CRITIQUE, concert. PARIS, Auditorium de la Maison de la Radio, le 10 octobre 2024. BUSONI : Concerto pour piano. Orchestre National de France, Kirill Gerstein (piano), Sakari Oramo (direction).

L'Orchestre National de France et son chef invité Sakari Oramo nous offre l'un des concerts les plus mémorables de ce début de saison en exhumant le rare Concerto pour piano (1896) de Ferruccio Busoni, un ouvrage dont on n'a pas fini d'appréhender la folle démesure, jusqu'à son Finale inattendu avec choeur d'hommes. Au piano, le génial Kirill Gerstein semble enfiler avec une facilité déconcertante toutes les difficultés de ce monument redouté.



Crédit Photographique © Radio France

L'**Orchestre National de France** a choisi de fêter le 100e anniversaire de la disparition de **Ferruccio Busoni** (1866-1924) en mettant à l'honneur l'un des ouvrages les plus dantesques du répertoire, d'abord par sa durée de 70 minutes (la plus longue parmi ses équivalents), puis par sa difficulté extrême pour le pianiste, sollicité tout du long. Issu d'une double ascendance allemande et italienne par ses parents, tous deux musiciens, Busoni a très tôt embrassé une carrière de pianiste prodige, avant de se consacrer à l'enseignement et à la composition. Son admiration pour Liszt s'épanouit avec force dans cet ouvrage encore imprégné des influences post-romantiques de sa première manière (à l'inverse de ses quinze dernières années, davantage tournées vers un allègement orchestral et un certain flottement tonal, comme dans son ultime chef d'oeuvre, l'opéra *Doktor Faust*).

Le *Concerto pour piano* fait entendre autant un élan brahmsien aérien au niveau de la forme, qu'un gigantisme puissamment

évocateur évoquant Strauss ou Mahler. Le tempérament italien irrigue également cette pièce généreuse par sa capacité à entrecroiser les différents motifs, en un lyrisme imprévisible et toujours palpitant. Difficile à appréhender, l'ouvrage mérite mieux qu'une approche superficielle et gagne à la réécoute, tant il fourmille d'idées et d'audaces. Il fallait certainement un chef de la trempe de Sakari Oramo pour oser s'attaquer aux difficultés multiples, quasi expérimentales par endroits, et donner une telle sensation d'évidence dans les enchaînements, tous fluides. Si le Finlandais a eu la tristesse de voir disparaître le jour même l'un de ses illustres compatriotes en la personne de Leif Segerstam (1944-2024), il n'en laisse rien paraître en embarquant les forces du National en un engagement de tous les instants, entre *tempi* vifs et ruptures marquées. Il sait aussi s'apaiser pour révéler les passages plus apolliniens, telle que la fin touchante du premier mouvement. On aime aussi sa propension à embrasser les aspects plus dansants, notamment dans la *Tarentelle*, qui précède le dernier mouvement étonnamment doux, avec le chœur d'hommes. Ce chœur fait entendre un Busoni moins moderne dans ses réparties homophoniques : de quoi trahir le réemploi d'un morceau composé plus tôt dans sa carrière, pour un opéra resté inachevé.

Kirill Gerstein semble ne faire qu'un avec cette musique qu'il connaît par cœur, de bout en bout, lui qui inscrit régulièrement les pièces pour piano de Busoni à ses programmes. Autant sa technique percutante que son tempérament sont un régal de chaque instant, que l'on pourra retrouver à la réécoute sur France Musique, à moins de rejoindre Berlin (les 17 et 19 octobre) ou Londres (le 1er novembre), où Gerstein et Oramo conduiront les orchestres locaux pour le même programme. On notera toutefois que ces villes ont choisi de l'étoffer, en y adjoignant une pièce de Debussy à Berlin et une *symphonie* de Grażyna Bacewicz (1909-1969) à Londres. N'était-il pas possible de faire la même chose à Paris ? C'est là le seul regret de cette soirée malgré tout très réussie,

qui donne envie de découvrir plus avant la musique de Busoni.

_____

CRITIQUE, opéra. PARIS, Maison de la Radio, le 10 octobre 2024. BUSONI : Concerto pour piano. Kirill Gerstein (piano), Chœur de Radio France, Aurore Tillac (cheffe de chœur), Orchestre National de France, Sakari Oramo (direction musicale). A l'affiche de la Maison de la Radio, le 10 octobre 2024. Photo : Radio France.

CRITIQUE, concert. PARIS, Théâtre des Champs-Elysées, le 28 septembre 2024. ROUKENS / BARTOK / DVORAK. Orchestre Philharmonique de Rotterdam / Lahav Shani (direction).

Partenaire régulier de la scène du Théâtre des Champs-Elysées, l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam fait son retour à Paris sous la baguette de son directeur musical Lahav Shani (né en 1989), qui a pris la succession de Yannick Nézet Séguin voilà déjà six ans. Le chef israélien a depuis multiplié les engagements, à l'instar de son aîné québécois, en prenant les rênes des

Philharmoniques d'Israël et de Munich. Mais si Shani est incontestablement un des chefs en vogue du moment, le public parisien a surtout fait le déplacement pour entendre l'éternelle prodige du piano qu'est Martha Argerich (née en 1941) : on se surprend toujours à redécouvrir son âge vénérable, tant le temps ne semble avoir aucune prise sur son art.



Martha Argerich © Adriano Heitmann

C'est peu dire que l'Argentine n'a rien perdu de son piano véloce et fougueux, qui concentre immédiatement l'attention dès les premières notes du *Troisième Concerto* (1945) de **Bartók**. Si cet ultime *opus* n'est pas réputé pour être le plus virtuose parmi les autres ouvrages concertants du compositeur hongrois, il trouve ici des phrasés à la lisibilité lumineuse, d'une franche autorité, qui contrastent avec la battue plus

discrète de Shani. Le chef israélien n'est pas un sanguin, tant s'en faut, et préfère une battue fluide et naturelle, qui laisse la primauté au soliste. Il y a bien quelques détails fouillés ici et là, en ralentissant ostensiblement les *tempi* (une constante de la soirée), mais sans volonté d'explorer les modernités en clair-obscur de cette musique audacieuse en son temps.

