Ligeti à Vienne (1988)

France Musique, 8 – 12 janvier 2018, 13h30. Ligeti à Vienne. Décédé en juin 2006, **György Ligeti (né en 1923)** est ce grand expatrié, d'origine roumaine et hongroise qui a choisi de se fixer à Vienne en 1956 après l'échec des mouvements anti communistes à Budapest (où il suivait sa formation musicale à l'Académie Liszt). Marqué par la guerre et la barbarie humaine, Ligeti est frappé par l'horreur du XXè : toute sa famille sauf sa mère a péri en déportation. Son écriture contient les déchirures et les tensions de cette expérience intime particulièrement douloureuse.
Il s'installe à Vienne en 1959, trouvant dans la capitale autrichienne, foyer musical intense où sont toujours célébrés l'esprit comme l'héritage de Haydn, Mozart et Beethoven, les conditions de sa résidence comme compositeur. Sensibilité aiguë, mordante, affûtée, Ligeti cultive un sens du délire grotesque, et une certaine autodérision inspiré des rites préparatoires de Cage…, – interrogations critiques sur le sens et le développement de la forme (décalage rythmique), pourtant douées d'un grande puissance poétique. Il reste avec Boulez, Berio et Kagel (avec lequel il collabore), l'une des figures essentielles de la création musicale dans la seconde moitié du XXè. Pour nous, le chant cri du Requiem (1963-1965), à la fois viscéral et sublimé ; puis son grand oeuvre lyrique (unique) : Le Grand macabre (créé en 1977) sont les pierres angulaires de ce parcours d'une sincérité captivante. Ce n'est pas un hasard, si le réalisateur Stanley Kubrick utilise les musiques de Ligeti : fantasques, fulgurantes, surréalistes et fantastiques…, dans ses films dont le plus célèbre, « 2001 l'odyssée de l'espace », où jaillit comme un gemme sonore, à la fois glaçant et hypnotique, la vibration particulière que Ligeti a conçu pour le « monolithe noir ».

Cycle radiophonique : Ligeti à Vienne en 1988, toute la semaine sur France Musique, chaque jour, du lundi 8 au

vendredi 12 janvier 2018, à 13h30 (émission « Musicopolis »).

CD événement, présentation. SILAS BASSA : DUALITA (1 cd PARATY)



CD événement, présentation. SILAS BASSA : DUALITA (1 cd PARATY). ENERGIE électrique, APPEL au MYSTERE… Après un précédent album « Oscillations » (également publié par **le label Paraty**), le pianiste argentin, retrouve avec grâce ce jeu pétillant et stimulant de l'ambivalence féconde : oscillations, pulsions premières, et ici « dualité » qui sait électriser le geste défricheur… Ce qui frappe immédiatement dans le geste et la pensée de Silas Bassa c'est sa grande culture, sa sensibilité aiguë et une liberté recréative dans ses associations musicales. Son piano élargit les chemins traditionnels, « ose » défricher, assembler, débattre. La musique est langage, mieux, elle est pensée. Voici sous les doigts de l'interprète et du compositeur, un piano conscience, un piano monde qui a conçu un parcours d'une rare pertinence. Les différents de jalons de ce récital pianistique qui invite aussi la voix poétique (Le Gibet d'Aloysius Bertrand dit par Nita Klein, en préambule à Ravel)… Tout cela est minutieusemeent calibré, relevant d'un jeu d'équilibre où miroitent les effets mêlés fusionnés, entre

textes et musique. Toujours ce qui prime ici, c’est le sens profond de la musique, la signification des enchaînements, et au détour d’une succession particulièrement stimulante, le miracle d’une révélation (voyez comment du Bertrand récité au Gibet de Ravel, surgit l’à propos (ré)conciliateur de « Réminiscence », point d’équilibre et de pleine conscience de ce programme remarquablement composé.

D’abord, en « ouverture », **(1) Regard du Père (Vingt regards sur l’Enfant Jésus) de Messiaen** rappellerait la présence divine : appel et proclamation sourde, grave au Mystère de plus de 7 mn.
Puis 2, **Kleinstücke (petite pièce) de Silas Bassa**, travaille la résonance et la progression des notes répétées; elle prolonge l’atmosphère d’envoûtement sonore et spirituel tissée par Messiaen : ses scintillements emperlés, dans le repli et la pudeur, semblent commenter et cultiver l’éveil qui est né à travers l’étoffe du Messiaen qui précède.
Puis, **l’étude n°9 de Philip Glass** affirme une même conscience élargie, à la fois sombre et énigmatique, dans un scintillement pulsionnel ouvragé, ciselé dans sa série de variations harmoniques souvent imprévisibles.

Silas Bassa : le piano qui pense le monde



L’enchaînement des parties (18 au total dans ce nouveau programme) éclaire un cheminement évidemment personnel qui offre de réécouter des pièces de son cru (« Kleinstück » donc, « Santa Fe », « Réminiscence », « Eternità »… comme des jalons d’un voyage intime voire initiatique) et quelques perles du répertoire baroque, classique et romantique : du Prélude n°22 de JS Bach (13) au Gibet du Gaspard de la Nuit de Ravel : véritable jubilation fantastique confinant à une déconstruction abstraite (11). Sa place dans le chapelet d’épisodes fait surgir son incandescence secrète.
Silas Bassa semble égrainer chaque séquence selon un choix très concerté ; chacune de ses propres partitions synthétisant de façon sonore et émotionnelle, ce qui a précédé ; ainsi l’énergie canalisée de « **Santa Fe** » commente et résume à la fois tout ce que l’auditeur a écouté, éprouvé dans le cycle des 4 sections précédentes enchaînées ; Santa Fe palpite, déconstruit puis reconstruit (comme la formidable énergie pulsionnelle de l’Etude n°12 de Glass qui suit (14) ; vitalité

du vivant, puis pensée d'une nouvelle architecture : le chaos primitif, la matière brute, bientôt transformés sous le filtre créateur du concepteur ; de la gangue naît le diamant en ses facettes patiemment taillées. La Dualità dont nous parle le pianiste, compositeur et architecte, façonne un captivant parcours. Sa playlist est un foisonnant kaléidoscope qui est rituel et célébration de l'instant, mais aussi pensée critique et intelligence expérimentale sur la forme musicale. Aspirant à l'équilibre (qui est « notre vraie nature »), le pianiste pense le monde et le sens de nos vies (de fait, la couverture n'évoque-t-elle pas le penseur de Rodin ?). Voici assurément l'un des disques les plus passionnants de l'artiste hors normes. A suivre… grande critique complète dans le mag cd dvd livres de classiquenews. **CD élu « CLIC » de classiquenews de janvier 2018. –** illustration : © P Aguirre. EN LIRE + sur le site de SILAS BASSA

_____

AGENDA

Silas Bassa est en concert (lancement de son disque « Dualità » édité par PARATY) **à Paris les 26 janvier puis 9 février 2018** – programme de son disque Dualità, Bal Blomet, 20h30, 33 rue Blomet 75015 PARIS / infos : 01 45 66 95 49. **RESERVEZ**

http://www.balblomet.fr/events/dualita-silas-bassa-piano/



CD, opéra, annonce. JOSEPH CALLEJA : VERDI. Airs d’opéras de Giuseppe de Verdi (1 cd Decca)



