

avec le *Don Quichotte* de Strauss, et pour le concert de clôture, la création française de *Totentanz* de Thomas Adès a été associée à la *Symphonie Eroica* de Beethoven. A ce jeu-là, la soprano Raquel Camarinha réalise un modèle de récital avec des mélodies qui courent sur plusieurs siècles. Accompagnée du piano idéal de Yoan Héreau, la jeune portugaise présente d'abord de magnifiques *Ariettes oubliées* de Debussy avant d'offrir la blancheur funèbre idoine aux *Leino Songs* de Saariaho et la magique *Apparition* de George Crumb, chef d'œuvre peu fréquenté de la littérature vocale américaine. On restera plus dubitatif sur l'intelligence goguenarde de *Life Story* de Thomas Adès, même si *Bianca Variations* pour piano seul écrit 22 ans plus tard par le même auteur, témoigne d'une profondeur incontestable qui excède la simple ironie post-moderne.

Coté jeune création, le concert de la classe de composition du Conservatoire de Strasbourg dirigée par Daniel D'Adamo n'apporte hélas rien de nouveau. Excellent motif de réjouissances, la présence de compositrices qui offrent des titres aux intéressantes thématiques féminines (notamment *Aux nouveaux-nés* de Clara Olivares) mais aboutissent à l'habituel babil instrumental post-Berio. Les autres œuvres au programme (notamment *Impulse* de Loïc Le Roux) sont bien orchestrées, imaginatives, mais donnent l'impression d'un milieu pédagogique ronronnant et auto-centré.

Car Musica porte également les traces de la radicalité de la jeune scène musicale allemande. Donné par trois musiciens de l'Ensemble intercontemporain (et créé quelques jours auparavant au Théâtre de Gennevilliers), *Codec Error* d'Alexander Schubert pourrait constituer l'un des étendards de ce nouveau mouvement. Une musique gestualisée à

l'extrême, qui fait appel au corps des interprètes jusqu'à leur enlever leurs instruments (Samuel Lefebvre, Victor Hanna et Nicolas Crosse deviennent ici danseurs) dans un environnement stroboscopique et électronique concocté à l'Ircam. Il existe bien sûr un effet de sidération puisque Schubert bouscule ici la notion même de composition, mais on peut également voir dans ce déluge pyrotechnique de son et lumière, placée dans une esthétique de backroom, une œuvre tape-à-l'œil et sans substance.

Enfin, le véritable héros de ce premier week-end de Musica s'avère Philippe Manoury. Après la première française de *Kein Licht* à l'Opéra, le compositeur proposait une vaste œuvre symphonique, *Ring*, composée pour le Gürzenich-Orchester de Cologne dirigé par François-Xavier Roth. Quarante minutes excitantes où Manoury fait montre de luxuriance, d'intelligence et de lyrisme. De Strasbourg où il réside, le compositeur réunit finalement deux pôles inconciliables : une tentation « classique » avec une orchestration somptueuse répartie en plusieurs groupes spatialisés, qui rappellent les grands modèles du XX^e siècle, et une dimension plus expérimentale, où il s'agit plus d'utiliser les ressources acoustiques des nouvelles salles philharmoniques, et d'« habiller » un espace, plutôt que de recréer le discours directionnel de la symphonie traditionnelle.

Laurent Vilarem

Présence invisible

La trilogie lyrique *L'Invisible* d'après Maurice Maeterlinck d'Aribert Reimann (Deutsche Oper Berlin, création 8 octobre 2017)

La notoriété d'Aribert Reimann n'est plus à faire mais l'octogénaire n'en a pas fini avec la composition et sept ans après son dernier opéra pour le Wiener Staatsoper, il s'invite au Deutsche Oper Berlin avec une nouvelle création, basée sur une trilogie de Maurice Maeterlinck regroupée sous un seul titre, *L'Invisible*. Pour la première fois, Reimann applique son style à la langue française et si l'on peut identifier facilement la typicité de l'écriture des parties vocales allemandes, entendue depuis chez d'autres compositeurs plus jeunes comme Detlev Glanert, cela fonctionne aussi avec le français. En utilisant *L'Intrus*, *Intérieur* et surtout *La Mort de Tintagiles*, le compositeur allemand reprend des textes déjà utilisés par d'autres avant lui, pour créer un opéra personnel qui semblerait pourtant mieux s'accorder d'une version de chambre que d'une scène aussi grande que celle de Berlin.

