



Stéphanie Morales et Richard Rittelmann dans *Rose blanche*

depuis des lustres, par tel ou tel compositeur nous annonçant périodiquement son «opéra» !

D'emblée, après les quelques mesures initiales d'accordéon (Christine Pate), nous entrons dans un univers orchestral : d'abord, la formation «réduite» – en provenance de la fosse – que mène Kent Nagano, à la fois d'une extrême concision, d'un contrepoint ultra fin et d'une couleur timbrique tamisée, peu attendue, *a priori*, de la part d'un musicien «d'avant-garde». L'orchestre – situé en arrière de la scène – que dirige le compositeur ne nous a guère paru présent au cours de la séquence 1 (l'opéra ne compte pas d'«actes», à proprement parler, mais trois «séquences») ; en revanche, ses grandes lames lyriques, trouées de percussions ou de tel ou tel pupitre mis à contribution, ont peuplé les séquences suivantes, déclinant un chant propre au-delà de la magie sonore du tout.

C'est ce discours qui transcende des décennies de recherches, plus ou moins fertiles, fondant une esthétique nouvelle, très aboutie dans le cas de Peter Eötvös, un musicien particulièrement expérimenté. Une virtuosité instrumentale évidente, mais aussi une très grande réussite dans l'écriture vocale qui, à aucun moment, ne contraint les chanteurs à d'impossibles prouesses techniques. Ajoutons la référence plus que probable à un terreau «Mittel-Europa» présent chez ce compositeur d'origine hongroise, maniant la langue russe au bénéfice d'une pièce mythique d'Anton Tchekhov.

C'est, du reste, sur ce plan, que nous aurions certains reproches à formuler. Le bouleversement de la chronologie des événements du texte originel qui place, dans la séquence 1, l'incendie, la mort de Touzenbach à la suite du duel avec Soliony, tandis qu'il situe, dans la séquence 3, l'arrivée de Verchinine et celle des officiers répétée à diverses reprises – tout cela ne contribue pas à clarifier le déroulement dramaturgique et, surtout, on n'en perçoit aucune raison ; cela ne confère nul supplément de sens ou d'efficacité à la vision de Tchekhov.

D'autant qu'en empruntant la conception traditionnelle de la vocalité de l'opéra, *Trois sœurs* s'aligne sur une trame également traditionnelle de l'expression des personnages et, dans ce cas, toute déconstruction devrait avoir une contrepartie musicale. Or, en centrant la séquence 1 sur Irina, à rebours de la chronologie de Tchekhov, Eötvös et son librettiste Claus H. Henneberg dispersent les écoutes et les regards qu'ils font se réunifier ensuite dans la séquence 2, axée sur le frère, Andrei, dont le baryton Albert Schagidullin chante magnifiquement un monologue conçu dans la plus pure des traditions ; de même, la séquence 3, avec la révélation, profondément

émouvante, de la liaison de Macha. Au cours de ces deux dernières séquences où, parfois, peuvent se glisser quelques longueurs, l'objectif est l'émotion, j'allais écrire la plus simple, la plus directe, la plus évidente.

La musique d'Eötvös est soutenue par le remarquable travail du metteur en scène, Ushio Amagatsu, d'une délicatesse et d'une précision sans égales, avec ses panneaux mobiles peints par Natsuyuki Nakanishi. Une certaine interchangeabilité des personnages se manifeste, mais cela ressort aussi du pessimisme foncier de Tchekhov qui, ici, rejoint le Mozart de *Cosi* : les êtres se valent ni plus, ni moins, ce sont des pions équivalents, pour le pire ou pour le meilleur.

Le parti pris des contre-ténors interprétant les trois sœurs plus Natacha (Gary Boyce) n'est pas de ceux que nous aurions faits, mais il est tenu grâce à la qualité du chant et du jeu d'Oleg Riabets (Irina), Alain Aubin (Olga) et de Vyatcheslav Kagan-Paley (Macha). Face à ce *panel*, diversifié à l'intérieur même de sa propre tessiture, les autres hommes nous ont paru tous excellents, tant dans leur ligne de chant que dans leurs relations avec les orchestres et les divers instruments qui les désignent : Albert Schagidullin, déjà cité, Nikita Storojev, Dietrich Henschel, Wojciech Drabowicz, Peter Hall, Denis Sedov, Jan Alofs... tous jeunes artistes venus de divers pays d'Europe et, pour certains, déjà passés par Lyon, test et rampe de lancement.

Le public, à la seconde comme à la première, a réservé une longue ovation à un spectacle qui lui parle sans démagogie et sans provocation d'aucune sorte. Sur la voie des meilleurs enseignements de la musique dite «contemporaine», Peter Eötvös est, à coup sûr, quelqu'un avec qui il faudra compter. D'ores et déjà, une étoile est née...

## Rose blanche

U. Zimmermann

Stéphanie Morales (Sophie) – Richard Rittelmann (Hans) – Franck Arnaud (Le Soldat)

Eduardo Lopes (dm) – Stephan Grögler (msd) – Véronique Seymat (c)

Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation, 22 mars

**D'** emblée, levons l'hypothèque qui pèse sur la musique dite «engagée», à savoir la suspicion de certains critiques à l'encontre d'œuvres affichant explicitement la volonté de célébrer un événement lié à la Seconde Guerre mondiale – nazisme, communisme, ou ce qui en relève de près ou de loin. Il y aurait là une démarche ambiguë, comme si les compositeurs nommant Anne Frank, les enfants d'Izieu ou ceux d'Hiroshima dissimulaient on ne sait quelle carence d'inspiration à l'abri d'un tabou, rendant injugeable l'œuvre en question.