On retrouve précisément un même état d'esprit dans le premier *bis* interprété par Martha Argerich, qui expédie en une agilité vertigineuse les « *Traumes Wirren* » des *Fantasiestücke* de Schumann. Aucun mystère ni sentimentalisme ne vient non plus éclairer « *Le Jardin féerique* » de *Ma mère l'Oye* de Ravel, interprété à quatre mains avec la vélocité complice de Lahav Shani, un ancien élève de Daniel Barenboïm.

Préalablement à ce moment de bravoure, la création française de l'*Ouverture pour orchestre Con Spirito* (2024) de **Joey Roukens** (né en 1982) avait été donnée pour chauffer l'orchestre, en une *maestria* festive faisant honneur à son modèle avoué Leonard Bernstein. Le style coloré et chaloupé joue la carte d'une rythmique souvent effrénée, ponctuée par les nombreuses percussions, mais manque d'originalité pour convaincre sur la durée. On découvre pour l'occasion le nouveau dispositif acoustique mis en place par le Théâtre des Champs-Elysées depuis la rentrée, qui offre incontestablement un confort sonore plus détaillé pour chaque groupe d'instruments. Cette réussite devrait encore s'améliorer au fil de la saison, après la mise en œuvre des ajustements encore nécessaires.

Après l'entracte, la *Neuvième Symphonie* (1893) de **Dvorák** résonne en des *tempi* assez sages, étoffés d'une mise en place redoutable de précision, notamment dans les transitions. On reste cependant sur sa faim face à cette interprétation d'un classicisme sans brillant, qui manque d'individualité dans les timbres, souvent trop neutres, du Philharmonique de Rotterdam. Seule exception, le beau *solo* du cor anglais dans le *Largo*,

qui trouve une sorte d'évidence par son chant suave, et ce malgré quelques bruits extérieurs parasites (une porte qui claque bruyamment ou des toux irrépressibles dans le public). Le *Molto vivace* trouve ensuite Shani à son meilleur, en tournant ce mouvement vers l'allégresse primesautière d'un Brahms, en une rondeur d'interprétation qui lisse les angles pour mieux faire valoir la mélodie principale. On retrouve ce parti-pris dans le dernier mouvement, plus franc et direct aux cordes, malgré quelques ralentissements dans les passages lyriques, souvent explorés dans les *piani*. Une interprétation volontiers classique, à la mise en place quasi parfaite, mais trop prévisible. Dommage.

_____

CRITIQUE, concert. PARIS, Théâtre des Champs-Elysées, le 28 septembre 2024. ROUKENS : Con Spirito, BARTOK : Concerto pour piano n° 3, DVORAK : Symphonie n° 9. Martha Argerich (piano), Orchestre philharmonique de Rotterdam, Lahav Shani (direction musicale). Photo © Adriano Heitmann.

CRITIQUE, opéra (en version de concert). PARIS, Théâtre des Champs-Elysées, le 4 mai

2024. WAGNER : La Walkyrie. T. Wilson, S. de Barbeyrac, E. van den Heever, B. Mulligan… Yannick Nézet-Seguin (direction).

Après *L'Or du Rhin* voilà deux ans, Yannick Nézet-Seguin poursuit son cycle dédié aux quatre ouvrages qui composent le *Ring* de Richard Wagner : place cette fois au deuxième et plus célèbre d'entre eux, *La Walkyrie* (composé en 1856, mais seulement créé en 1870), dont le thème inoubliable de la *Chevauchée* au III ne peut manquer de raisonner à l'oreille, à l'issue de chaque écoute.



Trois autres villes, Rotterdam, Baden-Baden et Dortmund, ont eu la chance de bénéficier du même concert, avant le tout dernier à Paris. Complet pour l'événement, le **Théâtre des Champs-Elysées** a offert un concert de tout premier plan, sous les vivats d'un public chaleureusement enthousiaste dès les premiers saluts à la fin du I. Et il y avait de quoi, même si la direction de **Yannick Nézet-Seguin** a pu en dérouter quelques-uns en fuyant la grande tradition germanique, entre effets de masse et valorisation de la mélodie principale. Rien de tout cela ici, tant le chef québécois s'évertue à alléger les textures, pour embrasser des *tempi* allants dans les verticalités, en contraste avec des ralentissements plus prononcés dans les parties apaisées. La volonté de transparence et de légèreté donne un ton chambriste à cette direction qui n'en oublie jamais le théâtre, en accentuant les ruptures par des attaques sèches. En fouillant la partition dans les moindres recoins, Nézet-Séguin ne tombe jamais dans une lecture analytique, grâce à ses oppositions volontairement exacerbées entre pupitres et ses phrasés d'une expressivité aérienne. Le désormais chef honoraire de l'**Orchestre philharmonique de Rotterdam** insuffle une énergie sans pareille à son ancienne formation, de qualité, malgré quelques rares accrocs (trompettes ou cors).

Ce concert sera **diffusé sur France Musique le 15 juin prochain**, à l'issue d'une semaine entière d'émissions consacrées au chef par Judith Chaîne, avec plusieurs entretiens inédits à la clé. Si on admire l'art du chef, force est de rendre aussi les armes devant le plateau vocal exceptionnel réuni pour l'occasion, peut-être l'un des meilleurs dont on puisse rêver de nos jours. A l'applaudimètre, **Tamara Wilson** (Brünnhilde) remporte tous les suffrages, du fait de son investissement scénique toujours juste, d'une délicate émotion dans les affrontements ambigus avec son père au III. Sa virtuosité sans faille, aux aigus parfois un peu tendus, se déploie harmonieusement, en une riche palette de couleurs. Mais c'est peut-être dans les

parties intimistes que Wilson étonne par sa subtilité : du grand art dont on se délecte tout en gourmandise, avec elle. A ses côtés, **Elza van den Heever** (Sieglinde) est moins performante en ce domaine, mettant un peu de temps à se chauffer au I autour d'une émission trop serrée dans le medium. Elle convainc davantage dès lors qu'elle est en pleine voix, sans parler de ses phrasés d'une précision redoutable dans la diction. On aime aussi le tempérament volcanique de **Karen Cargill,** trop rare en France, qui fait vivre son personnage de Fricka comme rarement face à Wotan, accentuant la faiblesse de ce dernier.

