

COMPTES RENDUS

En concert

PARIS

BENVENUTO CELLINI

Berlioz

Sergei Semishkur (*Benvenuto Cellini*)
Yuri Vorobiev (*Giacomo Balducca*)
Andrei Popov (*Fieramosca*)
Mikhail Petrenko (*Le Pape Clément VII*)
Dmitry Koleushko (*Francesco*)

Sergei Romanov (*Pompeo*)
Andrei Zorn (*Le Cabaretier*)
Anastasia Kalagina (*Teresa*)
Ekaterina Semenchuk (*Ascanio*)

Valery Gergiev (dir)

Théâtre des Champs-Élysées, 1^{er} juin

En 1913, était inauguré le Théâtre des Champs-Élysées avec une série de représentations scéniques de *Benvenuto Cellini* (les premières à Paris depuis la création de l'opéra, en 1838 !), dirigées en partie par Felix Weingartner, qui avait entrepris avec Charles Malherbe, pour la maison Breitkopf, une édition des œuvres musicales de Berlioz.

Cent ans plus tard, le TCF a eu la bonne idée de remettre cet ouvrage à l'affiche, mais à l'occasion d'un unique concert, donné par les forces du Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg. Or, une autre édition de la partition (chez Barenreiter) est entre-temps passée par là, dont on sait qu'elle pousse les chefs à effectuer des choix parfois périlleux. Valery Gergiev a fait les siens, sans qu'on puisse vraiment distinguer ce qui lui a été dicté par sa volonté propre ou par la nécessité. Le patron du Mariinski n'en est pourtant pas à son premier *Benvenuto*, une exaltante version de concert avec l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam, en 1999, ayant précédé la calamiteuse production de Salzbourg, huit ans plus tard. Les choix de Gergiev, ici, se situent entre les deux : le découpage « parisien » en deux actes (et non pas la version « de Weimar », comme annoncé dans le programme de salle), mais avec un dernier tableau cavalièrement raccourci, dont il ne reste plus que l'air d'Ascanio, le petit chœur « *Bienheureux les matelots* » et la scène finale.

Plus cruelle encore, est la suppression pure et simple des deux airs de Cellini : « *La gloire était ma seule idole* » a été ajouté pendant les répétitions de 1838, soit ; mais « *Sur les monts les plus sauvages* » est le grand moment méditatif qui fait respirer le dernier tableau. Coupures incompréhensibles, car Sergei Semishkur n'est pas un Cellini « par défaut », qui serait incapable d'aborder

ces pages : il a la vaillance et le timbre, de beaux aigus en voix de tête, il ne paraît pas épuisé à la fin de la soirée.

La distribution tout entière, d'ailleurs, est fort bien choisie : chaque chanteur a la voix qui convient (sauf peut-être Mikhail Petrenko en Clément VII) et s'efforce de composer un personnage, à commencer par l'excellent Balducci de Yuri Vorobiev et le Fieramosca d'Andrei Popov. Tous, cependant, souffrent d'une diction française approximative et, surtout, d'une méconnaissance du style qui convient à cette musique.

Côté féminin, Ekaterina Semenchuk manque de feu en Ascanio. Et si Anastasia Kalagina choisit la seconde version de l'air de Teresa (et non pas le délicieux « *Ah ! que l'amour une fois dans le cœur* » qu'on avait entendu à Salzbourg), c'est qu'elle est plus à l'aise dans les vocalises que dans le clair-obscur de la mélancolie.

Le Chœur du Mariinski, du début à la fin, chante avec un sérieux marmoréen. Qu'il s'agisse de voisins en cheveux, de ciseleurs enflammés, de foule agitée, tout est sage, presque sévère. D'une manière générale, la direction fait alterner les moments splendides (le début du troisième tableau) avec les épisodes menés avec une espèce d'indifférence (l'Ouverture, le sextuor...). La jubilation qu'on attendait est absente, les contrastes ressemblent à des chutes de tension.

On mettra cet esprit approximatif sur le compte d'un défaut de répétitions. Car il y a cent ans, le Théâtre des Champs-Élysées a connu également la clameur du *Sacre du printemps*, et Valery Gergiev venait de diriger huit fois cette partition, avant d'aborder *Benvenuto* : l'opéra, sans doute peu répété, a fait les frais du succès du ballet.

Christian Wasselin

LA JUBILATION QU'ON
ATTENDAIT EST
ABSENTE.





Ugo Rabec, Sally Matthews, Marc Minkowski, Russell Braun, Bernard Richter et Julien Behr dans *Le Vaisseau fantôme*.