CD, opéra. JOSEPH CALLEJA : VERDI. Airs d'opéras de Giuseppe de Verdi (1 cd Decca)… PREMIERES IMPRESSIONS… Il est dans ce premier récital monographique : Radamès, Manrico, Alvaro, Carlo, Otello… le visuel de couverture l'indique sans ambages : voici un programme tissé dans l'ombre brûlante et tragique, une soie noire plus qu'éclatante. Le chanteur se plaît à décliner mille nuances d'un noir ténébreux, épais, d'une richesse intérieure manifeste. Ténor plus intérieur qu'héroïque, doué d'une belle intériorité, en fin diseur aussi, capable d'un chant intelligent qui sait nuancer (et pas seulement hurler), Joseph Calleja montre derechef dans ce récital Verdi, qu'il est un remarquable acteur, jouant sur un style subtil et très incarné, articulé voire ciselé.
Radamès d'ouverture ouvre grand le souffle amoureux du général égyptien qui certes victorieux n'en finira pas moins emmuré vivant avec celle qui ravit son coeur (Céleste Aida)… D'emblée le timbre du maltais Calleja impose un beau legato, ce vibrato finement contrôlé, surtout ce timbre « vieille école », celui des ténors du début du XXè, laisse envisager un travail spécifique sur le caractère et l'intériorité, la couleur du sentiment, plutôt que la projection claironnante voire artificielle.

Ténor raffiné et noir…

Très proche du théâtre parlé, celui inspiré par Schiller ou Victor Hugo, la plage 4 avec son ample et suave solo de clarinette (au timbre si proche de la respiration et du grain de la voix), affirme une gravitas, sombre (graves larges),

celle d’**Alvaro (dans La Force du Destino)** qui songe à Leonora, la bien aimée désormais inaccessible : en acteur saisisant toute la profondeur douloureuse, saillante et tragique du héros, Joseph Calleja trouve le ton et le style corrects. Son Alvaro ne manque ni de finesse ni d’épaisseur émotionnelle. En exprimant toute l’intériorité du héros verdien, ici du ténor capable de langueur sourde et inquiète, réussit à transmettre ce qui manque à beaucoup de ses confrères (plus démonstratifs et aussi puissants), l’épaisseur psychologique : êtres du doute, de la malédiction… ses héros inscrivent directement Verdi dans les premiers belcantistes dont évidemment Donizetti. Ses phrasés naturels et articulés avec finesse, son intelligibilité en italien… regardent plutôt du côté de l’élégance incarnée, plutôt que vers l’intensité extérieure. Ici le personnage souffre (avec la clarinette, d’une somptuosité tragique canalisée). La couleur et le caractère sont justes. La réussite est totale, et l’art du ténor riche en nuances émotionnelles parfaitement maîtrisées. La délicatesse (un rien surannée dans sa couleur naturel et son élocution) éclaire les déchirements du héros verdien, âme brulée, détruite… et pourtant n’aspirant qu’à trouver la paix et le salut. Son Alvaro est la plus grande réussite de ce récital VERDI. De fait, dans la même veine intérieur, tiraillée, tragique mais toujours proche du texte, son Carlo est d’une inspiration égale : à la fois articulée et raffinée.

Grande critique du cd JOSEPH CALLEJA à venir dans le mag cd dvd livres de CLASSIQUENEWS, le jour de la parution du cd, le 2 février 2018.

_____

CD, événement, annonce. VERDI / JOSEPH CALLEJA, ténor. Airs d’opéras de Verdi. Avec Angela Gheorghiu… (Don Carlo, Otello). Orquestra de la Comunitat Valenciana. Ramón Tebar, direction. 1 cd Decca.

CD, compte rendu critique. VOLTS. Quatuor TANA (1 cd Paraty 717246, 2017)



CD, compte rendu critique. VOLTS. Quatuor TANA (1 cd Paraty 717246, 2017). Avec VOLTS, le **Quatuor Tana** fait évoluer notre perception de la forme instrumentale et marque un jalon dans l'histoire du genre quatuor. Les instrumentistes n'ont pas hésité à faire fabriquer leurs propres instruments capables de relever les défis d'un programme riche en surprises, en dépassements techniques, en renouvellement expressif et sonore. Les 5 compositeurs exploitent jusqu'à leurs extrêmités techniques et acoustiques, les « Tana Instruments », trouvant un équilibre précieux entre défrichement tous azimuts et néanmoins cohésion du parcours sonore. Chacune des pièces évapore les frontières séparant acoustique et électronique, ou explore les ressources des nouveaux instruments. Un monde sonore se dévoile dans cet album aussi expérimental que visionnaire. Quel sera demain le son du quatuor ? Les Tana répondent sans ambiguïté à la question, révélant les qualités d'une nouvelle syntaxe désormais fascinante.

Dès le premier opus signé **Fausto Romitelli « Natura Morte con**

fiamme » pour quatuor et bande électronique (1991) s'impose le travail spécifique sur le son acoustique émis, auquel répond, dialogue, ou s'électrise son double électronique produit en résonance. Un certain hédonisme sonore diffuse de la série de longues phrases sur lesquelles glissent les notes des cordes en son réel. L'auteur sait cultiver atmosphères énigmatique suspendues, puis en contrastes expressifs, saccades, sons fouettés, percussions serties dans la bande électronique qui tout en enrichissant la matière sonore, favorisent surtout les gestes fragmentés ; il en découle un éclatement progressif de la forme, où se déploie une nouvelle série de chuintements courts qui redéfinissent la notion même de phrases musicales. C'est une sorte d'apologie du fragment et de la syncope, plus proche de la pulsion plutôt que du développement musical. La précision et l'intensité du geste de chaque instrumentiste assurent la réussite de l'ensemble.

Smaqra de Juan Arroyo est une pièce au caractère à la fois réaliste et onirique, pour pratique et sonorité mixte, acoustique et électronique (« hybride »), de 2015 . Les accents secs qui claquent et les à-coups sur les cordes mordent l'espace comme des griffes qui abolissent la notion de frottement continu ; à la fois « tambours » et aussi « cloches », les instruments nouveaux imaginés par les Tana (ayant leur propre haut parleur dans la caisse de résonance) tissent un nouveau champs de vibrations sur des rythmes entraînants auxquels répond une série d'accords amplifiés. Espace et temps fusionnent comme une jungle florissante, en extension, à la fois grouillante, fascinante, inquiétante. La diversité des sons acoustiques et leurs doubles électroniques (transformés, retraités en temps réel) s'imbriquent et dialoguent créant un espace en circulation permanente. La collection de sons qui est produite, propose un nouveau bestiaire musical, véritable vivier du timbre, interrogeant et remodelant chaque note dans sa hauteur, sa profondeur, son émission. Déflagration, résonance, réponses…l'imaginaire de l'auditeur est excité par la grande plasticité des instruments

capables de couleurs et de nuances inédites (l'effets d'arcs électriques en fin de cycle, combiné au tissu grouillant, à la fois disparate et resserré, demeure fascinant).

Audacieux, défricheurs, pionniers… les TANA inventent le Quatuor du XXIè



Remmy Canedo dans « Clusterfuck » de 2016 affirme immédiatement une plénitude sonore dans toutes les directions de l'espace et du temps qui mêle l'acoustique sec et le son électronique, frotté, pincé, en glissando ; son écriture elle aussi électrisée, tisse un magma en formation ou en permanente métamorphose … Avec traits distinctifs, l'incise millimétrée de phénomènes soucieux de la plénitude sonore, alternant passage en tutti résonnant, en murmures plus énigmatiques, voire inquiétant et agressifs. Le compositeur prend soin de ménager des « espaces sonores mouvants » à la fois très identifiables et aussi mêlés… les possibilités acoustiques et musicales des instruments nouveaux démontrent un champs d'action et de production sonore,

totalement inédit. Sous tension, en une suractivité âpre et mordante, bondissante et nerveuse, la partition récente cultive une dramaturgie impressionnante parfois spectaculaire, avec des sons râpés, déchirés, alternant avec des séquences très denses, où les cordes frottés déploient un arsenal sonore expressif, souvent radical, en longues phrases soutenues pour la conclusion.

