Trajan, égal de Titus, et comme lui digne de clémence, vertu des plus sages).

Rares les héros dignes de l'édifice et de sa symbolique vertueuse. Au premier acte paraît le vaniteux Belus (impeccable et convaincant Philippe-Nicolas MARTIN), vainqueur des peuples de Lydie laquelle pourtant l'aime (comme Elvira aime Don Giovanni : d'une passion quasi masochiste). C'est que le héros ici vainqueur a perdu toute humanité. Il est devenu barbare, véritable tyran ; verrue immonde et arrogante... qu'Apollon foudroie illico en lui refusant l'accès au Temple de la gloire. Ainsi sont châtiés, les faux héros qui ne sont que banals, misérables, furieux.

Les chœurs soignent leur articulation ; les instrumentistes du Philharmonia Baroque redouble de rondeur heureuse, de vitalité nourrie de saine tendresse et de fraîche aspérités qui colorent la restitution de la version originale de 1745 avec une sincérité stimulante.

Aux portes du temple de la gloire, le grand prêtre surveille les entrées. Même Bacchus (acte II) si fier et fanfaron (un

peu juste Artavazd Sargsyan) ne peut y pénétrer : trop de raillerie, de suffisant orgueil, lui aussi, de suffisance méprisable, et de certitude affichée, quand bien même, il est adoré par Érigone, le dieu des plaisirs n'est pas persona grata. Lui aussi est écarté du Temple... Presque à défaut et de façon expéditive, la gloire lui rend ses hommages, en fin d'action, reconnaissant cependant que son ivresse procure aux mortels le pur bonheur terrestre. Mais cela ne suffit.

L'acte III apporte la clé d'un ouvrage faussement disparate dont les actes si divers en vérité se répondent.

Pour mériter la gloire immortelle et non les vaines grandeurs, le héros vainqueur et triomphant doit être Clément ; ainsi Trajan (efficace Aaron Sheehen) soumettant les 5 Parthes à Artaxarte sait leur pardonner et susciter les palmes de la gloire qui descend des cieux et couronne enfin celui qu'on attendait (soit Louis XV commanditaire et protecteur de Rameau en 1745).

Pour lui l'admiration des peuples vainqueurs et vaincus, l'amour de Plautine. Ainsi, déjà au milieu du siècle, les Lumières éblouissant à Versailles dans cette leçon de sagesse où Rameau et son librettiste en toute fantaisie



font un Trajan proche de... Titus (le délice du genre humain et du monde) : celui-la même qui en 1791 à l'extrémité du cycle, inspire Mozart pour son ultime seria (la bien nommée « Clémence de Titus »). Ainsi un seul héros, Louis XV, fait le bonheur du monde et vertueux parmi les héros, a la capacité de pénétrer dans le Temple tant désiré. **Nicholas McGegan** défend cette fresque versaillaise antiquisante et très morale avec le feu, le panache et la tendre générosité qui l'inspire, du début à la fin : en particulier dans les danses si nombreuses ici et qui portent l'émancipation et la volonté de prééminence de la musique pure sur le drame qui n'est que prétexte.

Palpitant.

VOIR aussi le reportage vidéo du Temple de la Gloire de Rameau à Berkeley, en avril 2017, par Nicholas McGegan

https://www.youtube.com/watch?time_continue=14&v=bmSzNDLmSMY

CD, critique. RAMEAU : Le Temple de la Gloire (McGegan, Berkeley, 2017 – 2 cd Philharmonia Baroque Orchestra)

JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Le Temple de la Gloire
(The Temple of Glory)

Opera in three acts with a prologue

Libretto by Voltaire

Original 1745 Version

PHILHARMONIA BAROQUE ORCHESTRA & CHORALE
Nicholas McGegan, music director and conductor
Bruce Lamott, chorale director

Marc Labonnette, baritone
Philippe-Nicolas Martin, baritone
Camille Ortiz, soprano
Gabrielle Philiponet, soprano
Chantal Santon-Jeffery, soprano
Artavazd Sargsyan, haute-contre
Aaron Sheehan, haute-contre
Tonia d'Amelio, soprano

Recorded live at Cal Performances, Zellerbach Hall, U.C.
Berkeley, CA | April 28, 29 & 30, 2017. © and 2018
Philharmonia Baroque Productions™

Compte-rendu, récital. Dijon, le 10 oct 2018. BALAKIREV, RACHMANINOV, SCRIABINE, B Berezovsky

Compte rendu, récital. Dijon, Opéra, Auditorium, le 10 octobre 2018. BALAKIREV / LIADOV / RACHMANINOV / SCRIABINE, Boris Berezovsky, piano... Entre Athènes et Tel-Aviv, Boris Berezovsky se pose à Dijon, pour un programme rare s'il en est, dont l'influence de Chopin et de Liszt sur le piano russe est le fil conducteur. L'élève d'Elisso Virsaladze au Conservatoire de Moscou, lauréat du concours Tchaïkovsky de 1990, est un immense pianiste. Il fait partie du gotha mondial de son instrument, et chacune de ses apparitions constitue un événement. Le public ne s'y est pas trompé, rassemblant la foule des grands soirs, et aura été comblé par un interprète plus engagé que jamais.

En Russie, autour de 1900



La banquette très haute, son imposante stature domine le clavier du Steinway. Si son assurance sera vérifiable (il prend la parole, en français, à deux reprises), son pas a été rapide pour le conduire au Steinway, comme un naufragé se raccrochant à un radeau. Sans reprendre son souffle ou devoir se concentrer, il enchaîne quatre pièces de Balakirev avant le célèbre Islamey. Même si le compositeur fut le chef spirituel du Groupe des Cinq, revendiquant toute sa place à la musique de son pays, les mazurkas, le nocturne et le scherzo écoutés se situent avant tout dans le droit fil de Chopin. C'est dans Islamey, célèbre à juste titre, que le compositeur affirme son originalité dans un langage post-lisztéen. Prodigieuse pièce de concert, frémissante, lyrique, animée d'une rage féroce, accordant une large place aux variations sur des thèmes issus des cultures du Caucase, aux limites des possibilités digitales, **Boris Berezovsky** nous en offre une mémorable interprétation, où la délicatesse arachnéenne des arpèges dans l'aigu succède aux variations plus exigeantes les unes que les autres. Le visage impassible, totalement concentré sur son jeu, épongeant discrètement sa transpiration dès qu'une main le lui permet, c'est une extraordinaire démonstration de la plus haute virtuosité, à l'état pur. Car jamais le pianiste ne pose ou ne sollicite les acclamations. Celles-ci semblent même l'indisposer, le faire fuir : il y met un terme rapide en se remettant au clavier, sans plus attendre. De l'oeuvre pianistique d'Anatole Liadov on n'entend plus grand chose, si ce n'est « la tabatière à musique » en guise de bis. De petites dimensions, mais écrites avec un goût et une distinction sûrs, d'une réelle richesse harmonique, la

barcarolle, op.44, la mazurka op.57 n°3 et quatre préludes nous invitent à la découverte d'une œuvre peu fréquente tant au concert qu'à l'enregistrement. Manifestement, l'admiration que lui portait Stravinsky était fondée sur quelque chose qui dépassait la simple empathie.