VERSAILLES

LE VAISSEAU FANTÔME DER FLIEGENDE HOLLÄNDER Dietsch/Wagner

Ugo Rabec (*Bartol*)
Sally Matthews (*Minna*)
Bernard Richter (*Magnus*)
Julien Behr (*Eric*)
Russell Braun (*Troil*)
Mika Kares (*Donald*)

Bernard Richter (*Georg*)
Helene Schneiderman (*Mary*)
Julien Behr (*Der Steuermann Donalds*)
Vincent Le Texier (*Der Holländer*)

Marc Minkowski (*dm*)

Opéra Royal, 21 mai

Il y avait donc deux *Hollandais volants* ! Grâce soit rendue au Palazzetto Bru Zane-Centre de musique romantique française d'avoir déniché la partition de Pierre-Louis Dietsch, écrite à partir du livret qu'en 1841, un Wagner désargenté avait dû céder, pour quelques centaines de francs, à l'Opéra de Paris. Le texte a été enrichi et versifié par Paul Foucher, avant d'être confié au chef de chant de l'Opéra. *Le Vaisseau fantôme* ou *le Maudit des mers* de Dietsch est créé en novembre 1842, soit quelques semaines à peine avant *Der fliegende Holländer* de Wagner, que Dresde découvre en janvier 1843.

Hormis des changements de lieux (naufrage en Écosse) et de nationalité (l'errant Troil est un marin suédois), l'intrigue est similaire. Mais on observera que Dietsch ne conserve qu'un seul rôle féminin – l'aspect savoureux de l'affaire étant que l'héroïne s'appelle ici Minna, prénom de... l'épouse de Wagner alors, qui se ravisa par la suite, en en faisant une Senta !

De ce judicieux rapprochement, il ressort que le jugement de la postérité n'est pas usurpé. À l'exception du bref et ramassé dernier acte, la tension dramatique est quasiment absente chez Dietsch, alors que Wagner a su nouer un drame intérieur prenant, de la première à l'ultime note, amorçant avec sûreté sa révolution théâtrale.

Opéra oubliable – et oublié donc – que ce *Vaisseau fantôme* de Dietsch. Il connut d'ailleurs à peine onze représentations, avant de disparaître. Il se laisse pourtant agréablement entendre, avec quelques airs séduisants et une orchestration de bonne facture, à défaut d'être révolutionnaire. Musique empreinte d'un romantisme évoquant parfois *Der Freischütz*, ce qui n'est pas rien.

La distribution réunie pour ce double concert est solide, à commencer par la prestation remarquable de Mika Kares, basse impressionnante d'aisance.

Seul à chanter sans partition, le jeune Finlandais compose un Donald (le nom de Daland dans la première rédaction de *Der fliegende Holländer*) retors, de très belle tenue.

Le baryton-basse français Vincent Le Texier impose un Hollandais intériorisé, avec de beaux graves, une voix bien projetée, manquant néanmoins un peu de nuances ; mais l'incarnation est réussie, malgré une légère fatigue perceptible dans la scène finale. Dotée d'aigus puissants, presque trop d'ailleurs pour le petit Opéra Royal de Versailles, la Suédoise Ingela Brimberg incarne une Senta vaillante et résolue, plus que portée par la passion.

Assumant sans faille Magnus et Georg (le futur Erik), le ténor suisse Bernard Richter affiche une éclatante santé, aigus assurés et phrasé élégant. Sally Matthews se sort brillamment du rôle de Minna, qui comporte quelques vocalises périlleuses, mais ne se réduit pas à cette virtuosité. En revanche, la diction de la soprano britannique laisse à désirer, le texte étant quasiment inintelligible. Un défaut partagé par le Chœur Philharmonique Estonien, peu convaincant chez Dietsch, davantage à son aise chez Wagner.

Le Vaisseau fantôme nous était inconnu : Marc Minkowski impose à ses Musiciens du Louvre-Grenoble une lecture attentive, veillant à l'équilibre des pupitres, avec des cuivres mesurés, évitant le plus possible de couvrir les voix, sans toujours y parvenir. Pari réussi, donc.

Déception, en revanche, avec *Der fliegende Holländer*. C'est peu dire que l'alchimie wagnérienne ne prend pas : après une Ouverture rondement menée, le chef ne parvient pas à éviter la lourdeur d'une exécution sans nuances, voire caricaturale à force d'être énergique.

Jean-Marc Proust

**DE CE JUDICIEUX
RAPPROCHEMENT,
IL RESSORT QUE LE
JUGEMENT DE LA
POSTÉRITÉ N'EST PAS
USURPÉ.**