Si les bons sentiments ne suffisent certes pas à engendrer de la bonne musique, ils ne l'empêchent pas pour autant d'éclorre ! Ce qui compte, c'est le résultat, et pour peu que l'émotion et la beauté soient au rendez-vous, l'on ne voit pas ce qui empêcherait d'apprécier une partition rendant hommage à la mémoire, d'autant que la musique est, en soi, déjà mémoire. De Beethoven à Verdi, en passant par Tchaïkovski ou Bartok, toute l'histoire de notre art atteste de ce bien-fondé. Udo Zimmermann, le compositeur de *Rose blanche*, appartient à cette lignée ; reste à juger sa production comme n'importe quelle autre !

*Weisse Rose*, sur des textes parlés et chantés de Wolfgang Willascher (traduits ici en français par Jean-Pierre Wurtz) a été écrit initialement en 1967, puis repris en 1986, dans le sens d'un resserrement. L'opéra célèbre Hans et Sophie Scholl, deux jeunes Munichois, frère et sœur, qui, au péril de leur vie, ont animé un réseau de résistance au régime

nazi, signant leurs tracts *Rose blanche*. Nous sommes en février 1943, juste après leur procès, et nous assistons à la dernière nuit des condamnés dans leur cachot.

L'oppression que nous ressentons n'est pas étrangère au lieu même de la présentation de l'œuvre : l'une des caves où sévissaient la Gestapo et Klaus Barbie, transformée de nos jours en un Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation. L'eau suinte des murs, ponctuant les allers et retours des deux personnages sur un monticule de terre dont l'odeur paraît être celle de la mort, tandis que divers projecteurs diffusent leurs faisceaux plus ou moins aveuglants, qui ne lâchent jamais les victimes.

Les textes mêlent différents thèmes qui vont de la peur à l'évocation heureuse de l'enfance et de la jeunesse, en passant par des considérations politiques ou morales, voire religieuses. Et l'on assimile les deux héros à de grands personnages tragiques, tels que les a immortalisés le romantisme allemand. Hélas, Stéphanie Morales ne possède pas les moyens exigés par une partition qui expose ses cordes vocales à des extrémités redoutables, tandis que le baryton dispose d'un bel organe, clair et expressif.

Udo Zimmermann a écrit une musique de déploration très diversifiée, pour les 80 minutes de sa relativement brève durée. Sur une base dodécaphonique s'élèvent plusieurs mélodies soutenues par les instruments de l'Orchestre du CNSM de Lyon (15 exécutants), qu'il s'agisse des violons ou de la harpe (souvent sollicitée). Une sorte de *staccato* à prédominance de bois et de cuivres revient périodiquement signifier la guerre, l'oppression, la geôle totalitaire et sans espoir. Le jeune chef brésilien, Eduardo Lopes, se montre attentif à cette partition qui ne manque jamais ni d'intérêt, ni d'inspiration.

Dans de telles conditions artistiques, entretenir la mémoire relève de la mission de la musique autant que tout autre geste. Il faut être redoutablement sceptique pour en faire reproche !

Claude Glayman

## MILAN

### Linda di Chamounix

Donizetti

Marco Camastra (Il Marchese di Boisfleury) – Giuseppe Sabbatini (Carlo) – Umberto Chiummo (Il prefetto) – Anthony Michaels-Moore (Antonio) – Carmen Oprisanu (Pierotto) – Lidia Tirendi (Maddalena) – Edita Gruberova (Linda) – Adam Fischer (dm) – August Everding (ms) – Philippe Arlaud (d) – Annette Beaufays (c)

Teatro alla Scala, 1er avril

**P**our commémorer, l'an passé, le bicentenaire de la naissance de Donizetti et, cette année, le 150<sup>ème</sup> anniversaire de sa mort, le public de la Scala s'attendait sans doute à voir et à entendre d'autres titres qu'une énième reprise de *Lucia di Lammermoor* et une *Linda di Chamounix* présentée à l'Opéra de Vienne, à l'automne dernier. D'autant qu'en avril 1997, le Teatro Comunale de Bologne avait déjà affiché une nouvelle production de *Linda*, avec Mariella Devia, dans la nouvelle édition critique de Gabriele Dotto et dans une mise en scène de Denis Krief.

Il est sûr que le répertoire donizettien a été beaucoup exploré, depuis un certain soir d'avril 1957 où Maria Callas, avec la complicité de Luchino Visconti, imposait *Anna Bolena* à l'attention contemporaine. Il est également probable que les plus grandes créations du compositeur ont toutes été tirées de l'oubli, *Roberto Devereux*, *Maria Stuarda*, *Anna Bolena* et *Lucrezia Borgia* revenant régulièrement à l'affiche, souvent avec des interprètes d'exception. Mais un certain nombre de titres demeurent encore inédits... Si un théâtre n'a pas le courage – ou les moyens – de les exhumer, il peut au moins redonner leur chance à des partitions qui, dans les péripéties de la «Donizetti Renaissance», ne se sont pas imposées avec



Edita Gruberova et Giuseppe Sabbatini dans *Linda di Chamounix*