La seconde partie du programme sort également des sentiers battus. De Rachmaninov nous découvrons les cinq derniers de ses six moments musicaux. D'une virtuosité transcendante, rien ne les lie à ceux de Schubert, écoutés il y a peu par Andreas Staier : c'est une sorte de résumé de l'art du compositeur, exigeant une main gauche d'acier comme les touchers les plus variés, avec de grands traits chromatiques, des ostinati, des batteries et des arpèges, où le piano se fait impérieux, souverain comme poétique et lyrique. Scriabine, incontournable dans l'ancien empire soviétique, n'a pas été laissé au bord du chemin, comme le programme publié initialement le faisait regretter. Deux études et l'extraordinaire et monumentale cinquième sonate viendront couronner ce récital, avant que trois bis soient offerts par le pianiste, ruisselant et heureux, à un public fasciné par les moyens et l'expression dont il fait preuve. L'épanchement, le lyrisme, mais aussi la puissance, à la limite du pathos et de l'emphase, sont servis par une technique prodigieuse, parfaitement appropriée à ce répertoire le plus exigeant.

Compte-rendu, récital. Dijon, Opéra, Auditorium, le 10 octobre 2018. BALAKIREV/LIADOV/RACHMANINOV/SCRIABINE, Boris Berezovsky. Crédit photographique © DR

Compte rendu, opéra. Luxembourg, le 12 oct 2018. Verdi : La Traviata. Teodor Currentzis / Robert Wilson

Compte rendu, opéra. Luxembourg, Grand-Théâtre de la Ville de Luxembourg, le 12 octobre 2018. Giuseppe Verdi : La Traviata. Teodor Currentzis / Robert Wilson

Etrange chef, toujours surprenant, déroutant par ses approches singulières, **Teodor Currentzis** prend cette saison la direction du nouvel orchestre de la SWR. Ce soir, c'est celui qu'il a fondé à



Novossibirsk, puis entraîné à Perm – dont il dirige l'opéra – qu'il conduit. L'adagio vapoureux qui ouvre l'opéra, retenu à souhait, est à la limite de l'audible, Le premier thème, au pathos souligné, voire outré dans l'appui du rythme par les basses, contraste avec le galop, molto vivace du second. La lecture scrupuleuse de Teodor Currentzis rompt avec les fausses traditions et rend sa vitalité dramatique à l'ouvrage, ce qui paraît d'autant mieux venu que son illustration scénique en est totalement dépourvue. Tendre, dramatique, toujours ductile et clair, avec de splendides solistes (le hautbois, la flûte etc.) l'orchestre adhère totalement à la direction expressive de son chef. A plus d'un moment, les contrastes accentués d'intensité, de tempo, la dynamique extraordinaire qu'il imprime font penser à une musique de film.

Le projet de Bob Wilson remonte à 1993 : après avoir vu sa *Madama Butterfly*, Gérard Mortier avait demandé au metteur en scène de préparer une *Traviata*. Il lui aura fallu rencontrer

Teodor Currentzis pour que le projet se réalise, à Linz, il y a trois ans, puis à Perm.

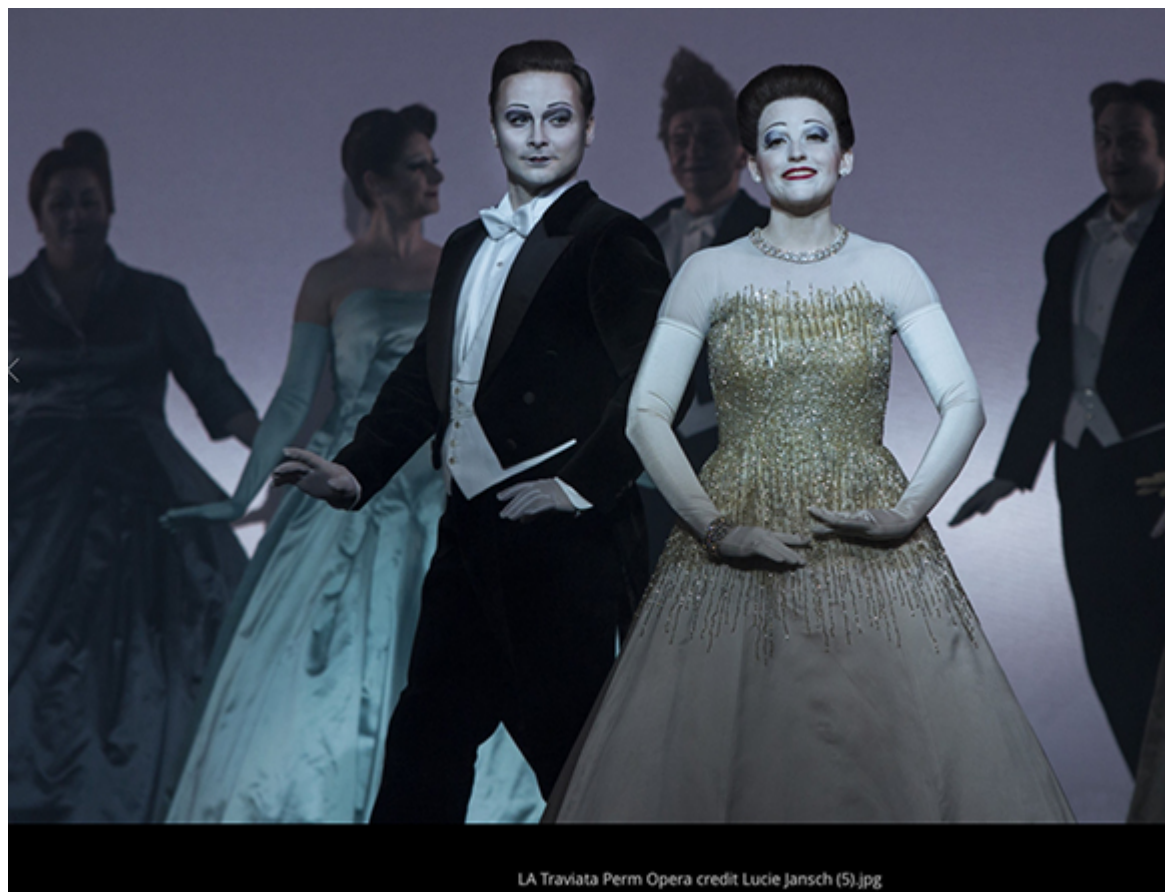
Jeux de mains, jeux de vilains



Inchangée depuis des décennies, la grammaire des conventions de Bob Wilson est connue. Cette Traviata n'échappe pas à la règle, stylisée, épurée, débarrassée de toute référence anecdotique au Paris mondain de la Restauration. Commune aux mises en scènes de l'Américain, la gestique imposée à tous, y compris Violetta, aurait convenu pour que Coppélia, la poupée aux yeux d'émail, chante « *les oiseaux sous la charmille* »... Nul besoin d'acteurs pour **Bob Wilson**, des paraplégiques font l'affaire, sauf pour les choristes-figurants bondissants et Annina trottinante. Ici, en dehors du début de l'acte III, où l'immobilité de la mourante est naturelle, l'étrangeté constante des postures, où seuls les bras et la tête des chanteurs sont animés, nous entraîne dans une dimension onirique. Le statisme ne leur laisse que leur expression vocale, puisque les gestes codifiés, totalement impersonnels, individuels ou collectifs, minimalistes, relèvent d'une