« **Dissidence 4** » **de Christophe Havel de 2016** est l'une des 3 partitions les plus développées de l'album, et qui offre à notre sens le spectre sonore le plus manifestement construit, exhibant d'emblée, dès son développement, une dramaturgie sonore très convaincante. Au début, jouant des effets de résonance des pizzicati, le développement s'impose par une série d'accords préalables plus construits, dessinant une entrée en matière déterminée, percutante, qui ouvre un espace résolu et plus stable (notes tenues remarquablement car subtilement amplifiées) que les partitions précédentes où l'esprit de césure et de syncope et la tension fragmentée étaient permanentes. Ici de longs rubans sonores se déroulent, jusqu'à la section en très courtes séquences à 3'45, où des éclairs, flammèches, associés à un effet de sirène, composent un nouveau paysage expressif en état de fusion voire « d'ébullition électrique » (donc très en rapport avec le titre de l'album « VOLTS »), tableau étiré, parcouru d'éclats sous tension. Là encore, les instruments acoustiques sont très bien exploités (coups d'archets percussifs, fouettés comme déchirant le spectre sonore, associés à une série d'arches tenues en decrescendo…). La versatilité des instruments, les climats contrastés qu'ils engendrent forment ainsi cette fabrique musicale et instrumentale, porteuse d'expérimentation et d'exploration sans limites. Les nouveaux instruments fabriqués par les quatre instrumentistes du Quatuor Tana (les « Tana Instruments »), renouvellent considérablement les champs expressifs et donc la palette sonore en question ; outre le jeu et la pratique, c'est aussi dans le dialogue qui s'instaure avec les luthiers, une nouvelle source

d’enrichissement qui fait évoluer la lutherie.



Préparant et portant le tutti final d’une rare intensité en résonance, lignes mêlées, percussions, accents et nuances dialoguées nourrissent un véritable performance expressive au spectre très riche, tout à fait emblématique de ce bestiaire sonore permis par les “Tana instruments”. Les 30 dernières secondes de la pièce tissent un parcours sonore aussi inouï que flamboyant. Bel accomplissement. Certainement la séquence la plus convaincante de cet album, riche en pépites sonores inédites. En précurseurs, les Tana prophétisent les nouveaux sons du Quatuor moderne.

_____

CD, compte rendu critique. VOLTS. Quatuor TANA (1 cd Paraty 717246, 2017) – Durée : 1h05mn – CLIC de CLASSIQUENEWS, octobre 2017 – parution le 11 novembre 2017.

Programme :

1- Fausto Romitelli, « Natura Morte Con Fiamme », pour quatuor à cordes et bande électronique, 1991 08:56
2- Juan Arroyo, « Smaqra » pour TanaInstruments (hybride), 2015 08:06
3- Remmy Canedo, « Clusterfuck » pour TanaInstruments (hybride), 2016 17:23
4- Gilbert Nouno, « Deejay », pour quatuor à cordes et électronique, 2014, 18:07
5- Christophe Havel, « Dissidence 4 », pour TanaInstruments(hybride), 2016 13:08

Quatuor TANA
Antoine Maisonhaute (violin / violon)
Ivan Lebrun (violin / violon)
Maxime Desert (viola / alto)
Jeanne Maisonhaute (cello / violoncelle)

_____

Approfondir

LIRE notre grand entretien avec le Quatuor TANA, à propos du cd VOLTS (propos recueillis en octobre 2017)

LIRE notre annonce dépêche présentant le cd VOLTS du Quatuor TANA – dépêche du 8 octobre 2017

Compte-rendu, critique, opéra. VERDI : DON CARLOS, le

19 octobre 2017 (Arte). Yoncheva, Garance, Kaufmann… Jordan. Warlikowski.



Compte-rendu, opéra. VERDI : DON CARLOS, le 19 octobre 2017 (Arte). Yoncheva, Garance, Kaufmann… Jordan. Warlikowski. Saluons le petit écran de pouvoir découvrir une nouvelle production verdienne annoncée comme l'événement lyrique de la rentrée. Notre rédacteur **Lucas Irom** a visualisé la diffusion et « ose » poser les questions qui fâchent : la mise en scène est-elle juste ? Surtout, la version parisienne chantée en français est-elle bien défendue (articulée) et Jonas Kaufmann a-t-il eu raison de chanter à ce moment de sa carrière, le rôle si difficile de Carlos à Paris ?



DEBUTS DIFFICILES… Entre scène d'hôpital psychiatrique (référence usée voire éreintée à l'opéra) et vision désespérée dans une salle vide et terne surgit **Carlos / Kaufmann** en malade suicidaire, bandage à chaque poignet… Il vient de tenter de se cisailler les veines. Avouons qu'au départ, le chant laisse perplexe… D'emblée son français est instable, le chant dans l'évocation d'Élisabeth est parfois forcé, terriblement tendu et manque cruellement de simplicité comme de souplesse. C'est parfois ampoulé et surjoué. Agité sur son lit, Carlos s'embrase déjà quand derrière lui, comme en une vision rétrospective, l'Elisabeth de **Sonya Yoncheva**, se fige; voilée de blanc telle une fiancée promise à un mariage éminent (le leur), près d'un cheval immobile au centre de la scène. Voilà planté le décor, entre objets assemblés d'un songe surréaliste et cellule d'un malade qui observe à distance, le monde et la folie des hommes.
Pulpeuse et divine, **Sonya Yoncheva** ruisselle d'une ineffable féminité quand le chant bouillonnant et embrasé du jeune Carlos qui se révèle à elle dans une scène qui est filmée sur Arte en noir et blanc comme s'il s'agissait d'une période d'un passé bien révolu (les spectateurs à Bastille, eux n'auront pas cette nuance chromatique), impose la conception rien que théâtale du metteur en scène, Warlikovski dont on retrouve come dans de précédentes réalisations, le cynisme désenchanté, la grisaille aux lueurs (et néons fluoresecents : là encore un code visuel remâché) ; de fait, cet acte préalable, dit de Fontainebleau, véritable scène de théâtre amoureux est un huit clos à part, précédant tout ce qui se déroule ensuite, sorte de tableau d'un amour perdu dont le duo éperdu des deux jeunes voix qui fusionnent progressivement, témoignent. C'est un rêve tendre et sensuel (rien de tout cela sur la scène parisienne), où au cours d'une chasse royal, les deux fiancés se rencontrent à la dérobée, sans être réellement présentés officiellement. L'attachement qui naît alors n'en est que plus fort et magique.

La suite n’a plus rien de comparable car cet amour naissant sera tué dans l’œuf : Carlos perdant à jamais son amour puisque c’est son propre père Philippe II qui épousera pour lui même, cette jeune française des plus désirables.