Très émouvant tout du long, **Brian Mulligan** donne à son Wotan des trésors d'humanité, grâce à ses phrasés éloquents de noblesse, compensant une projection un peu juste par endroits. C'est également en ce domaine que **Stanislas de Barbeyrac** atteint ses limites, mais on se régale bien évidemment de son art de sculpter les mots tout de clarté et élégance, en lien avec les intentions du chef, tout en donnant à son Siegmund une hauteur d'âme très à propos. Autre atout décisif, **Soloman Howard** (Hunding) fait valoir un timbre non moins superbe que le chanteur français, aux phrasés certes plus raides dans les parties techniques, mais d'une force de projection superbe de résonance profonde. Le décolleté audacieux de son costume, porté à même la peau, donne une autre occasion de parler de lui, tant sa plastique de culturiste étonne, en faisant davantage penser à un acteur de films d'action qu'à un chanteur d'opéra. Enfin, les huit chanteuses engagées pour interpréter les soeurs de Brünnhilde impressionnent par leur puissance littéralement décoiffante, achevant de compléter la réussite de cette production.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre des Champs-Elysées, le 4 mai 2024. WAGNER : La Walkyrie. Stanislas de Barbeyrac (Siegmund), Soloman Howard (Hunding), Brian Mulligan (Wotan),

Elza van den Heever (Sieglinde), Karen Cargill (Fricka), Tamara Wilson (Brünnhilde), Jessica Faselt (Helmwige), Brittany Olivia Logan (Gerhilde), Justyna Bluj (Ortlinde), Iris van Wijnen (Waltraute), Maria Barakova (Siegrune), Ronnita Miller (Grimgerde), Anna Kissjudit (Schwertleite), Catriona Morison (Roßweiße), Rotterdams Philharmonisch Orkest, Yannick Nézet-Seguin (direction musicale). A l'affiche du Théâtre des Champs-Elysées, le 4 mai 2024. Photos : Andrea Kremper.

CRITIQUE, opéra. AMSTERDAM, Opéra, le 3 (et jusqu'au 19) mai 2024. PUCCINI : Il Trittico. Barrie Kosky / Lorenzo Viotti.

Après *Tosca* et *Turandot* donnés successivement en 2022 et 2023, l'Opéra d'Amsterdam poursuit sa collaboration avec l'inventif et imprévisible Barrie Kosky : le metteur en scène australien propose d'emblée une scénographie épurée afin d'imposer la concentration sur les interprètes, autour d'une direction d'acteur haute en couleur. De quoi permettre aux trois ouvrages en un acte, qui constituent *Le Triptyque* (1918) de Giacomo Puccini, de s'épanouir dans une vitalité

bienvenue, à même de minorer le statisme des deux premiers ouvrages (*Il tabarro* et *Suor Angelica*), plus faibles de ce point de vue.



Le travail sur les éclairages est admirable de bout en bout, tant Kosky s'amuse à jouer avec les ombres de ses personnages, qui envahissent les deux immenses panneaux de bois, en fond de scène. Après les scènes ostensiblement populaires du début entre Giorgetta et Frugola, les ambiances vénéneuses d'*Il tabarro* accentuent les chatoiements furtifs de ces ombres, de plus en plus élaborés, comme pour figurer les faux-semblants entre les trois personnages. Un coup de théâtre final vient rétablir le double meurtre imaginé par la pièce dont est issu l'opéra, assombrissant plus encore ce bijou noir de Puccini. Si Kosky refuse ensuite le *happy end* pour l'ouvrage suivant, c'est surtout la modification de la scène du docteur de *Gianni Schicchi*, réduit à un vieux gâteux incapable d'articuler, qui apparaît la plus contestable.

La clarté envahit ensuite la scène pour dévoiler un escalier monumental, où dévalent joyeusement les nonnes de *Suor Angelica*, tandis que trône tout en bas une étagère mobile, remplie de fleurs. Ce signe annonciateur du choix final funeste de l'héroïne ne peut manquer de troubler ceux qui connaissent déjà l'issue tragique de l'empoisonnement. La volonté d'épure est plus encore perceptible pour *Gianni Schicchi*, où la valse endiablée des interprètes envahit tout le plateau, en un début particulièrement hilarant pour figurer la mort et les tentatives de réanimation du vieillard Buoso Donati.



Si le travail de Kosky est globalement moins impressionnant que celui de l'année précédente, avec une *Turandot* d'une noirceur peu commune, le spectacle s'avère également en deçà des attentes en raison de la direction un rien trop doucereuse de **Lorenzo Viotti** : le chef suisse peine ainsi à exalter les contrastes rythmiques d'*Il tabarro* (une des partitions les

plus modernes de Puccini), sans parler des lignes plus claires de *Suor Angelica*, trop évanescentes ici, ou des traits humoristiques un rien timides de *Gianni Schicchi* (où Viotti réussit, en revanche, les parties éperdues de lyrisme entre les tourtereaux). On se délecte heureusement de l'élégance des phrasés, du geste fluide et des textures allégées, le tout servi par un orchestre de grande classe, mais il semble que ces partis pris interprétatifs fonctionnent mieux dans les ouvrages plus fournis et dramatiques, comme *Tosca* ou *Turandot*.

La grande satisfaction de la soirée revient au plateau vocal de haute volée réuni pour l'occasion : malgré quelques imperfections de détail (légers décalages avec la fosse par endroits), **Leah Hawkins** impose une Giorgetta au fort tempérament, dotée d'une voix chaude et velouté, très bien projetée. A ses côtés, **Raehann Bryce-Davis** (Frugola) et ses graves délicieusement mordants donnent une présence scénique savoureuse, autant dans les réparties comiques, que les raideurs aristocratiques de son rôle de la Princesse (Soeur Angelica). On aime aussi la précision et l'articulation des phrasés d'**Elena Stikhina**, malgré quelques rugosités de timbre. **Daniel Luis de Vicente** se montre plus inégal en proposant un Schicchi trop scolaire, là où les aspects plus noirs du meurtrier, en début de soirée, convenaient davantage à ses graves ténébreux. Impeccable de bout en bout, **Joshua Guerrero** apporte quant à lui un rayonnement solaire à son double rôle, mettant à profit son timbre chaleureux et ses envolées ardentes.