grammaire scolaire. Les déplacements sont le plus souvent lents, de prêtres durant la célébration d'un office. Y échappent le trottement d'Annina et les bonds des hommes durant le bal.

Musique et lumières sont associées en permanence. Si beaux soient les éclairages, leur pléonasme avec la musique, qu'ils doublent ou soulignent, gêne et contredit les intentions affichées par Wilson. **Le résultat est toujours d'une réelle séduction esthétique**, mais sent bien vite le procédé dans son caractère systématique. Les fonds de scène, où la lumière stratifiée semble perçue en haute altitude au travers d'un hublot, font partie de la panoplie de Wilson. Les effets de contre-jour, les tons le plus souvent estompés, ces silhouettes qui se découpent en arrière-plan séduisent toujours, mais ne font pas une action. Les costumes, même immobiles, apportent une touche esthétique bienvenue, les robes XIXe siècle des femmes tout particulièrement. Quant aux structures indéfinissables, abstraites, qui évoluent depuis les cintres ou au sol, leur intérêt est purement esthétique, même si le metteur en scène parle de symbolisme. Comment ne pas faire le lien avec la lanterne magique, ou le théâtre d'ombres de Georges Fragerolle et de son scénographe Henri Rivière, tous deux un peu oubliés ? La parenté semble évidente, le figuralisme en moins. Les scènes s'y enchaînent à l'identique, composant de beaux tableaux, dont les acteurs (passeurs conviendrait mieux) sont figés dans des attitudes hiératiques, le visage aussi inexpressif que s'ils portaient un masque du théâtre nô.



LA Traviata Perm Opera credit Lucie Jansch (5).jpg

N'était son italien, aux accents d'Europe orientale, Violetta est extraordinaire. Un peu en retrait au premier acte, la voix de **Nadeja Pavola** s'épanouira progressivement pour atteindre des sommets au dernier. Puissante, mais montant avec aisance et légèreté au contre-ré dans les nuances les plus subtiles, d'une virtuosité à couper le souffle, sans ostentation aucune, le seul pouvoir de sa voix nous émeut, à chaque intervention, et plus particulièrement durant tout ce dernier acte, sur lequel plane la mort et la rédemption. Alfredo, **Airam Hernandez**, se distingue par l'aisance de la projection, la beauté du timbre, et la sûreté du chant. Nous tenons là un grand ténor verdien. Nous n'en dirons pas autant de Germont, chanté par **Dimitris Tiliakos**. Ce soir la voix paraît grise, sans ligne ni noblesse, le souffle court. Oublions. Aucun des chanteurs des rôles secondaires ne déçoit, l'équipe est homogène et totalement soumise à la direction exigeante de **Teodor Currentzis**. Tout juste pourrait-on obtenir une meilleure expression italienne, ce qui s'applique également au

chœur.

Les longues ovations d'un public enthousiaste qui se lève comme un seul homme pour saluer cette production témoignent de l'efficacité et de la réussite d'une singulière réalisation.

Compte rendu, opéra. Luxembourg, Grand-Théâtre de la Ville de Luxembourg, le 12 octobre 2018. Giuseppe Verdi : La Traviata. Teodor Currentzis / Robert Wilson

Compte rendu, récital. Dijon, Opéra, Auditorium, le 6 octobre 2018. Le dernier Schubert (I), Andreas Staier

Compte rendu, récital. Dijon, Opéra, Auditorium, le 6 octobre 2018. Le dernier Schubert (I), Andreas Staier. L'ultime année de Schubert, de l'automne 1827 à novembre 1828, nous vaut une production extraordinairement abondante et riche (D.896 à



965). En deux récitals, Andreas Staier se propose d'en offrir deux impromptus, les Moments musicaux et, surtout, les trois dernières sonates, sous l'intitulé « Le dernier Schubert ». Le programme de ce soir s'ouvre par le premier impromptu, en ut mineur, de l'opus 90 (D.899 n°1). Le jeu d'Andreas Staier

surprend, dérange, d'autant plus que l'œuvre est des plus familières. Bien sûr, il y a les couleurs de son magnifique pianoforte (Joseph Simon, à Vienne, vers 1825), aux graves robustes et clairs, la résonance de l'unisson initial, à peine estompée, se poursuivant durant l'énoncé du premier thème. Mais, surtout, le mouvement adopté, noté « *allegro molto moderato* », pris très lent, accablé, pour le premier énoncé, va progressivement s'animer, s'affranchissant d'une métrique régulière, avec des tempi très fluctuants au fil du discours.

Andreas Staier : la liberté retrouvée

Chaque proposition, chaque phrase trouve ainsi une expression singulière, originale. Les cadences sont le plus souvent retenues, avec de fréquents et discrets arpèges au lieu des accords « traditionnels ». La clarté constante du jeu, avec une mise en valeur subtile des parties intermédiaires, simplicité et dénuement alliés à une profondeur encore jamais atteinte emportent l'adhésion. Cette liberté souveraine va gouverner l'ensemble du récital.

Le deuxième impromptu de l'opus 142, en la bémol majeur (D.935/2), dans l'esprit du *laendler*, est enchaîné.

L'insouciance de l'*allegretto*, empreinte de nostalgie fait place au tourbillon du trio tourmenté dans ses rythmes et dans son harmonie. Les six Moments musicaux, opus 94 (D.780) sont un condensé de l'art de Schubert. Andreas Staier nous en propose une version des plus épanouies, comme contextualisée, avec les échos de la campagne viennoise, où la tendresse, la fièvre, les parfums, les danses traduisent cette joie de vivre teintée de mélancolie. Tout l'esprit est là, de la berceuse au galop, dans l'écriture la plus élégante, renouvelée, rêveuse comme vigoureuse, contrastée à souhait. Un régal.