L’immensité de Bastille atténue souvent ce qui demeure quand même une scène d’extase rare dans l’œuvre de verdi. Réitérée à la fin de la partition (entre deux êtres épris l’un de l’autre, mais dévastés et contraints, devenus « fils » et « mère »), surtout suicidaires, selon Warlikovski.
En cours de soirée, la voix de Kaufmann s’adoucit malgré l’horreur qui lui est infligée précisément quand la clarinette souligne le coup du sort à l’annonce que la princesse sera reine d’Espagne, c’est à dire l’épouse de son père. Le père plutôt que le fils. Revirement plus cornélien que shakespearien pour lequel l’orchestre redouble de raffinement chambriste. Avec cette Fureur sourde qui porte le chœur et inscrit l’action dans la grande histoire : que pèse cette amourette face à la volonté du roi ? Amour ou devoir ? Carlos et Elisabeth chantent leur déchirement, leur impuissante angoisse quand tout le chœur célèbre les Noces royales pour la future Reine.
L’impression que la voix de Kaufmann reste trop large pour l’ardente juvénilité de Carlos se confirme. L’essence et le caractère du personnage auquel Verdi a donné le titre de son opéra créé à paris en 1867, soit en plein Second Empire, est plus proche de la clarinette que du violoncelle justement. En fin de tableau le dépressif malade atteint détruit se laisse basculer avec sa chaise… Plus suicidaire qu’au début. Un grand portrait révolver sur la tempe paraît : Carlos est une victime écrasée par le destin.

VANITE DES VANITES… D’ailleurs l’opéra est une grandiose vanité où sont mis au pilori chaque destinée ici personnifiée, toute tentative d’atteindre le duo politique / église (Philippe II / Le Grand Inquisiteur) : ainsi dans le tableau du cloître de Saint Just où se recueille le pénitent Carlos, le vrai sujet de l’œuvre est la terreur qui force l’action des politiques inféodées à l’église : pour conserver coûte que coûte son pouvoir, Philippe II accepte de se soumettre à la tyrannie de l’église quitte à sacrifier son bonheur et celui de son fils Carlos. Vanité et pour le coup volonté suicidaire du pouvoir qui choisit la terreur plutôt que le bonheur. Tout cela est glaçant, dévoilant une puissance critique que Verdi habille sous des ors parfois emphatiques, mais la grande machine parisienne aimait ce décorum. Dommage qu’alors, Bastille ait renoncé au ballet, élément primordial pourtant du goût imposé aux compositeurs étrangers choisis.

Puis, le duo de Carlos / Kaufmann avec **Ludovic Tézier** / Rodrigue prend des allures de réconfort pour le jeune prince. Mais déception face au baryton français qui nous avait habitué à davantage de précision dans l’articulation de la langue. Son français lui aussi vacille et avale des paquets de consonnes : Posa reste raide et n’a pas la chaleur du personnage malgré une certaine noblesse du chant. On sait que le chanteur est un acteur un rien crispé.

LA BRUNE EN SOUFFRANCE ET LA BLONDE MASCULINE… Puis paraît **la Garanča en sa chanson sarrasine**,



démonstration d'un mezzo somptueux certes mais dont le français nous échappe encore… totalement- à quoi bon alors défendre cette version parisienne plutôt que celle italienne? Qu'ont fait les répétiteurs pendant les sessions de travail préalable… On aimerait connaître au total le nombre de jours requis pour préparer les chanteurs au français de Verdi. Qu'importe, on oubliera pas de sitôt **la sûreté vocale de cette Eboli**, joueuse d'escrime toute de noir vêtue, prédatrice et fumeuse au lesbianisme revendiqué, crânement : c'est elle qui alors rafle le flux d'applaudissements le plus intense. Là encore, c'est le théâtre et cet éclairage froid glacial qui sculpte les visages, ausculte les âmes, dévoilant les cyniques et les manipulateurs… De toute évidence, la chanteuse affiche une plasticité souveraine, un chant à l'envi. Si son français eut été plus soigné, la diva nordique aurait râflé la vedette de la soirée.

Visuellement le duo qu'elle compose avec Yoncheva fonctionne admirablement. Photogénique, pilier dramatique de la production, la brune voluptueuse qui souffre (Yoncheva) et la blonde altière, masculine, finalement dévoreuse de tout ce qui passe et lui plaît (Garanča), tirent la couverture vers elles. Mais Eboli, montrerera un autre visage, plus humian et lui aussi tiraillé : amoureuse de Carlos qu'elle veut enivrer d'amour lors d'un rendez vous nocturne, la jalouse découvre le secret du jeune homme (son amour pour la Reine) et s'en sert honteusement… Prise de remords ensuite, elle s'écroulera face à Elisabeth sous le poids de son ignominie : actrice (n'est-elle pas Carmen absolument ?), la Garanca éblouit par sa

présence scénique et son tempérament vocal.



KAUFMANN N’AURAIT PLUS LA VOIX POUR CHANTER CARLOS ? Revenons au fil de l’action… Dans le duo amoureux Elisabeth / Carlos qui suit, le second donc de cette version 1867,- le plus beau (« Par quelle douce voix »), osons écrire au risque de surprendre et d’agacer ses fans que Jonas Kaufmann s’est trompé de moment pour chanter l’ardeur dévastée de Carlos, après son Werther et surtout son Otello londonien de cet été : tant son Carlos est trop sombre, trop large et rocailleux, trop mûr et félin, plus lion que loup, en rien traversé par les éclairs schilleriens contenus dans la partition de Verdi. Comme dans son précédent ouvrage adapté de Schiller (Luisa Miller), un timbre brillant, clair, polit l’intensité d’un être jeune, idéaliste, d’une énergie aussi bouillonnante qu’elle est muselée. C’est une question de couleur et de caractère de voix : s’il s’impose sans faillir dans Otello (aux déchirures shakespeariennes), son Carlos manque de sincérité car il relève du contre-emploi. D’ailleurs le ténor a reconnu les difficultés pour lui que posent les aigus de cette version parisienne de 1867. On regrette aussi que son chant manque de souplesse et ses aigus de rondeur. Tout au moins parvient-il à une déclamation précise et juste, dans l’ultime duo avec Elisabeth (qui suicidaire se donne la

mort ici), énoncée dans le murmure et la rondeur d'une voix quasi parlée. Il est vrai que Sonya Yoncheva se révèle irrésistible, en souveraine détruite amoureuse maudite, femme prête à mourir et qui comme Charles Quint, figure tutélaire des fiancés sacrifiés, n'aspire qu'à disparaître. Grâce à elle, cette fin, sublime de vérité, reste pour nous le sommet de la soirée, et un souvenir inoubliable.

Hélas le Philippe II de Ildar Abdrazakov est très engorgé comme écrasé et n'a pas cette noblesse impériale qui doit rayonner d'un être supérieur qui n'hésite pas à se montrer sadique vis à vis de sa jeune épouse et de ses suivantes. A notre goût la stature est outrée et trop caricaturale et le français embrûmé lui aussi, plafonne (malgré un beau timbre… mais est suffisant pour un opéra qui comme au cinéma, exige un talent d'acteur?): un Barbe Bleue boucher dont le sublime solo (« *la reine ne m'aime pas* ») n'exprime aucun trouble et ne suscite aucune compassion. Dommage. Car c'est l'air d'un tyran qui dévoile une immense fragilité intérieure voir une angoisse viscérale. Celles d'une âme seule, malheureuse. Bien que très applaudi, le baryton basse n'a pas suffisamment approfondi le personnage. Parmi les heureuses confirmations, saluons le beau mezzo de la jeune française **Eve-Maud Hubeaux** qui fait un page suave et élégant (classiquenews avait apprécié son approche du Chant de la Terre, Klarthe).