CRITIQUE, opéra. AMSTERDAM, Opéra, le 3 mai 2024. PUCCINI : Le Triptyque.
Il tabarro : Daniel Luis de Vicente (Michele), Leah Hawkins (Giorgetta), Joshua Guerrero (Luigi), Mark Omvlee (Tinca), Sam Carl (Talpa), Raehann Bryce-Davis (Frugola.*Suor Angelica* :

Elena Stikhina (Suor Angelica), Raehann Bryce-Davis (La Princesse), Inna Demenkova (Suor Genovieffa), Ruth Willemse (Suor Osmina), Sophia Hunt (Suor Dolcina), Helena Rasker (La Badessa), Polly Leech (La suora zelatrice), Eva Kroon (La maestra delle novizie), Martina Myskohlid (La sœur infirmière).*Gianni Schicchi* : Daniel Luis de Vicente (Gianni Schicchi), Inna Demenkova (Lauretta), Helena Rasker (Zita), Joshua Guerrero (Rinuccio), Mark Omvlee (Gherardo), Sophia Hunt (Nella), Sam Carl (Betto di Signa), Scott Wilde (Simone).

Choeur d'enfants du Nieuw Vocaal Amsterdam, Anaïs de la Morandais (chef de choeur), Choeur de l'Opéra national néerlandais, Edward Ananian-Cooper (chef de choeur), Netherlands Philharmonic Orchestra, Lorenzo Viotti (direction) / Barrie Kosky (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra d'Amsterdam, jusqu'au 19 mai 2024. Photo : Monika Rittershaus / Dutch National Opera.

TRAILER du « Trittico » de Puccini selon Barrie Kosky à l'Opéra d'Amsterdam

---

CRITIQUE, opéra. BRUXELLES, Théâtre de la Monnaie, le 2 (et jusqu'au 14) mai 2024.

BRITTEN : Le tour d’écrou. Andrea Breth / Antonio Mendez.

Le retour à Bruxelles du *Tour d’écrou* (1954), l’un des plus parfaits chefs d’oeuvre de Benjamin Britten, est un événement à saluer, tant son livret énigmatique fascine toujours autant par l’éventail multiple de ses interprétations. Déjà montée ici-même en 2021, la production d’Andrea Breth plonge d’emblée les protagonistes dans un labyrinthe cauchemardesque d’une beauté aussi saisissante que glaciale, malheureusement un rien répétitive pour affronter la totalité du spectacle (1h50 sans entracte).



La metteuse en scène allemande choisit de placer au centre de l'attention le personnage trouble de la gouvernante, en montrant son désir manifestement frustré, d'abord tourné vers le tuteur des enfants, avant les élans à peine voilés vers Miles, en fin d'ouvrage. L'éveil de la sexualité est ainsi mis en miroir du chemin initiatique du jeune garçon, qui avance vers les rives complexes de l'adolescence. On peut toutefois regretter que les enfants soient montrés dès la première rencontre comme deux éléments pour le moins dérangés, particulièrement Miles et son couteau brandi en forme de défi : en déniant toute ambiguïté à l'innocence initiale supposée des enfants, la mise en scène amoindri le suspense que le livret distille peu à peu pour animer ce huis-clos étouffant.

Andrea Breth cherche à brouiller les pistes en une ambiance surréaliste, entre apparition de personnages incongrus (parfois dignes d'un tableau de Magritte ou Dali) et mouvements inattendus des décors (rétrécis ou agrandis pour créer des chatoiements volontiers cubistes). Dès lors, on ne

sait plus trop ce qui relève de la réalité ou du cauchemar : les enfants sont-ils hantés par des mauvais esprits ou bien ceux-ci évoquent-ils la part sombre de leurs désirs ? La gouvernante représente-t-elle une sorte de Barbe-Bleue, comme le laisse à supposer les enfants morts cachés dans un placard ?

Si ce travail se montre un rien répétitif sur la durée, quelques maladresses comme l'aspect figé des interprètes (surtout au début), viennent accentuer le statisme de l'action. De même, on regrette qu'Andrea Beth fasse plusieurs fois chanter Miles dos au public, voire en coulisse, ce qui nuit considérablement à la force dramaturgique des dernières scènes, censées représenter le paroxysme de ses hésitations entre la gouvernante et Peter Quint.

Le plateau vocal réuni apporte beaucoup de satisfaction, à l'exception notable du rôle de la gouvernante, il est vrai écrasant. **Sally Matthews** y souffle le chaud et le froid, du fait de son *vibrato* envahissant pour atteindre les cimes de la tessiture, au détriment de la beauté du timbre. Elle se rattrape par son sens dramatique, mais on lui préfère les graves mordants de **Carole Wilson** (Mrs Grose), à l'émission souple et naturelle, de même que la flamboyante et vénéneuse Miss Jessel d'**Allison Cook**. Une autre grande prestation est à mettre à l'actif de **Julian Hubbard** (Peter Quint), aussi inquiétant que subtilement émouvant dans les scènes finales, à force de clarté du timbre, toujours au bénéfice du sens. Parmi les enfants, **Katharina Bierweiler** (Flora) se distingue par sa projection éloquente, là où les deux jeunes garçons appelés à chanter Miles sont plus timides en comparaison.

Enfin, **Antonio Mendez** joue la carte du narratif et de la respiration harmonieuse, en faisant valoir les sonorités audacieuses de Britten : on reste toujours autant bluffé par les formidables capacités d'orchestrateur du compositeur britannique, à même de tisser une myriade de timbres inattendus, avec une formation volontairement chambriste. Pour les prochaines représentations, on aimerait toutefois que le

chef espagnol soit un tout petit plus nerveux dans les scènes verticales, afin de donner davantage de caractère et de variété à sa battue.

_____

CRITIQUE, opéra. Bruxelles, Théâtre de la Monnaie, le 2 mai 2024. BRITTEN : Le tour d'écrou. Ed Lyon (Prologue), Sally Matthews (Gouvernante), Samuel Brasseur Kulk et Noah Vanmeerhaeghe (Miles), Katharina Bierweiler (Flora), Carole Wilson (Mrs Grose), Julian Hubbard (Peter Quint), Allison Cook (Miss Jessel). Membre du Chœur d'enfants de la Monnaie, Orchestre de chambre de la Monnaie, Antonio Mendez (direction) / Andrea Breth (mise en scène). A l'affiche du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, jusqu'au 14 mai 2024. Photo (c) Bernd Uhlig.