L'avant-dernière sonate, en ut mineur, est magistralement

illustrée : le romantisme sincère, servi par une virtuosité comme on l'aime, avec la plus large palette de couleurs, de nuances, de tempi, un sens de la construction et une clarté du propos qui ne sont jamais pris en défaut. L'adagio en est proprement bouleversant, mais c'est encore le finale, fuite éperdue d'une tarentelle haletante, aux silences lourds, qui porte la charge la plus émouvante. On attend impatiemment le 5 mai pour renouveler ce moment rare, avec les deux dernières sonates.

Andreas Staier aime Dijon, et les Dijonnais le lui rendent bien. Aux chaleureuses ovations d'un public encore sous le poids de l'émotion, il offre la première des danses allemandes, D 971, de 1823.

Dans le programme de salle, Brice Pauset fait valoir que les « pianoforte viennois des années 1820 ont toujours un rapport direct à la voix : leur logique du son est une logique de l'énonciation, l'attaque du son est proche d'un effet de consonne et sa résonance d'un effet de voyelle ». C'est précisément ce que l'on ressent à l'écoute d'Andreas Staier. J'avoue : avant d'avoir lu ce texte, reprenant la route à l'issue du concert, j'ai écouté le même programme, enregistré par un des plus illustres interprètes, sur un piano moderne. Quels que soient ses talents, sa lecture paraissait maintenant convenue, corsetée. La différence paraissait aussi importante qu'entre la récitation un peu scolaire d'une tirade en alexandrins (avec césure obligée à l'hémistiche), d'une métrique constante, et son interprétation par un comédien qui lui donnait tout son sens dramatique.

La soprano catalane Montserrat Caballé est morte, ce jour samedi 6 octobre 2018

✘ La soprano catalane Montserrat Caballé est morte, ce jour samedi 6 octobre 2018, à l'âge de 85 ans, à l'hôpital Sant Pau de Barcelone. A l'époque des divas belliniennes et belcantistes, après l'or d'une Maria Callas, Caballé (née en 1933) incarne dans les années 1960, 1970, 1980, un chant souverain et pur presque desincarné tant il fut diamantin et d'une agilité virtuose. Elle demeure la dernière grande colorature du XXème avec Beverly Sills, sans pour autant partager avec sa consœur américaine le même répertoire; de fait La Caballé a chanté comme personne les héroïnes sacrifiées de Bellini, du premier Verdi essentiellement sans omettre Donizetti et même Mozart (Fiordiligi dans *Così fan Tutte*), et aussi Rossini (1984: résurrection du *Viaggio à Reims* sous la direction de Claudio Abbado), offrant à son art remarquable des sons filés, emperlés, une ligne souple et aérienne d'une flexibilité inouïe en particulier dans les suraigus qu'elle redessine et caresse avec une subtilité inégalée. Soprano colorature et léger, elle a surtout chanté Lucia et Norma de Bellini, Gilda, Leonora et même Traviata de Verdi sous la direction du français Georges Prêtre (1965). Osons citer aussi sa Salomé de Richard Strauss, en allemand grâce à l'intuition juste de Léonard Bernstein qui avait compris combien ce timbre angélique et céleste convenait au personnage de jeune fille ingénue et davantage inspiré d'Oscar Wilde (cf le visuel ci contre : couverture du disque édité par

DEUTSCHE GRAMMOPHONE) . Pour nous Caballé, demeure la diva osant la caricature et l'autoderision délirante et magicienne dans son duo avec Freddy Mercury : Barcelona, célébrant le feu et la singularité de la capitale catalane en 1988. Comme Luciano Pavarotti le légendaire ténor (avec lequel Montserrat a chanté et enregistré Mefistofele de Boito), Caballé demeure surtout une voix d'une perfection absolue, la fameuse beauté incarnée et pure, idéal pour les sopranos après elle, dont le piètre talent scénique dû à une silhouette massive, se sera révélé dommageable dans de nombreuses productions mémorables sur la scène. A notre époque du tout image et des captations en direct au cinéma, une telle diva, pas aussi douée pour le jeu d'actrice qu'une Callas, n'aurait peut être pas bénéficié des feux de la rampe lyrique et surtout médiatique. Quoiqu'il en soit, la planète lyrique a perdu avec son décès, une étoile vocale inoubliable que seul l'enregistrement audio et vidéo peut ressusciter.

CD, critique. SALIERI : Les Horaces (Les Talens Lyriques, 2 cd Aparté – 2016)

CD, critique. SALIERI : Les Horaces (Les Talens Lyriques, 2 cd Aparté – 2016). Versailles, 1780... Un certain engouement défendu par le milieu parisien et versaillais, s'est récemment porté (avec plus ou moins de réussites) sur les opéras créés à Versailles sous le règne si court de Louis XVI et Marie-Antoinette ; soit pendant les années 1780 (décennie faste il



est vrai, pour les arts du spectacle / comme si avant la révolution à venir, au bord du gouffre, les patriciens et les nantis de l'ancien régime, s'en donnaient à cœur joie dans une ivresse aussi intense qu'insouciante). L'époque est au grand spectacle, avec tableaux spectaculaires voire terrifiants, ballet développé et aussi intrigue sentimentale qui « humanise » tout cela.

Nous avons déjà pu mesurer dans le cadre du même courant de résurrections, les fameuses [Danaïdes](#), opéra antérieur du même Salieri, créé en 1784 à Versailles également mais sur un sujet tiré de l'Antiquité (certes la plus sanglante et tragique : car il y est question d'un massacre en bonne et due forme... LIRE ici notre critique des Danaïdes de Salieri, également restitué par Les Talens lyriques en 2013 et une partie de la distribution des Horaces...).

<http://www.classiquenews.com/cd-compte-rendu-critique-salieri-les-danaïdes-christoyannis-van-wanroij-rousset-2013/>

Versailles, 1786

Les Horaces... la tragédie cornélienne selon Salieri



Avant le « grand opéra romantique » (fixé au siècle suivant par Spontini et Meyerbeer, dans la suite de Rossini (on le voit : que des étrangers), le XVIII^e français, sait lui aussi s'ouvrir à la diversité et aux talents extérieurs, puisque après Rameau

(le dernier grand génie lyrique hexagonal, après Lully), c'est le Chevalier Gluck qui opère la réforme de l'opéra français au début des années 1770 : pour revitaliser un genre qui se sclérosait, – la tragédie en musique (hérité de Lully), Rameau d'abord, puis Gluck, puis à partir des années 1780, une colonie de compositeurs étrangers paraissent à la Cour et présentent leur conception du drame lyrique. Gossec, Vogel, Johann Christian Bach, mais aussi les Napolitains (Sachini, Piccinni), puis Salieri, autorité européenne, surtout viennoise, apportent chacun leur éclairage à l'édifice lyrique français.

Avant la Révolution et comme les prémices du chaos à venir, la nervosité, une certaine frénésie (gluckiste) se mêlent alors à la ciselure nouvelle des affects, au moment où la notion de sentimentalité s'impose et avec elle, les germes du romantisme.