Aux côtés de Yoncheva et de

Garanca éblouissantes, Jonas Kaufmann n’a peut-être plus la voix pour chanter Carlos…



Au final même si une tension entre les personnages surgit dans le défilé terne des tableaux de Warlikowski, on peine à goûter les milles joyaux vocaux d’une partition parisienne à la texture orchestrale somptueuse. Heuresement dans la fosse, la direction de Jordan fils excelle en un chambrisme intérieur qui souligne les mouvements et tiraillements de ces solitudes en souffrance. L’acte de Fontainebleau paraissant au début de cette version capitale apparaît comme essentiel non que l’on veuille défendre la version française plutôt que l’italienne, mais le tableau bellifontain donne la clé de compréhension de l’opéra dans son entier, on y comprend idéalement ce qui scelle définitivement le destin de Carlos, on y mesure tout à fait cet amour éperdu, étouffé que le prince porte au cœur. Et dont il ne se remet pas. CARLOS est bien cet être sacrifié, décalé, martyrisé voire humilié par son père (dans la scène de l’autodafé, le roi n’hésite pas à défier l’audace du prince qui a pris fait et cause pour la Flandre… : le jeune homme ne trouve pas sa place d’où sa fuite finale, sa disparition par un effet de théâtre tout à fait invraisemblable, proche de la machinerie baroque (quand paraît le fantôme de Philippe II qui l’extrait de ce monde sans lumière). Même évolution pour Elisabeth, de plus en plus distante et lointaine, exprimant

cette vanité emblématique dans son grand air final au tombeau de Charles Quint, auquel la diva sait instiller une couleur crépusculaire d'abandon, à la soie voluptueuse dont elle a le secret (« toi qui sus la vanité des grandeurs de ce monde. », clair hommage à Charles Quint, l'empereur qui abdiqua)… lire ci après.



CONFUSION ET FROIDEUR VISUELLE… On a compris que la mise en scène aussi vide que grandiloquente ne retenait pas notre adhésion, on pensait avoir tout vu ; ce n'était rien avant la scène de pantomime où Elisabeth et Philippe, au début de l'Autodafé (quand l'église prend possession de la scène), comme deux époux fatigués, se querellent, avec tout l'apanage du couple usé, lui éreinté chancelant par l'alcool, empêchant

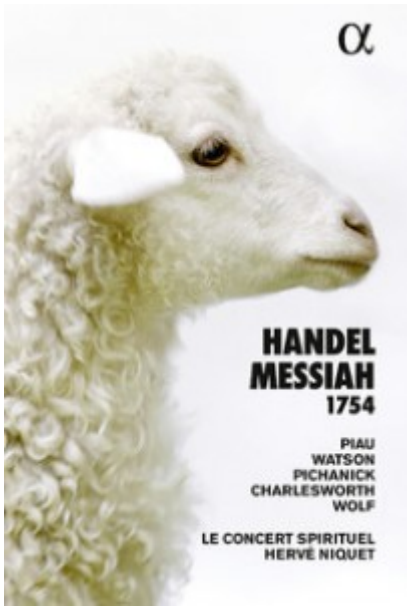
la reine de marcher en posant le pied sur sa traîne… Warlikovsli se lâche carrément, peignant un portrait de famille où chacun souffre dans son coin parfaitement étranger aux autres. On comprend le message, mais la réalisation atteint un ridicule anecdotique… désarmant de niaiserie.
A t-on besoin de démontrer de la sorte ce que dit la musique par contraste avec tant de vérité ? Surtout s'agissant de Verdi, génie de la dramaturgie et comme Meyerbeer, habile faiseur de contrastes saisissants. Mais l'homme de théâtre Warlikovski, fait du théâtre… souvent en méconnaissance explicite de ce qu'exprime alors la dramaturgie musicale.
Dans ce même tableau où s'élève la prière des représentants du Brabant et de la Flandre, infidèles au roi, le metteur en scène imagine un parlement quand il fait inscrire la mention précise du lieu par les didascalies "une place à Valladolid", intérieur / extérieur … ? quel est le parti ? Mention et décors se contredisent favorisant depuis le début une confusion gênante dans la clarification des situations qui se succèdent. On atteint un degré supérieur encore dans la laideur et la propagande visuelle quand préludant l'apparition du Grand Inquisiteur (sorte de grand maffieux avec lunettes de soleil), une toile immense barre la scène de Bastille pour afficher le portrait d'un diable mangeur d'hommes (au sens strict), un Raspoutine à la Méliès, barbu, ongles pointus, grimaçant… destiné à nous expliquer qu'ici, c'est le démon (l'église) qui tirait les ficelles. On a compris le message à force de cartons trop lourds. La finesse n'est pas le propre du metteur en scène. D'ailleurs pour éviter les situations gênantes, Arte a bien choisi une soirée de représentation où aux saluts, l'homme de théâtre n'est pas venu saluer. Bien lui a pris. En conclusion, de grandes voix pas toujours intelligibles, mais à défaut d'un Kaufmann réellement bouleversant, une Yoncheva et une Garanca saisissantes, une direction détaillée, planante, malgré une réalisation visuelle et scénique… consternante de froideur laide aux effets lourdingues. A chacun de juger selon ses goûts.

_____

Compte-rendu, opéra. VERDI : DON CARLOS, version de paris, 1867, avec l'acte de Fontainebleau. Jeudi 19 octobre 2017. Diffusion sur Arte. Direction musicale: Philippe Jordan. Mise en scène: Krzysztof Warlikowski. Paris, Opéra Bastille jusqu'au 11 novembre 2017. Illustrations : Opéra national de Paris 2017 / DR

CD de référence. DON CARLOS par CLAUDIO ABBADO (Decca) : Pour ceux qui nous trouveront trop durs vis à vis du Carlos de Kaufmann, voici notre présentation du coffret événement DECCA, intégrale VERDI (2013) où il est fait mention de la version de PARIS de DON CARLOS par Claudio Abbado… avec un certain Placido Domingo dans le rôle-titre (Decca, 1984)…

CD, critique, compte-rendu. MESSIAH, Le Messie (Niquet, 2016 – 2 cd Alpha)



CD, critique, compte-rendu. MESSIAH, Le Messie (Niquet). D'emblée cette nouvelle version séduira par son galbe opératique et ses tempi allants, entraînants qui tournent rapidement à la machine opératique. Quitte à diluer, le chef prend manifestement cette option au risque d'une certaine superficiliaté d'ensemble. Question de style et d'esthétisme… que l'on acceptera volontiers car ici, il y a peu à regretter face à un geste indiscutablement cohérent. D'autant qu'il nous gratifie de la version peu jouée pour 5 solistes, soit 2 sopranos au lieu de l'unique habituelle : la multiplication des voix féminines solistes ainsi retenue devrait renforcer la charge humaine de l'interprétation, son sens de l'intercession, sa chaleureuse humanité… **Le jeu – inévitable des comparaison s'agissant d'une oeuvre si abondamment abordée reste incontournable** et souligne les limites de la version Niquet : étriquée, réductrice, certes très accessible. Immédiatement séduisante. Pourtant la nature médiane entre opéra et oratorio, disons drame sacré, doit se réaliser entre les deux registres, ni trop dramatique et profane, ni trop éthéré et abstrait. Pas facile… C'est pourtant au diapason de ce défi de l'entre deux, que l'interprète doit trouver sa « voie » et convaincre.