TRAILER du « *Tour d'écrou* » de Britten selon Andrea Breth au Théâtre Royal de La Monnaie

---

CRITIQUE, opéra (version de concert). PARIS, Théâtre des Champs-Elysées, le 29 avril 2024. R. STRAUSS : Elektra.

I. Theorin, V. Urmana, S. Schneider… Orchestre de l’Opéra de Stuttgart / Cornelius Meister (direction).

Parmi les plus ouvrages les plus spectaculaires de Richard Strauss, *Elektra* (1909) ne cesse de fasciner par le déchaînement de ses forces orchestrales telluriques, comme son efficacité théâtrale étouffante en forme de huis-clos, d’une noirceur tour à tour morbide et éclatante, jusque dans les cris de ses héroïnes. Les hommes n’y ont qu’une place marginale, même si la rencontre entre Electre et Oreste touche au coeur en fin d’opéra. Donné d’une traite, en moins de deux heures, l’ouvrage ne peut manquer de faire son effet, comme c’est le cas ici avec les interprètes de tout premier plan rassemblés pour l’événement.



Le **Théâtre des Champs-Elysées** accueille en effet les membres aguerris à ce répertoire de l'**Orchestre de l'Opéra de Stuttgart**, où l'ouvrage a été donné de la fin mars à la mi-avril. On y retrouve la quasi-totalité du plateau vocal exceptionnel qui y a été réuni, mais sans la mise en scène de Peter Konwitschny, ce que l'on regrette évidemment. Les interprètes ont toutefois fait le choix de chanter sans pupitres, en reprenant la plupart des indications scéniques du spectacle donné à Stuttgart, ce qui donne une vérité théâtrale pour le moins inattendue s'agissant d'une version de concert.

On reste toutefois sur sa faim concernant la direction haute en couleurs de **Cornelius Meister**, qui exalte les modernités de la partition avec des rebonds éruptifs et des *tempi* enlevés, mais pêche par son peu d'intérêt pour le narratif : où sont les ambiances morbides, les ruptures abruptes ? Cette lecture en technicolor manque par trop d'âpreté et de variété, pour se

concentrer sur la seule musique pure. Le drame, lui, passe au second plan dans cette interprétation trop extérieure.

Fort heureusement, un plateau vocal de classe internationale est sur scène, logiquement applaudi par un public dithyrambique en fin de représentation. Malgré quelques aigus arrachés en première partie, signe d'un timbre qui commence à porter le poids des années, **Irène Theorin** s'impose brillamment en Electre : aussi bien son tempérament dramatique, qui la porte à vivre son personnage à chaque instant, que ses graves mordants et vénéneux, sont un régal tout du long. Après Toulouse en 2021, **Violeta Urmana** (Clytemnestre) retrouve l'un de ses rôles fétiches, où elle fait valoir sa grande classe vocale, sans jamais verser dans la sur-interprétation. Mais c'est peut-être plus encore **Simone Schneider** (Chrysothémis), trop rare en France, qui emporte l'adhésion par son engagement toujours très précis, portée par une technique sans failles sur l'ensemble de la tessiture. Sa noblesse de phrasés est un délice constant, à l'instar de l'Oreste admirablement articulé de **Paweł Konik**, au timbre chaud et bien projeté. Tous les seconds rôles sont parfaitement distribués, ce qui donne beaucoup de consistance aux scènes avec les servantes, notamment. Parmi elles, se distingue les graves cuivrés de **Stine Marie Fischer**, une chanteuse à suivre.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre des Champs-Elysées, le 29 avril 2024. R. STRAUSS : Elektra. Violeta Urmana (Clytemnestre), Iréne Theorin (Electre), Simone Schneider (Chrysothémis), Gerhard Siegel (Egisthe), Paweł Konik (Oreste), Stine Marie Fischer (Première servante), Ida Ränzlöv (Deuxième servante), Maria Theresa Ullrich (Troisième servante), Clare Tunney (Quatrième servante), Esther Dierkes (Cinquième servante), Cornelius Meister (direction musicale). A l'affiche du Théâtre des Champs-Elysées, le 29 avril 2024.

Photo : Jean-Philippe Raibaud

CRITIQUE, concert. PARIS, Maison de la Radio, le 12 avril 2024. SIBELIUS : Symphonies 5, 6 et 7. Orchestre philharmonique de Radio France / Mikko Franck

Directeur musical de l'**Orchestre Philharmonique de Radio France** depuis 2015, le Finlandais **Mikko Franck** (né en 1979) dirige l'intégrale des symphonies de son compatriote **Jean Sibelius**, en trois soirées d'affilée. L'ensemble des instrumentistes de la formation parisienne est convié en roulement pour fêter l'événement, qui s'achève en apothéose pour un dernier concert dédiés aux trois ultimes symphonies.

Dans quel ordre faut-il jouer les symphonies de Jean Sibelius (1865-1957) ? Cette question légitime a été directement posée au compositeur en 1932 par le chef russo-américain Serge Koussevitzky, qui s'apprête alors à réaliser le tout premier cycle intégral en concert, à Boston. Si l'ordre chronologique est préféré par Sibelius sur la suggestion de Koussevitzky, ce dernier espère surtout profiter du cycle pour s'offrir la création mondiale de la Symphonie n° 8, alors en gestation.

Cet ultime opus ne sera jamais achevé par Sibelius, comme le décrit Marc Vignal en un sens du détail passionnant, proche d'une enquête policière, dans sa biographie consacrée au compositeur (Fayard, 2004).

Des atermoiements semblables ont jalonné la longue gestation de la Symphonie n° 5 (1919), qui a connu deux versions primitives en 1915 et 1916, toutes créés en présence du compositeur. La version en quatre mouvements de 1915 a heureusement pu être préservée et témoigne de sa proximité avec le style moderniste de la Symphonie n° 4, dont quelques passages fascinants de flottement tonal. Plusieurs fois enregistrée au disque, cette première mouture est à connaître absolument, tant elle diffère de la version définitive de 1919, préférée ici par Mikko Franck. L'ancien élève de Jorma Panula cherche d'emblée à éviter tout sentimentalisme, autant par son rythme allant que sa volonté de lisibilité et d'équilibre entre les pupitres. On perd là toutefois quelques aspects dramatiques de l'ouvrage, un rien séquentiel dans cette battue, au profit d'une vision analytique parfois fascinante dans certains passages suspendus. Les *tutti* sont plus appuyés en contraste, avec des accélérations qui voient le chef se lever de son siège, en faisant mine de chantonner la mélodie principale, comme jadis Sergiu Celibidache. Dans cette optique, le dernier mouvement plus structuré au niveau mélodique apparait plus réussi, sans verser dans la grandiloquence ou le lyrisme.