Après donc Les Danaïdes, opéra sanglant dont le tableau du massacre perpétré par les vierges Danaïdes état un prétexte spectaculaire, voici (avant Tarare, perle lyrique des Lumières, bientôt abordé dans la suite du visionnaire en la matière, Jean-Claude Malgoire), Les Horaces, créé en 1786, au moment où David fixe pour Louis XVI, les règles nouvelles de l'art pictural, ce néoclassicisme à la clarté expressionniste, elle aussi nerveuse et immédiatement intelligible (Le Serment des Horaces, présenté au Salon de 1784).

NEOCLASSICISME TRAGIQUE... C'est la période où il n'est pas d'acte héroïque s'il ne produit pas de sacrifice. Du peintre au compositeur, circule une évidente célébration du radicalisme héroïque, à peine tempéré ou adouci par la tendresse de quelque personnage isolé (ainsi sœur d'Horace, Camille dont l'amour sincère infléchit réellement le cœur du Curiace... mais en vain). Ici, la destinée individuelle est broyée par la machine de l'implacable Histoire : les pères (le vieil Horace, obstiné, suicidaire) transmettent aux fils, l'esprit de haine et de vengeance, faisant peser la menace de l'extinction de la race. Meurtre, tuerie, vengeance et jalouse haine, hargne, possession, déraison... sont les ferments des livrets d'alors, prétextes évidemment à de passionnantes mises en musique.

Avec Salieri (sur les traces de Corneille), qu'en est-il ?

On ne saurait trop louer l'effort qui produit cette résurrection salubre, indice d'une époque lyrique qui pourrait pas sa diversité et les profils invités, être présenté comme un véritable âge d'or du spectacle lyrique en France. 10 ans avant la Révolution, la Cour de France produit quantité d'ouvrages les uns plus passionnants et saisissants que les autres. Ce n'est pas ces Horaces qui contredisent la tendance. La grandeur morale de chaque figure, et dans chaque

clan opposé, incarne un idéal louable.

A l'heure où l'opéra français tente de se réinventer, en particulier comme dans le cas des Horaces, en revisitant les textes classiques du siècle précédent, ici, celui de Corneille, Salieri s'attèle à une tragédie romaine au français le plus noble, porteur de sentiments exacerbés.

Las, la tension essentielle et sa forme expressive première : la langue est malheureusement bien mal défendue dans cette interprétation qui recherche surtout la nervosité et l'expressivité : rares sont les chanteurs, malgré la qualité de leur timbre et une certaine élégance de style, à savoir maîtriser totalement la courbe tendue du verbe cornélien : une seule chanteuse suffit à démontrer ce qui fait les limites et une certaine séduction : **Judith van Wanroij**, qui a fait des héroïnes altières ou princières, sa spécialité, mais si discutable quand on l'écoute yeux fermés, tentant – vainement de deviner ce qu'elle dit : c'est tout le relief sémantique d'un Corneille plutôt inspiré alors (Les Horaces, 1640) qui disparaît de façon dommageable. Clarté, déclamation tendue et naturelle, ferme et tendre, héroïque et tragique doivent évidemment inféoder tout l'édifice à l'orchestre comme de la part de chaque soliste. Quel plaisir alors d'écouter la fine fleur des ténors français actuels : **Cyrille Dubois** (Curiace), **Julien Dran** (Horace) : leur intelligibilité rend encore plus exaltant le relief d'un texte nerveux, musclé qui les affronte sans ménagement, jusqu'à la mort. Pour les deux voix masculines, le présent album mérite tous les suffrages. Quel nerf et quel style ! D'autant que l'orchestre sert cette frénésie postgluckistes avec une tension permanente. Même engagé articulé et bien déclamé de la part de **Jean-Sébastien Bou** qui fait un vieil Horace, animé par la vengeance.

C'est du David sur scène, une peinture vivante et palpitante du mot déclamé, la claire et noble expression des passions les plus rivales et les plus extrémistes.

Salieri a le sens du rythme : scènes de foule et bataille, attendrissement tendre (duo Camille / Curiace), cas de conscience de Curiace, entre loi et devoir, sentiment et

désir, le théâtre lyrique s'exalte, s'embrase même. Il reste incompréhensible qu'au moment de la création, une partie du public ait ri plutôt qu'il ait été touché par cette lyre abrupte et acerbe où coule un sang facile, et se dressent des orgueils pourtant sincères et chacun légitime... les interprètes à la création furent-ils en dessous des défis conçus par Salieri ?Après 3 représentations en décembre 1786, le second opéra de Salieri en France disparut totalement. Belle recreation.

Antonio Salieri (1750-1825) : Les Horaces

Judith Van Wanroij, Camille

Cyrille Dubois, Curiace

Julien Dran, le jeune Horace

Jean-Sébastien Bou, le vieil Horace

Philippe-Nicolas Martin, L'Oracle, un Albain, Valère, un Romain

Andrew Foster-Williams, Le Grand-Prêtre, le Grand-Sacrificateur

Eugénie Lefebvre, Une suivante de Camille

Les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles

Olivier Schneebeli, direction

Les Talens Lyriques / Christophe Rousset, direction

[2 cd APARTE AP185](#) – enregistrement réalisé en 2016. CD1 : 55'33

/ CD2 : 30'10

Compte rendu, opéra. Dijon, Opéra, le 26 sept 2018. Janáček : Jenůfa. Veselka / Lenoir

Compte rendu, opéra. Dijon, Opéra, Auditorium, le 26 septembre 2018. Janáček : Jenůfa. Stefan Veselka / Yves Lenoir. Que demander de plus pour cette extraordinaire production de Jenůfa à Dijon ? On ne sait par quoi commencer tant tout concourt à son aboutissement. L'orchestre dont aurait rêvé Janáček, venant de Brno, où fut créé l'ouvrage ? Un chef familier de ce répertoire, Stefan Veselka, dans lequel il baigne depuis toujours, et dont on avait apprécié sa Katia Kabanova, donnée ici même ? Des interprètes de très haut vol, où les Tchèques sont nombreux ? La mise en scène de Yves Lenoir, qui met toute son intelligence et son savoir au service de l'œuvre ? Bref, tout est réuni pour une réussite exceptionnelle.

Avant tout, rendons justice au maître d'œuvre, **Stefan Veselka**, comme au chef de chant, **Nicolas Chesneau**. L'orchestre défend avec conviction et ferveur cet ouvrage qui lui est le plus cher. Il amplifie, dans les moments tourmentés où ses déferlements sont paroxystiques, comme dans ceux de douceur et de tendresse. Le son est âpre, comme il sied dans la tradition morave, mais toujours transparent, clair. La lisibilité en est constante, y compris dans des détails que l'on n'avait jamais perçus auparavant. Au début, la discrétion, la nuance, pour

mieux ménager les poussées de fièvre et les explosions dramatiques, même si, ponctuellement, le chant paraît en retrait de l'orchestre, sauf celui de Laka.