Ainsi écoutez celle autrement inspirée, – habitée de **Christopher Hogwood**, citée dans la notice (et vite expédiée voire minorée), ou mieux, joyau d'un coffret récemment édité par DECCA et dédié aux oratorios de Haendel : **Trevor Pinnock**

ose des tempi ralentis, au souffle suspendu qui fait surgir dès le premier air pour ténor, ce mystère de l'incarnation qui exprime et rend palpable le souffle divin qui traverse tout le cycle.
Chez Niquet rien de tel sinon le drame de l'opéra. Est ce suffisant pour un oratorio anglais de Haendel où pèse à part égale, la spiritualité et l'action dramatique ?

Messie / Messiah trop prosaïque ?



Même sur le plan de l'intelligibilité et de l'articulation instrumentale, Hogwood semble investi par ce souffle spirituel qui manque trop à la direction très prosaïque du chef français. Ecoutez Howard Crook dans « *Every Valley* » : la diversité et la richesse des couleurs, le naturel des nuances, l'élégance de l'anglais sont absents dans la ligne vocale (et les vocalises expédiées du soliste chez Niquet). Même **Katherine Watson manque singulièrement de sobriété** comparée à sa consoeur Arleen Auger dont le legato sobre, angélique d'une réelle grâce intérieure se fait regretter là encore. Question de style : pour l'opéra, le drame, l'excès de « pathos » et de théâtralité (et parfois le maniérisme contorsionné.., Niquet est fait pour vous. Ce trop plein de lyrique, ce débordement opératique (avec de surcroît une prise de son du choeur, épaisse qui n'est pas valorisant pour l'effort du choeur) devient difficile. En général la prise de son trop réverbérée fait perdre la lisibilité du contrepoint choral (fugues souvent savonneuses), un contresens à la volonté d'expressivité défendue ailleurs.

Poursuivons notre écoute. Sur le cd2, malheureusement **Anthea Pichanick étale un contralto terre à terre, prosaique et**

finalement laid, d'une articulation trop vulgaire pour l'édification morale du sujet (n°23 : « He was despised »). D'autant que la tenue de l'orchestre derrière son élocution plate, n'est qu'illustrative, – à 1000 lieues de l'élégance que savait insuffler ici un Christie.
Enfin c'est l'air de la soprano I (ici **Sandrine Piau**), qui dans le début de la PART III (I know that my Rdeemer liveth) inscrit et synthétise les arguments et les limites de la présente lecture : à ce degré de perfection vocale et de justesse dans l'intention (fragilité si humaine que sait distiller la cantatrice), on loue la noblesse et la dignité du geste (car il s'agit bien d'une espérance formulée, celle d'une croyante affirmant la certitude de la croyance au delà de la pourriture de son corps), mais la direction derrière la soliste se montre si peu nuancée, elle aussi prosaique et rien que narrative.I l faut écouter toute l'articulation ciselée que savent apporter et cultiver les autres chefs, cités ci dessous, infiniment plus inspirés. Même sentiment et plus attristé par le n°28, et l'air de libération voire de révélation que doit instiller le soprano II (ici Katherine Watson) : son beau timbre accuse des aigus déjà courts et usés, et une intonation qui n'exprime en rien la richesse de l'expérience spirituelle qu'évoque le texte. La chanteuse chante mais n'exprime rien sinon un beau chant (nasalisé quand même) qui s'écoute pour lui-même.
Même cette incisivité parfois fulgurante de Pinnock semble définitivement perdue.
Pour une autre perception plus énigmatique, spirituelle, plus naturelle, et d'une inénarrable inspiration perdez vous dans les versions de **William Christie**, Paul McCreesh (geste élégant, présence du mystère). Ici où est l'éloquence du geste, le secret et l'énigme de la foi triomphante ?
Car à travers les 3 parties, Haendel réussit un tour de force en révélant peu à peu, par le choeur et les solistes, la force de la foi révélée, incarnée, explicitée. Une lecture qui laisse un sentiment d'inachevé, d'inapprofondi. Dommage que l'ensemble fondé par Niquet ait choisi cet enregistrement pour

célébrer par le disque ses 30 ans… prise de son épaisse, plateau en déséquilibre ou si peu traversé par le doute et la question spirituelle du texte, orchestre articulé mais strictement illustratif. Si l'on compare avec l'ensemble de Bill Christie (incontournable chez Haendel d'où notre comparaison), pas un manquement à sa ligne esthétique depuis sa création : de la finesse et du mystère (éléments clés chez le Saxon, surtout dans le Messie, comme dans la Messe en si). Peut on en dire autant des effectifs ici réunis ?

_____

CD, critique, compte-rendu. MESSIAH 1754, Le Messie (Niquet). 2 cd Alpha – enregistrement réalisé à Paris, ND du Liban, décembre 2016 – Piau, Watson, Pichanick, Charlesworth, WOlf – Le Concert Spirituel – Hervé Niquet (2 cd Alpha 362).

NANTES. Nouvelle production du Couronnement de Poppée de Monteverdi par le duo Caurier / Leiser



NANTES, MONTEVERDI : POPPEA. 9 > 17 octobre 2017. Ce pourrait bien être la production événement de cette nouvelle saison 17 – 18 d'Angers Nantes Opéra et aussi l'ultime offrande d'importance portée par son directeur général, jusqu'en décembre 2017, Jean-Paul Davois. Depuis les débuts de sa direction exemplaire, **Jean-Paul Davois** n'a cessé de défendre un théâtre lyrique soucieux du texte, du sens, en étroite

connexion avec la société. Opéra engagé, – qui sait offrir en résonance avec les tumultes inquiétants de notre société, de sérieuses pistes de réflexion; la notion lyrique qu'il défend concerne d'abord, l'action dramatique mise en musique : l'action y est préservée, dans sa cohérence, dans sa profonde unité poétique. Voilà reformulée une intention qui se concrétise particulièrement dans le travail des deux metteurs en scène, devenus partenaires familiers à Nantes et à Angers, **Patrice Caurier et Moshe Leiser,** pour lesquels comme pour Jean-Paul Davois, théâtre et musique sont aussi importants dans la réussite du spectacle, traités ainsi à parts égales. On a vu réalisés par leur soin ici même, entre autres productions qui nous ont marqué : Le Château de Barbe-Bleue, Falstaff, et récemment un Don Giovanni, âpre, brûlant, d'une violence électrique.

THEATRE ET MUSIQUE…



Rien n'atteint l'impact du verbe incarné, en une action saisissante, où le temps théâtral rejoint le temps musical. Avant Verdi qui en un opéra réaliste, violent, parfois sauvage et fantastique a réussi dans cet art de l'équilibre, Monteverdi au XVIIè réalise déjà l'équation. Pour lui le texte est servi par la musique et les deux, chant et action, s'accomplissent grâce à l'action théâtrale. Rien de plus manifeste dans le cas de son dernier ouvrage, Le Couronnement de Poppée, où la passion soumet raison et politique (Amor vincit omnia), sommet lyrique, créé à Venise pour le Carnaval de 1642, grâce à une coopération

exceptionnelle avec le poète Francesco Busenello. Leur duo est resté depuis légendaire, annonçant par sa réussite, celui de Mozart et Da Ponte, puis de Strauss (Richard) et Hofmannsthal.