Après l'entracte, la Symphonie n° 6 (1923) fait jaillir les sonorités diaphanes de ses textures entremelées en une souplesse aérienne, sous la baguette féline de Mikko Franck. Le chef est ici plus à son avantage, en un style sans ostentation et d'une précision redoutable, notamment en fin de premier mouvement, aux silences ostensiblement marqués. « *L'eau pure* » décrite par Sibelius ne s'écoule pas sans nuages, ce que confirment les sonorités parfois morbides recherchées à la harpe ou à la clarinette basse. Si Franck se

montre plus généreux pour faire chanter ses pupitres de cordes à l'unisson (les violoncelles surtout), il n'évite pas quelques raideurs au II, avant de se ressaisir dans les deux derniers mouvements, d'une hauteur de vue sidérante de clarté, entre excellence des vents et cordes volontairement dépouillés. Seuls les cors un rien trop sonores viennent quelque peu gâcher la fête, de même que des verdeurs audibles dans la Symphonie n° 7 (1924), qui suit.

En dehors de cette réserve, l'ensemble des instrumentistes se montrent à la hauteur de la lecture tout en relief de Mikko Franck, qui s'éloigne de l'épure en *legato* préférée par un Karajan, par exemple. En maitre des transitions, le chef finlandais est ici en son jardin, en se jouant des multiples changements d'atmosphère, sans surcharger le propos. De quoi achever ce cycle par un triomphe public mérité et nous laisser espérer (qui sait ?) une intégrale des poèmes symphoniques de Sibelius : un jardin secret cultivé par le compositeur tout au long de sa carrière, à bien des égards tout aussi passionnant que ses symphonies.

CRITIQUE, concert. PARIS, Maison de la Radio, le 12 avril 2023. SIBELIUS : Symphonies 5, 6 et 7. Orchestre philharmonique de Radio France, Mikko Franck (direction musicale). A l'affiche de la Maison de la Radio, le 12 avril 2024. Photo : …

VIDÉO : Teaser des Symphonies 1 & 2 de Jean Sibelius par Mikko Franck et l'Orchestre Philharmonique de Radio France

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Garnier, le 9 avril 2024. CHARPENTIER : Médée. David McVicar / William Christie.

Après *Jules César* de Haendel en début d'année, l'**Opéra National de Paris** poursuit son exploration de l'héritage baroque en s'intéressant à la figure du Français **Marc-Antoine Charpentier** (1643-1704) : principalement renommé pour sa considérable et passionnante production religieuse, ce parfait contemporain de Lully a dû attendre la mort de son rival pour pouvoir s'exprimer sur la plus illustre de nos scènes nationales, avec son unique opéra, ***Médée*** (1693).

Personnage fascinant à plus d'un titre, Marc-Antoine Charpentier reste associé à la figure de Lully, même si sa musique plus expressive a su annoncer en maints endroits les audaces de Rameau. Avec *Médée*, Charpentier est au fait de ses moyens, en se fondant dans le moule déclamatoire lullyste, sans effets appuyés, à quelques exceptions près. Avec les effets magiques dévolues au rôle-titre, portés notamment par les bourrasques venteuses de l'éoliphone, on retient les troubles agités dans les graves de la scène de l'invocation aux esprits au III ou encore les majestueuses entrées cuivrées de Créon et Oronte pour affirmer leur ascendance royale (dans l'esprit du fameux prélude du *Te Deum* H. 146, qui sert de générique à l'Eurovision).



En dehors de ces scènes volontiers spectaculaires, on se délecte de l'harmonie doucereuse des vers de **Thomas Corneille** (frère de Pierre), l'un des plus célèbres librettistes de son temps, malgré une action réduite aux enjeux amoureux entre les personnages : à ce titre, il faut pouvoir réunir des interprètes à la hauteur de la prononciation attendue du français, à même de valoriser cet ouvrage à mi-chemin entre théâtre et opéra. C'est bien là tout le prix de l'admirable distribution réunie par l'Opéra de Paris, qui séduit jusque dans le moindre second rôle. Ainsi de la solide **Emmanuelle de Negri** (Nérine), qui s'impose par son naturel d'émission, avec un timbre velouté, de même que la pétillante **Élodie Fonnard** (Cléone), d'une facilité déconcertante sur toute la tessiture. On attendait beaucoup de **Lea Desandre** (Médée) et on n'a pas été déçu : l'ancienne élève de William Christie et Véronique Gens, notamment, domine la distribution par sa capacité à modeler chaque syllabe au service du sens, apportant une

hauteur de vue bienvenue à son interprétation. Sa frêle silhouette donne à voir une Médée plus fragile en première partie, avant de se révéler ensuite dans les noirceurs de son rôle. Desandre sait aussi se mêler aux danseuses pour interpréter une ronde des esprits saisissante de félinité gracieuse, bien loin de la Médée plus animale d'Anna Caterina Antonacci, à Genève en 2019.

A ses côtés, **Reinoud Van Mechelen** (Jason) tutoie les hauteurs de la tessiture avec bonheur, même si l'émission parait un peu nouée au début, au détriment d'une expression plus charnue. Sa diction irréprochable et son aplomb scénique constituent toutefois ses grands atouts, à l'instar de **Laurent Naouri** (Créon), qui fait ainsi oublier un timbre fatigué dans l'aigu, quelque peu criard en dernière partie. Malgré une projection un rien plus modeste en comparaison, **Ana Vieira Leite** s'impose en Créuse, entre souplesse d'articulation et phrasés lumineux. Enfin, **Gordon Bintner** (Oronte) maitrise toutes les difficultés de son rôle à force de mordant en pleine voix, parfois plus nasal dans les parties déclamatoires.

Manifestement ravi par la soirée au moment des saluts, **William Christie** démontre qu'il n'a rien perdu de la flamme qui l'habite : en spécialiste reconnu d'un opéra qu'il a défendu tout au long de sa carrière, du premier enregistrement discographique mondial en 1984 à la production scénique de l'Opéra-Comique en 1993, le chef franco-américain se montre attentif à la mise en valeur de la clarté de l'articulation, avec des accélérations excitantes dans les fins de ritournelles orchestrales.