Dans la souffrance



Mais rapidement l'équilibre se trouve et nous vaudra une lecture sensible et fouillée, toute en contrastes et nuances, lyrique à souhait. La tension est constante, rompue seulement par quelques épisodes frais : le chant des recrues, la prière de Jenûfa, et l'intervention de Jano, le jeune berger.

L'orchestre se montre généreux et fringant, réactif, cravaché comme caressé par Stefan Veselka, au sens dramatique exceptionnel. Les formules rythmiques haletantes, obsessionnelles, les motifs amplifiés de la fin du II, la transfiguration de l'ultime scène, tout est captivant. Les chœurs, préparés par Anass Ismat, s'y montrent sous leur meilleur jour, vocal comme dramatique : du défilé des conscrits « Tous ils se marient » à la chanson « Loin, très loin d'ici » remarquablement chorégraphiée, assortie de claquements de mains rythmés, enfin, les jeunes filles du III avec l'interjection finale de chacun des couplets, c'est parfait.

Le titre original de l'opéra, «Její pastorkyňa » [Sa belle-fille], nous invite à un peu de généalogie pour nous approprier les ressorts familiaux de cette histoire. Starenka Buryjovka (la grand-mère) eut deux fils. Jenůfa est fille du premier, qui se remariera, après le décès de sa femme, à Kostelnicka, ainsi belle-mère de Jenufa. L'autre fils a épousé une veuve, déjà mère de Laca, demi-frère de Steva, né de cette nouvelle union. Les hommes sont morts. Ne restent, outre Laca et Steva, que le contremaître du moulin et le maire du village comme figures masculines. L'histoire, que l'on ne va pas développer ici, est un fait divers sordide, puisque par amour pour sa fille adoptive, sa belle-mère va noyer son enfant, né avant mariage, croyant rétablir l'équilibre du clan. Les demi-frères, rivaux, seront les autres personnages principaux de ce drame familial, traité ce soir avec pudeur, sensibilité, ce qui n'en exclut pas la force, tellurique. La mise en scène, signée Yves Lenoir, collaborateur régulier des plus grands de nos réalisateurs, a fait le choix de transposer l'action dans un monde plus proche de nous que celui de l'original. Le moulin, dont l'activité fait la fortune de la famille, n'est que suggéré par les tuyaux obliques conduisant le grain, conduits que l'on découvre au deuxième acte, dans la chambre où est cachée l'héroïne. Le premier et le troisième acte sont situés dans un bâtiment agricole s'ouvrant largement sur la campagne. Ces décors, simples mais ingénieux, autorisant un

changement à vue entre les deux premiers actes, enchaînés, vont concentrer l'attention sur les personnages. Leur fonctionnalité n'exclut pas la poésie, ainsi durant la nuit enneigée où le drame se noue. Les costumes sont simples, le plus souvent ternes : les héros sont proches de nous. Ils le sont d'autant plus que, loin de jouer sur des oppositions faciles, la direction d'acteur nous en présente toutes les facettes, la complexité psychologique, la subtilité, les évolutions. Ce sont des êtres qui nous sont proches, qui nous émeuvent autant qu'ils nous révoltent.



Même si l'opéra s'appelle maintenant Jenůfa, le personnage central est certainement Kostelnicka, sa belle-mère, dont le rôle est écrasant, tant au plan vocal que dramatique. Meurtrie, stigmatisée par cette union au père de l'héroïne, son seul mobile est de faire le bien d'autrui, de régir le monde sur lequel elle a autorité pour en préserver l'ordre,

sinon l'harmonie. Marguillière, elle est au centre de la vie sociale, protectrice de l'église, plus que sacristaine, autoritaire, intransigeante, d'une piété exemplaire. La honte, le regard d'autrui au sein d'une communauté hiérarchisée, le déshonneur pesant sur celle qu'elle aime profondément la conduiront à l'irréparable. L'infanticide découlera logiquement de cette règle de vie. L'outrance du chant correspond bien à la forme de démence du personnage avec une très large tessiture, des intervalles inaccoutumés par leur extension. Les graves jamais poitrinés, les intonations cassantes, des aigus acérés, sonores, comme des accents de tendresse permettent à **Sabine Hogrefe** d'être ce personnage singulier. Ses interrogations au second acte sont un sommet de lyrisme. Torturée par le remords, sa dépression et son aveu volontaire au dernier acte nous étreignent. Jenůfa est **Sarah-Jane Brandon**, splendide soprano lyrique, qui confère à l'héroïne une fraîcheur bienvenue. Evidemment, son amour pour Steva, puis son amour maternel suivi de son désespoir, sa piété aussi suscitent une expression d'une beauté captivante. Le chant à la nuit, suivi de sa prière constituent deux autres sommets de cet ouvrage. Laca, l'amoureux éconduit, rageur, jaloux, d'une violence effrayante, trouvera en l'amour le moyen de surmonter ses haines pour se muer en un être tendre, consolateur. **Daniel Brenna**, immense ténor wagnérien, s'est fait Laca et lui donne une force extraordinaire, avec un engagement total. Prochainement, au MET, il reprendra le rôle, qu'il affectionne. Steva, son demi-frère est rival, a été un enfant gâté auquel tout sourit, et dont il use et abuse, joli garçon, coureur de jupons, souvent ivre, odieux, lâche, d'un orgueil démesuré. Ce rôle ingrat est assumé avec bonheur par **Magnus Vigilius**, avec panache, voix sonore, claire et bien projetée. De tous les rôles secondaires retenons la Grand-mère d'une magnifique contralto, **Helena Köhne**, plus vraie que nature, le contremaître du moulin, Tomas Kral, dont on regrette que le livret limite les intervention, mais aussi Karolka, la fille du maire à laquelle s'est fiancé Steva. Katerina Hebelkova ne manque pas de tempérament, ni vocal, ni

dramatique. Aucune faiblesse n'est à signaler, y compris dans les petits rôles.

Il faut découvrir, ou redécouvrir Jenůfa, œuvre majeure, parmi les plus fortes du répertoire lyrique, particulièrement dans cette production, qui sera reprise, avec la même distribution, en janvier à Caen.

Compte rendu, opéra. Dijon, Opéra, Auditorium, le 26 septembre 2018. Janáček : Jenůfa. Stefan Veselka / Yves Lenoir. Avec Sarah-Jane Brandon, Daniel Brenna, Magnus Vigilus, Sabine Hogrefe, Helena Köhne. Illustrations © Gilles Abegg – Opéra de Dijon.