LE DESIR DE NERON… Dans le cas du Couronnement de Poppée, compositeur et poète librettiste mettent en scène et en musique **l'histoire romaine**, mais selon le prisme de la pensée vénitienne. La République contre l'ordre impérial, c'est à dire l'ordre tyranique. Les Vénitiens se montrent particulièrement critiques vis à vis des héros romains…En effet, Néron y paraît en monstre infantile, être dépravé et érotomane habité, dévoré par une irrépressible soif de jouissance, en particulier pour la jeune Poppée, dont il fait sa maîtresse et sa nouvelle impératrice… Beaucoup de metteurs en scène ont joué sur la jeunesse troublante, et la perversité adolescente de ce couple fascinant et écœurant : pour satisfaire son seul désir, Néron répudie son épouse officielle (Octavie), trahit tous les préceptes de son mentor le philosophe Sénèque (qu'il fait assassiner et dont Monteverdi trace un portrait plutôt négatif, lui aussi d'après la soldatesque du début de l'opéra, acteur à la moralité douteuse). Le politique, inféodé au règne de l'amour, tue la raison, l'ordre, la vertu… Rien ne peut commander à la passion de l'empereur, fût-elle immorale et choquante. On ne saurait fustiger l'histoire romaine avec plus de cruauté et de cynisme. Cette parodie politique, permet cependant à Monteverdi d'écrire l'un de ses opéras les plus sensuels, d'une volupté même saisissante (les duos entre Poppea et Nerone) ; et en psychologue passionné par les vertiges du sentiment, Monteverdi fait de l'impératrice répudiée, Ottavia, une figure hautement tragique dont l'air unique (Addio Roma / l'adieu à Rome), est l'un des sommets de son oeuvre lyrique.

HUIT CLOS THEATRAL ET MUSICAL… C'est un huit clos tragique et amoureux, cynique et politique qui frappe par son austérité sauvage, mais aussi très voluptueux. Un théâtre musical d'une intensité unique à ce jour et propre au début des années 1640. Monteverdi lègue ainsi son plus haut génie poétique, à l'époque où à Venise, l'opéra devient publique (1637). Aujourd'hui, comme Don Giovanni de Mozart ou Le Chevalier à la rose de Strauss, – ouvrages universels, ***Le Couronnement de Poppée*** ne cesse de nous interroger. Sur la question de la folie amoureuse, de l'emprise de la passion (avant Racine) ; sur l'indignité d'un prince corrompue, avili, soucieux du seul accomplissement de son désir…

Et même sa réalisation pose problème et soulève le débat. Car les deux manuscrits encore accessibles, remontent certes au XVIIè mais sont d'une main ou d'un atelier qui a fixé deux versions après la mort du Maître (manuscrits conservés à la bibliothèque Marciana de Venise et au conservatoire San Pietro a Maiella de Naples). Sans indication précise sur les instruments obligés, le doute persiste sur la sonorité et les couleurs de « l'orchestre » d'origine, tel qu'il était pratiqué dans les théâtres publiques d'opéras à Venise au XVII, qui est en réalité un continuo développé. Alors faut-il respecter la vision chambriste, intimiste – théâtrale d'un Gardiner ? Ou celle plus flamboyante et latine défendue par d'autres chefs plus récents ? Sur les traces d'un Monteverdi soucieux de détails de mise en place sur les planches – le premier metteur en scène de l'histoire ?, **Patrice Caurier et Mosche Leiser nous livrent leur propre vision d'un drame et d'une partition inclassables**. Dont la vérité et la justesse poétique interrogent notre modernité au théâtre comme à l'opéra.

Que sera la nouvelle production conçue à Nantes ? Plus théâtrale, plus musicale ? Ou les deux, … très probablement.

Réponse à partir du 9 et jusqu'au 17 octobre 2017. 6 représentations au Théâtre Graslin de Nantes.

NANTES, THÉÂTRE GRASLIN
6 représentations événements
lundi 9, mardi 10, jeudi 12, vendredi 13,
dimanche 15, mardi 17 octobre 2017
en semaine à 20h, le dimanche à 14h30

RESERVEZ VOTRE PLACE



Le Couronnement de Poppée / L'Incoronazione di Poppea
Dramma in musica, en un prologue et 3 actes
Livret de Giovanni Francesco Busenello d'après les Annales de Tacite.
Créé au Teatro Grimano de Venise en 1642.
[Opéra en italien avec surtitres en français]
DIRECTION MUSICALE : MOSHE LEISER ET GIANLUCA CAPUANO
MISE EN SCÈNE: MOSHE LEISER ET PATRICE CAURIER
Chiara Skerath, Poppée
Rinat Shaham, Octavie / la Fortune
Peter Kalman, Sénèque
Élodie Kimmel, Drusilla / la Vertu
Sarah Aristidou, Demoiselle
Elmar Gilbertsson, Néron
Dominique Visse, la Nourrice / le Premier Familier
Renato Dolcini, Othon
Mark van Arsdale, Lucain / Libertus / le Second Familier / le Premier Soldat
Agustin Perez Escalante, le Licteur
Augusto Garcia Vazquez, le Troisième Familier

Chœur d'Angers Nantes Opéra
Direction Xavier Ribes

Ensemble I Canto di Orfeo
Direction Gianluca Capuano

MIRANDA, d’après PURCELL et SHAKESPEARE

PARIS, Opéra-Comique. MIRANDA d’après Purcell. 25 sept > 5 octobre 2017. Katie Mitchell, éblouissante conceptrice de Written on skin, met en scène un spectacle inédit, assemblant, combinant, confrontant plusieurs pièces dramatiques et lyrique d’Henry Purcell. La trame s’inspire de The Tempest de Shakespeare. On y retrouve les rôles emblématiques de l’intrigue dramatique et amoureuse shakespearienne : Prospero, Ferdinand, Caliban…

Purcell, Shakespeare… pour une Tempête réactualisée



En Angleterre, une famille se rassemble pour les funérailles de Miranda (chantée par Kate Lindsey). La défunte suscite à l’inverse, un cycle de souvenirs qui mêlent définitivement passé et présent, fantasme et réalité, en un jeu labyrinthique troublant, qui convoque sur la scène le théâtre magique et

fantastique propre au grand William Shakespeare. Katie Mitchel prend soin d'actualiser son propos et la forme du spectacle, en inscrivant la représentation dans l'Angleterre d'aujourd'hui, même si le thème obsessionnel de la mort, dont elle tisse une étoffe furieusement, viscéralement poétique, à la fois tragique et énigmatique, assure la grande cohérence de l'intrigue. Purcell lui-même fut traversé par le tragique de la mort, comme hanté par sa propre et inéluctable fin. La partition recrée pour l'occasion assemble plusieurs ouvrages de Purcell, destinés aux théâtres londoniens de la fin du XVIIè. La distribution réunit de très solides chanteurs dont le baryton Marc Mauillon (le Pasteur).

_____

MIRANDA, d'après Purcell et Shakespeare
Pygmalion, R. Pichon / Katie Mitchell
6 représentations
Du 25 septembre au 5 octobre 2017
Réservez
http://www.opera-comique.com/fr/saisons/saison-2017/miranda

Compte rendu, opéra.

Salzbourg, le 12 août 2017. VERDI : AIDA. Anna Netrebko, Muti.