Après Londres et Genève, on retrouve la mise en scène haute en couleurs de **David McVicar,** qui cherche à muscler l'action par une inventivité visuelle constante, entre splendeurs des costumes et éclairages variés, souvent portée par l'apport aérien des danseurs. Ces derniers surprennent par leurs envolées volontairement décalées, proche d'un esprit glamour et cabaret. Si McVicar en fait parfois un peu trop, notamment

dans la scène très agitée des esprits, on se délecte de sa capacité à faire vivre d'une multitude de détails savoureux sa transposition au temps de la Deuxième Guerre mondiale : du cocktail mondain célébrant la victoire militaire à la soirée coquine orchestrée par un maitre de cérémonie malicieux (l'Amour), tout concourt à mettre en relief les autres scènes, plus intimistes en contraste. Quelques clins d'oeil viennent aussi apporter davantage de consistance dramatique aux personnages secondaires, tels que les deux chanteurs corinthiens unis par une attirance aussi irrésistible que réciproque : de quoi faire vivre ce spectacle enlevé et coloré d'une multitude de saynètes savoureuses, autour de l'excellence des interprètes.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Garnier, le 9 avril 2024. CHARPENTIER : Médée. Lea Desandre (Médée), Reinoud Van Mechelen (Jason), Laurent Naouri (Créon), Ana Vieira Leite (Créuse), Gordon Bintner (Oronte), Emmanuelle de Negri (Nérine), Élodie Fonnard (Cléone), Lisandro Abadie (Arcas), Julie Roset (L'Amour), Mariasole Mainini (L'Italienne), Maud Gnidzaz (Chœur à trois voix), Juliette Perret (Une Captive), Virginie Thomas (Second Fantôme), Julia Wischniewski (Une Captive), Alice Gregorio (Chœur à trois voix), Bastien Rimondi (1er Corinthien, Un Argien, Jalousie, Chœur à trois voix), Clément Debieuvre (2e Corinthien, Un Argien captif, Démon), Matthieu Walendzik (Un Argien, Vengeance), Chœur et orchestre des Arts Florissants, William Christie (direction musicale) / David McVicar (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra Garnier, jusqu'au 11 mai 2024. Photo :

VIDEO : ENTRETIEN AVEC DAVID MCVICAR au sujet de « Médée » de Charpentier

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre des Champs-Elysées, le 26 mars 2024. LULLY : Atys (version de concert). Les Ambassadeurs-La Grande Ecurie / Alexis Kossenko (direction).

Fruit de nombreuses années de recherches musicologiques, la nouvelle version d'*Atys* (1676) de Jean-Baptiste Lully proposée par le Centre de musique baroque de Versailles nous plonge au plus près de ce que les premiers auditeurs ont pu entendre à la création, à Saint-Germain-en-Laye. Après les projets consacrés à *Zoroastre* de Rameau (voir le compte-rendu du disque, puis *Le Carnaval du Parnasse* de Mondonville, c'est là le troisième jalon du passionnant partenariat initié entre les équipes de Benoît Dratwicki et du chef Alexis Kossenko.



Les célébrations du tricentenaire de la mort de **Jean-Baptiste Lully** en 1987 ont permis la redécouverte d'***Atys*** (1676), l'une de ses tragédies lyriques les plus remarquables, du fait de personnages dotés d'une consistance psychologique plus poussée par rapport aux précédents livrets. Fort de son expérience initiale dans la composition de ballets, puis de sa collaboration avec Molière dans les années 1660, Lully est alors au fait de ses moyens et de son influence auprès de Louis XIV. Le livret élaboré avec **Philippe Quinault** se permet ainsi de nombreuses allusions, à peine voilées, au goût insatiable du Roi pour la gent féminine : on peut reconnaître plusieurs clins d'œil à son adresse dans la proximité de sa personnalité avec la déesse Cybèle, qui s'émerveille de son amour pour un être inférieur à son rang, ou s'emporte dans l'ivresse absolutiste de son intransigeance vengeresse, avant de céder aux remords en fin d'ouvrage. Devoir et grandeur d'âme irriguent cette partition en forme de récit d'apprentissage, à destination d'un monarque qui cherche à

s’identifier à plusieurs dieux grecs ou païens, en une sorte de filiation naturelle.

On retrouve tout l’art déclamatoire de Lully dans l’épanouissement de récitatifs sans ostentation, à mi-chemin entre théâtre et chant, où la prononciation est au service de l’expressivité textuelle. En accompagnement des récitatifs, la basse continue a été étoffée pour se rapprocher des sources historiques, qui mentionnent deux basses de viole, deux basses de violon, deux théorbes et un clavecin – tous en polyphonie, mais sans effets d’ornementation (à l’instar de l’épure recherchée en matière vocale, dans cette nouvelle version). On se délecte de sonorités inédites dans ce répertoire, particulièrement au niveau des timbres des théorbes, dont la subtilité ressort davantage dans ce contexte « chambriste ». Une autre particularité vient de l’intervention sur scène des vents (dont certains ont été reconstruits à partir d’originaux conservés au musée de la musique, comme la basse de cromorne), qui outre les qualités acoustiques en matière de spatialisation sonore, permet de faire ressortir les scènes au niveau visuel : un détail d’autant plus appréciable pour cette version de concert, surtout en comparaison des deux concerts précédents, donnés à Avignon et Tourcoing avec les mêmes interprètes (à quelques exceptions près), qui ont bénéficié d’une mise en scène minimaliste, avec l’apport de danseurs.