CD, critique. BERNSTEIN : Symphonies 1, 2, 3 (Orch. Acad. Santa Cecilia, Pappano

– 2 cd Warner)

CD, critique. **BERNSTEIN** : Symphonies 1, 2, 3 (Orch. Acad. Santa Cecilia, Pappano – 2 cd Warner). Le doute, la question existentielle exacerbés par le sens de la foi au XX^e : tels sont les questionnements qu'éprouve et exprime **Leonard Bernstein** dans chacune de ses 3 symphonies, si personnelles, voire autobiographiques (au point qu'on les a tenues pour



bavardes et « oiseuses » ; mais pouvons nous en dire autant des Symphonies de Mahler ?) ; en particulier, à travers la 2^e, ou « Age of anxiety » dont il fait un Concerto pour piano avec une transposition très virtuose et presque fantaisiste de la forme variation. Evidemment qu'on ne s'y trompe pas, sous l'éclectisme parfois fanfaronnant de la forme (ce côté hollywoodien, souvent démonstratif – « râcoleur » diront les mauvaises langues), il y a bien une question fondamentale qui est posée ; celle de « la ferveur » chez un compositeur non croyant, un homme du XX^e. Dans Mass, de 1972, le compositeur savait déconstruire et reconstruire un rituel liturgique, parodiant sermon, hymnes choraux, avec toujours ce questionnement affûté, insolent et même blasphématoire (le chœur de rue) qui optimisait dans le genre comédie musicale, toutes les objections énoncées face à la loi et l'autorité autoproclamée du dogme (à travers le personnage clé de son prêcheur).

Antonio Pappano s'engage corps et âme, dévoilant sans filtres, la chaleur et la sincérité des larmes de Jérémie, dans la Symphonie n°1 (1942), qui contexte historique oblige, recueille le traumatisme né de la Shoah : comment Dieu a-t-il permis que se réalise cette barbarie qui demeure une faute

pour l'esprit, contre l'humanité ?

Dieu existe-t-il ? Comment justifier la notion même de guerres, meurtres, massacres, génocides... ? Jérémie se lamente ainsi face à Jérusalem : c'est Bernstein qui prophétise et se lamente lui aussi sur les dérives et la course du monde à son époque.

Révolté, Bernstein l'est totalement, contre la société du XX^e, contre son père aussi ; sa quête est celle d'une identité à conquérir, qu'il ressent comme refusée. Dans sa chair, dans l'intimité de son milieu familial. Bisexuel et juif, le citoyen du monde et l'humaniste qu'est Bernstein interrogent dans la 3^e, « Kaddish », l'humanité dévoyée, qui a perdu son humanisme; le compositeur s'est intéressé comme nul autre à peindre le portrait d'une humanité non humaine, c'est à dire dans son état de barbarie « ordinaire »... sur fond de chœur (liturgie restituée), Bernstein devenu orant, prêcheur critique, questionne directement Dieu, le somme d'expliquer pourquoi l'humanité s'écarte de l'humanisme.

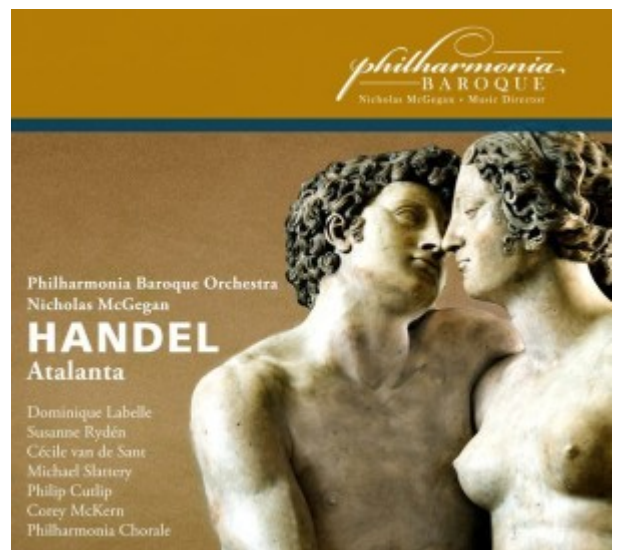
Carrée, directe, la direction du britannique Antonio Pappano recherche surtout l'efficacité et la puissance du discours. On regrette cependant de la finesse et cette suggestivité tendre que savait cultiver l'auteur lui-même avec il est vrai des solistes autrement plus engagées ([Ludwig pour Jeremiah / la volubile et inquiète Caballé dans Kaddish : deux enregistrement signés Bernstein chez DG](#)). De sorte que pour son centenaire, Bernstein reste indépassable dans l'interprétation de ses symphonies. Pappano a le courage d'affronter la ferveur selon Bernstein, mais en éludant la profondeur au service de l'expressivité immédiate. A écouter en second choix. Le premier choix restant Bernstein par Bernstein.

CD, critique. BERNSTEIN : Symphonies 1, 2, 3 (Orch. Acad. Santa Cecilia, Pappano – 2 cd Warner)

CD, critique. HANDEL Atalanta, HWV35 (McGegan, 2005 – 2 cd Philharmonia Baroque)

CD, critique. HANDEL Atalanta, HWV35 (McGegan, 2005 – 2 cd Philharmonia Baroque). Quel rafraîchissement stimulant apporte aujourd'hui le collectif réuni et porté par le chef **Nicholas McGegan**, en Californie (Berkeley), lequel inspirant ses troupes outre-Atlantiques du Philharmonia Baroque (orchestre et chœur), s'ingénie à défendre

une vision gorgée de verve et de franche sincérité, à mille lieues des directions franco-françaises, souvent trop cérébrales et corsetées qui ont oubliées depuis des décennies de dictat en tous genres, l'esprit du Baroque : son caractère certes discursif mais surtout improvisé. La liberté du geste telle qu'elle est aujourd'hui défendue par McGegan incarne une direction pour nous salutaire dans l'interprétation baroque, d'autant que depuis les années 1990/2000, nombre de chefs autoproclamés experts en la matière, distille chacun un système et un type directionnel bien identifiable et parfaitement mécanisé. Faisant oublier, la caractéristique essentielle de la révolution baroque défendue depuis les années 1970, l'audace, le risque, l'expressionnisme. A croire que l'intensité défricheuse des Harnoncourt et Malgoire, puis Jacobs et Goebel, ... est devenue lettre morte.



Nicholas McGegan : le souffle nouveau, revivifiant du Baroque venu de Californie

Rien de tel avec le Britannique McGegan qui grâce à une politique avisée de publications discographiques, entretient la mémoire de son approche avec un discernement et une activité constante que beaucoup peuvent lui envier. D'emblée, c'est la preuve de la vitalité du courant et de l'interprétation baroque en CALIFORNIE...

Voyez cette ATALANTA enregistrée à Berkeley (Californie), en septembre 2005.