Vasily Barkhatov offre une mise en scène efficace au début et moins passionnante dans la dernière partie, le dernier tiers commençant à accuser des limites tant dans la composition que dans le livret. La première histoire, *L'Intrus*, est celle d'un repas de famille dans lequel une présence invisible s'intègre, présence surtout perceptible par le Grand-Père aveugle. Cette magnifiquement angoissante situation d'angoisse est d'abord mise en valeur grâce à certains effets de cinéma, comme un corps se dessinant et se surélevant à travers la nappe de la table, invisible dès qu'on ôte le drap blanc et qu'on trouve le bois sans aucune déformation. La seconde tragédie, *Intérieur*, traite de la mort inexpliquée d'une fille, mystérieusement trouvée dans la rivière par un étranger. L'assistance vidéo jouant sur de fausses ombres sur le mur du fond afin de développer une atmosphère fantastique maintient un climat tendu que l'on perd dans le dernier drame. Celui-ci



Manifique situation d'angoisse : Seth Carico, Rachel Harnisch, Thomas Blondelle dans *L'intrus* d'Aribert Reimann © Bernd Uhlig

s'intéresse à la mort inéluctable de Tintagiles, mais ici l'univers médical et le texte parlé de l'enfant amplifié au micro conviennent moins.

A l'exception de la spécialiste du répertoire contemporain Rachel Harnisch, magnifique dans le timbre sombre qui ressort de sa tessiture de soprano pour traiter les trois rôles d'Ursula, Marie et Ygraine, tous les autres chanteurs sur scène font partie de l'Ensemble berlinois et bien qu'aucun ne soit français, tous présentent une diction impeccable, compréhensible dans la grande majorité des interventions. Le père nerveux de Seth Carico offre à la première pièce de cette trilogie un superbe développement auquel s'accorde la voix pleine de gravité du Grand-Père aveugle de Stephen Bronk. Il faudra aussi citer la soprano Annika Schlicht, plus claire de timbre

que Rachel Harnisch et dont la partition tire moins vers les aigus saturés, ainsi que la servante apeurée de Ronnita Miller.

En fosse, l'ouverture présente d'abord des accords froids frappés par le bois des archets sur les cordes des contrebasses, puis développés vers les autres cordes d'un ensemble orchestral en formation classique. Le directeur musical Donald Runnicles présente une lecture précise bien traitée par l'Orchester der Deutschen Oper Berlin, sans exalter outre mesure une partition quelque peu monochrome dans la stricte continuité des ouvrages précédents, avec de longues rondes pour soutenir l'action et une saturation forte à l'aigu aux cordes comme aux bois. Comme toujours chez ce compositeur, les interludes passionnent, souvent basés sur des variations à partir d'une cellule

musicale ou autour d'une note. Les cordes jouent d'abord seules car il faut attendre plusieurs minutes avant que les bois n'apparaissent et, à quelques brefs coups près, plus d'une heure avant l'utilisation des percussions et notamment des habituelles tam-tams, parfaitement intégré à l'ensemble.

Après *Medea*, Aribert Reimann montre qu'il a encore de l'inspiration, même si le matériau musical ressemble et intègre un grand nombre d'idées déjà présentes trente ans plus tôt dans *Lear*. L'utilisation du français aura cependant parfaitement fonctionné, tout particulièrement dans la finesse de l'hommage rendu à Debussy en réutilisant dans un duo de *L'intrus* le texte de la dernière scène de *Pelléas* « Tu dois dire la vérité, toute la vérité ».

Vincent Guillemin