Compte rendu, opéra. Salzbourg, le 12 août 2017. VERDI : AIDA. Anna Netrebko, Muti. Etrange réalisation visuelle que celle confiée à la plasticienne iranienne **Shirin Neshat**, dans cette lecture de l'opéra Aida de Verdi, plutôt « design et d'une froideur internationale, digne de la déco d'un palace 5 étoiles à Paris ou à Dubaï »… En transposant l'action égyptienne conçue par Verdi et l'égyptologue Mariette, dans le conflit israelo-palestinien, la metteure en scène brouille souvent les cartes, rendant confuse une histoire qui ne l'était pas. Les amateurs non connaisseurs de Verdi et de son Aida, créée pour l'inauguration de l'opéra du Caire s'y perdront : dans le grand tableau collectif, celui des trompettes d'Aida, quand Pharaon accueille en héros victorieux, le général Radamès, ce ne sont pas des notables et soldats de l'Egypte du Nouvel Empire qui siègent dans les tribunes, mais une assemblée disparate de dignitaires juifs, et d'autres syriens… Les ballets sont escamotés et réduits à l'essentiel par une troupe de danseurs à jupes noires et bucranes fichés sur la tête … on repère ici la dénonciation d'un peuple soumis, humiliés (les éthiopiens dans l'intrigue initiale, … devenus sur la scène salzbourgeoise, de graves et sinistres hébreux marqués d'une ligne blanche qui leur barre le visage). Bon. Soit. Mais qu'est ce que cela apporte à l'explicitation du drame verdien ?

Eblouissante Aida, Anna Netrebko surnage dans un spectacle convenu et orchestralement hypertendu

On cherche encore. Les idées en décalage et transposition ne manquent pas, mais comme souvent elles sont gadgets et rien que visuelles, et ne cachent guère une absence totale de vision d'ensemble. Le jeu d'acteurs trahit une direction convenue (pourtant en Netrebko surtout, S. Neshat disposait d'une actrice à la formidable présence). Manque de temps et de préparation, manque de réflexion certainement. Dommage.

Plastiquement, le spectacle reste beau, poli, séduisant. Mais est-ce bien suffisant pour une tragédie noire qui précipite à la mort, une esclave éthiopienne capable d'entraîner avec elle le jeune vainqueur Radamès, auquel tout était promis, assuré : gloire, amour, pouvoir… ?

Dans la même veine insipide et passe partout, le timbre tendu, porte voix plutôt que fin diseur, du ténor sans nuances, **Francesco Meli**. Un stentor qui assure toute ses parties en prenant bien soin de couvrir l'orchestre et dépasser en décibels chacun de ses partenaires : son Radamès est lisse, compact, fier comme un lion de fer. Pas un sentiment ni une effusion partagée avec sa partenaire Anna Netrebko. Même caractère entier, droit, sans guère de trouble pour la rivale jalouse d'Aida, **l'Amneris d'Ekaterina Semenchuk**, pas assez nuancée elle aussi, et qui campe en monolithe mécanisé, la princesse égyptienne, puissante fille de Pharaon mais cœur démuni et dévasté face à un amour qu'elle ne peut guère atteindre.



AIDA DE BRAISE… La vraie vedette de la soirée (une seule personnalité pour un spectacle entier…! c'est quand même un peu mince pour un festival du prestige de Salzbourg) demeure la soprano hyperdiva, **Anna Netrebko** dont la pulpe et la soie vocales fusionnent avec un sens dramatique souverain, au medium ample et charnel (particulièrement sombre au point de déborder souvent le chant de sa rivale censée rugir davantage), et aux aigus d'un cristal fulgurant. Certes, l'articulation de l'italien n'est pas parfait comme son intelligibilité mais l'intelligence de l'intention et la finesse de l'incarnation saisissent immédiatement. Après ses prises de rôles précédentes : toutes verdiennes : Leonora du Trouvère (à Salzbourg aussi), puis Lady Macbeth (Metropolitan Opera New York), Anna Netrebko que ses admirateurs ont récemment saluée à la sortie de son dernier album puccinien et

vériste (où elle osait Turandot rien de moins), réussit donc sa nouvelle prise de rôle non sans éclat. L'autorité du style, la présence expressive et dramatique, la sincérité d'un timbre incandescent et blessé affirment sa formidable santé lyrique actuelle. A nouveau, celle qui a tant marqué par le passé Salzbourg (depuis une certaine Traviata avec Villazon en 2005), lui offre une nouvelle soirée mémorable.

Saluons également les bien chantants et mesurés sans outrance : Pharaon de **Roberto Tagliavini,** et **Luca Salsi** qui en père d'Aida, incarne lui aussi un Amonasro crédible et noble.

Hélas, finissant de déséquilibrer un spectacle inachevé, la déception vient aussi de la fosse et des choeurs d'une lourdeur et épaisseur que l'on pensait impossibles depuis des années. L'orchestre (**Wiener Philharmoniker**) promettait mont et merveilles, en respirations et nuances… sous la direction affûtée certes, nerveuse et féline de **Riccardo Muti**, la partition redouble de fureur outrée, de muscles exagérément bandés. Trop de tension nuit à l'humanité du drame. Et c'est bien dommage. La plastique hollywoodienne d'Anna Netrebko, qui n'est pas sans rappeler par sa photogénie cinématographique, Elizabeth Taylor et sa Cléopâtre légendaire, impose à elle seule, cette Aida globalement pas assez ciselée ni subtile.

_____

Compte rendu, opéra. Salzbourg, le 12 août 2017. VERDI : AIDA. Anna Netrebko (Aida), Francesco Meli, Ekaterina Semenchuk… Wiener Philharmoniker. Shirin Neshat, mise en scène. Riccardo Muti, direction.

Ilustration : Festival de Salzbourg 2017 DR

_____

LIRE aussi notre dépêche actualités de la diva Anna Netrebko (23 juillet 2017)

AIDA de VERDI en direct d'Orange



FRANCE MUSIQUE, samedi 5 août 2017, 21h30. AIDA de VERDI, depuis Orange. Cet été, l'opéra créé pour l'inauguration de l'Opéra du Caire en 1871, tient l'affiche européenne, **à Orange et à Salzbourg**. Les Chorégies d'Orange déploient les fastes de l'Antiquité égyptienne, précisément ceux du Nouvel Empire, époque conquérante des bâtisseurs serviteurs d'Amon : les Amenophis et Ramsès inspirent à Verdi un ouvrage riche en tableaux spectaculaires dont le défilé aux trompettes (qui permet au général Radamès d'installer sa gloire) n'est pas le plus saisissant. Pour ouvrir ce grand livre de pierre, il faut aussi le refermer et c'est dans un mausolée scellé, – tel une immense tombe minérale, que les amants maudits mais sublimes, Radamès l'égyptien et Aida l'éthiopienne, expirent mais

ensemble, réunis dans la mort… En direct des **Chorégies d'Orange** et sur France Musique. 6 ans après Tristan und Isolde de Wagner (1865), Verdi illustre lui aussi la lyre amoureuse et tragique sur la scène théâtrale. Aida est un chef d'oeuvre de vérité comme de restitution archéologique (grâce à l'intervention du scientifique et égyptologue Auguste Mariette dans l'élaboration du livret).

Distribution :

Direction musicale: Paolo Arrivabeni
Mise en scène: Paul-Emile Fourny

Aida, **Elena O' Connor** *(remplace Sondra Radvanovsky)*
Amneris, Anita Rachvelishvili
La Sacerdotessa, Ludivine Gombert
Radames, Marcelo Alvarez
Amonasro, Quinn Kelsey
Ramfis, Nicolas Courjal
Il Re di Eggito, José Antonio Garcia
Un Messagero, Rémy Mathieu

Orchestre National de France
Chœurs des Opéras d'Angers-Nantes, Avignon, Monte-Carlo et Toulon
Ballets des Opéras d'Avignon et Metz