Pour coordonner ce projet aussi ambitieux que minutieux, il fallait un artisan de la trempe d’**Alexis Kossenko** dans la fosse (surélevée pour l’occasion), pour faire vivre chaque détail d’une vitalité sans esbroufe, au plus près des intentions dramatiques du livret. La clarté des plans sonores et le goût pour des textures diaphanes aux cordes donnent une hauteur de vue tout en contraste avec les passages aux vents, évidemment plus colorés. Le plateau vocal réuni autour du chef est probablement l’un des meilleurs dont on puisse rêver ici, dominé par l’expérimenté **Mathias Vidal** (Atys), à l’articulation haute en couleurs : bien qu’un peu trop sonore

par rapport à ses comparses dans ses premières interventions, Vidal donne beaucoup de chair à son personnage, particulièrement dans l'emphase tragique de son sacrifice final. A ses côtés, **Véronique Gens** (Cybèle) impressionne une nouvelle fois dans la souplesse aérienne de ses phrasés, d'un naturel confondant, de même que **Tassis Christoyannis** (Célénus), à la diction millimétrée au service du texte. D'une fraicheur de timbre rayonnante, **Gwendoline Blondeel** s'impose en Sangaride à force d'investissement théâtral et d'aisance technique. Tous les seconds rôles se montrent également à la hauteur de l'événement, à l'instar des très solides **David Witczak** et **Adrien Fournaison**, sans parler des choeurs engagés, répartis entre **Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles**.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Théâtre des Champs-Elysées, le 26 mars 2024. LULLY : Atys. Mathias Vidal (Atys), Véronique Gens (Cybèle), Gwendoline Blondeel (Sangaride), Tassis Christoyannis (Célénus), Hasnaa Bennani (Doris), Virginie Thomas (Flore, Une divinité de fontaine), Eléonore Pancrazi (Melpomène, Mélisse), David Witczak (Le Temps, Un Songe funeste, Le Fleuve Sangar), Antonin Rondepierre (Un Zéphyr, Morphée, Un Grand Dieu de fleuve), Adrien Fournaison (Idas, Phobétor), Carlos Porto (Le Sommeil, Un Grand Dieu de fleuve), Marine Lafdal-Franc (Iris, Une Divinité de fontaine), François-Olivier Jean (Phantase). Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles, Fabien Armengaud (chef de choeur), Les Ambassadeurs – La Grande Ecurie, Alexis Kossenko (direction musicale). A l'affiche du Théâtre des Champs-Elysées, le 26 mars 2024. Photo : Anne-Elise Grosbois / Centre de musique baroque de Versailles.

VIDEO : Ouverture d'*Atys* de J.B. Lully par Alexis Kossenko et son ensemble Les Ambassadeurs-La Grande Ecurie

---

CRITIQUE, danse. LIEGE, Opéra Royal, le 24 mars 2024. PROKOFIEV : Roméo et Juliette. John Cranko / Václav Zahradník.

L'excellent Ballet National Tchèque se produit pour la première fois à l'Opéra Royal de Wallonie-Liège : un événement fêté par un public enthousiaste, lors de cinq représentations données à guichets fermés.

Disparu tragiquement à seulement 45 ans suite à une intoxication médicamenteuse, le chorégraphe **John Cranko** (1927-1973) a bâti sa réputation sur le travail réalisé lors de son long mandat à la tête du Ballet de Stuttgart, dont il a fait l'une des compagnies les plus en vues. Peu de temps après son arrivée dans la capitale du Bade-Wurtemberg, le Sud-Africain choisit de consacrer son premier projet d'envergure à ***Romeo et Juliette*** de **Sergueï Prokofiev**, dès 1962 (soit bien

avant la création parisienne confiée à Rudolf Noureev, en 1984). Le succès immédiat permet au ballet de Prokofiev d'obtenir une reconnaissance mondiale, bien au-delà des seuls extraits tirés des suites d'orchestre, qui avaient fondé sa réputation au disque comme au concert. Créé en 1938, puis révisé en 1940, ce ballet appartient à la période soviétique de Prokofiev, où le compositeur fait allégeance au régime totalitaire en privilégiant l'ivresse mélodique, parfois à la limite du lyrisme. Loin des audaces rythmiques ravageuses du début des années 1920, incarnées à la fois par la *Deuxième symphonie* et l'opéra *L'Ange de feu*, le compositeur se permet de reprendre la célèbre et délicieuse *Gavotte* de sa *Première symphonie* (1918), d'inspiration néo-classique.

En compositeur déjà très demandé pour les musiques de film (voir notamment *Alexandre Nevski* et *Ivan le Terrible* pour le cinéaste Sergueï Eisenstein), Prokofiev étire ses mélodies majestueuses et tisse des sonorités admirablement variées, en confiant un rôle prépondérant au saxophone ténor. Outre ce plaisir strictement musical, d'une émotion étreignante en dernière partie, le spectacle bénéficie des chorégraphies souvent désopilantes de John Cranko, qui multiplie traits d'humour et de malice pour tirer l'ouvrage vers davantage de légèreté au début : cabrioles et facéties acrobatiques rythment les tribulations amoureuses des trois jeunes soupirants du clan Montaigu, dont Romeo à leur tête. On est bien loin des visions sombres et sérieuses, préférées ailleurs. Dès lors que le tragique entre en scène, avec la mort de Mercutio, le contraste n'en est que plus saisissant, en plongeant les protagonistes dans une agonie inéluctable. Auparavant, l'esprit festif et joyeux du spectacle revisite avec bonheur les danses populaires moyenâgeuses, autour de costumes de toute beauté, entre couleurs mordorées et matières chatoyantes.

Malgré une chute inopinée lors d'une scène secondaire au début, la Juliette incarnée par **Alina Nanu** séduit par ses

déplacements aériens, en une grâce diaphane. Quasiment sur scène pendant toute la représentation, le Roméo de **Paul Irmatov** touche au but par son mélange de fragilité et de sensualité, en une solidité technique jamais prise en défaut. A ses côtés, **Matěj Šust** compose un irrésistible Mercutio jusque dans son combat final, où il se moque de son adversaire avec autant d'espièglerie que de brio. Enfin, le chef **Václav Zahradník** impressionne par la concentration qu'il impose aux instrumentistes liégeois dès le début de la soirée, entre *tempi* étirés et savamment étagés, au bénéfice de sonorités d'une épaisseur enveloppante, qui ne versent jamais dans un lyrisme excessif. Une très belle soirée, à tous points de vue !

CRITIQUE, danse. Liège, Opéra, le 24 mars 2024. PROKOFIEV : Roméo et Juliette. Ballet de l'Opéra national de Prague, Orchestre de l'Opéra Royal de Wallonie-Liège, Václav Zahradník (direction musicale) / John Cranko (chorégraphie) / Jane Bourne, Filip Barankiewicz (mise en scène). A l'affiche de l'Opéra royal de Wallonie à Liège, jusqu'au 24 mars 2024. Photo : ORW-Liège / J. Berger.