PASTORALE AMOUREUSE... La partition a été rarement jouée et cette résurrection complète, très historiée, fait tout le mérite du chef. **Créée le 12 mai 1736** – avec feu d'artifice final, pour célébrer les noces du Prince de Galles et de la princesse Augusta de Saxe-Gotha, l'œuvre est ici enregistrée sur le vif et comme « chauffée », après une série de représentations scéniques données auparavant au Göttingen Handel

Festival. McGegan officie avec un instinct véritable, une

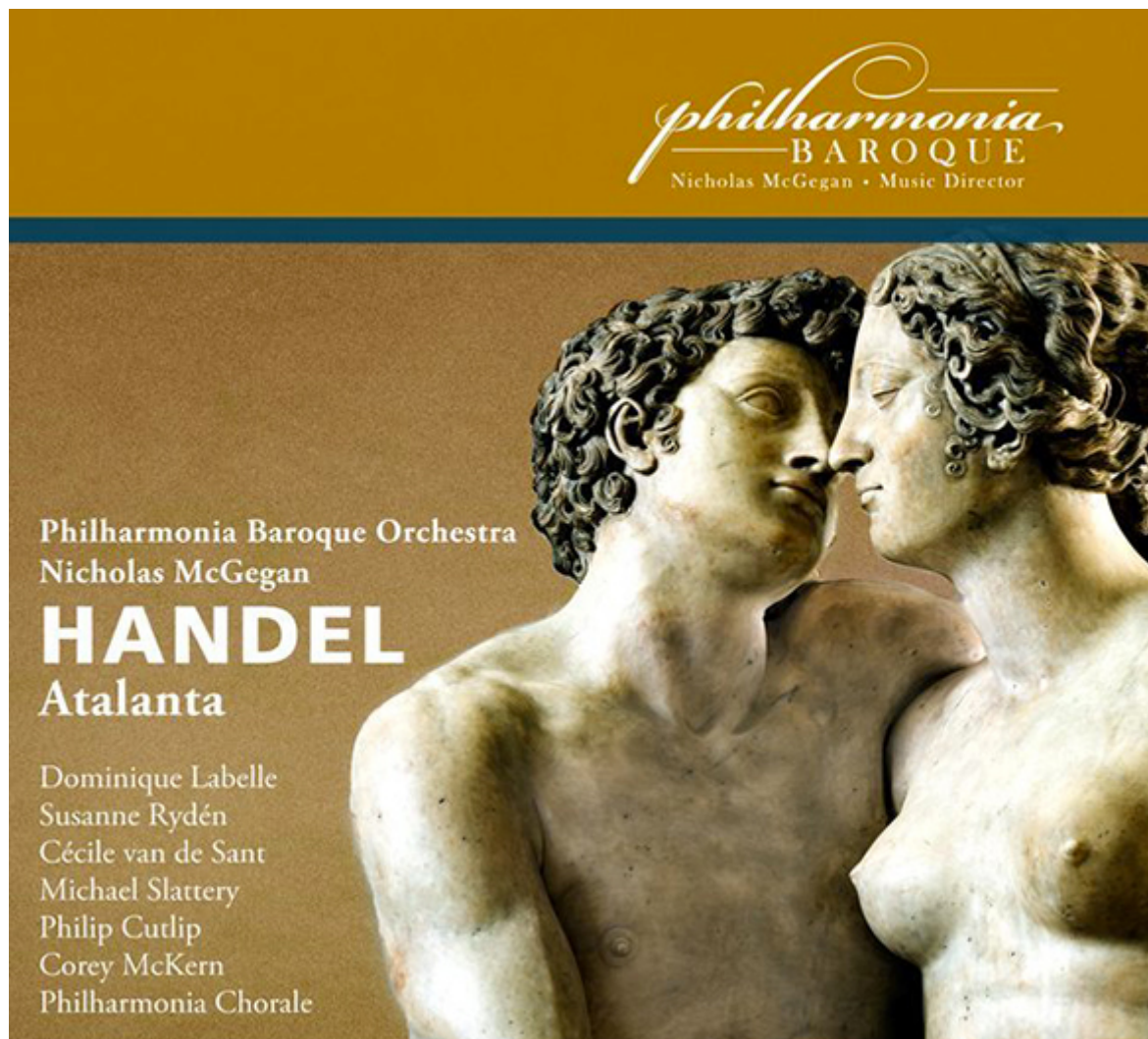
intuition de l'instant qui aiguise l'acuité des accents et réussit la caractérisation des personnages de cette Arcadie lyrique. Séduire une beauté glaçante est un défi souvent relevé qui honore d'autant mieux celui qui sort victorieux ; ainsi l'histoire léguée par la mythologie grecque, celle d'Atalante, qui au préalable dédaigne les avances du beau Méléagre (le frère de Déjanire), préférant les plaisirs de la chasse aux délices plus subtils de l'amour... Mais voilà, pendant la chasse du monstrueux sanglier de Calydon, Atalante et Méléagre croisent leurs regards.

En maître des passions humaines, chasseur / révélateur du sentiment enfoui, Haëndel sait développer le vertige profond, en particulier celui qui inspire à Atalante (très convaincante **Dominique Labelle**) son grand monologue du II (« 'Lassa! ch'io t'ho perduta »), où la jeune chasserresse exprime son trouble et ses tiraillements car elle comprend qu'elle se ment à elle-même, foudroyée en vérité par le jeune Méléagre. Il est vrai que face au Méléagre, toute tendresse et séduction de la seconde soprano, **Susanne Rydén**, tout cœur ne saurait demeurer de pierre... l'optimisme lumineux du timbre renforce l'attractivité du jeune guerrier.

Aux côtés des amoureux principaux, l'assemblée des bergers tel Aminta (excellent **Michael Slattery**) et son aimée Irene (superbe air, plein de juvénile ardeur : « Come alla tortorella », parfaite et sensuelle **Cécile van de Sant**) enrichit la partition d'une myriade d'émotions vraies dont Haendel a le secret.



Le Philharmonia Baroque Orchestra démontre d'étonnantes affinités dans l'art d'ornementer et de caractériser, selon le souci de fluidité et d'éloquence, de dramastisme et d'élégance, souhaité manifestement par le chef. Voilà qui surclasse évidemment sa première approche de l'oeuvre de Haendel, qui remonte à 1984 avec une équipe bien moins engagée et ciselée.



CD, critique. HANDEL Atalanta, HWV35 (McGegan, 2005 – 2 cd Philharmonia Baroque)

Distribution

Dominique Labelle, soprano

Susanne Ryden, soprano

Cecile van de Sant, mezzo-soprano

Michael Slattery, tenor

Philip Cutlip, baritone

Corey McKern, baritone

Philharmonia Chorale – Bruce Lamott, director

Philharmonia Baroque Orchestra
Nicholas McGegan, conductor
Philharmonia Baroque Productions™

Achetez ce cd édité par le label fondé par Nicholas McGEGAN
<https://philharmonia.org/product/handel-atalanta-2/>