

CD, compte rendu critique. Coffret événement : Ferenc Fricsay, Complete recordings on Deutsche Grammophon. Vol. 2 : Operas, choral works. 37 cd Deutsche Grammophon. CLIC de classiquenews.com d'août 2015

CD, compte rendu critique. Coffret événement : Ferenc  Fricsay, Complete recordings on Deutsche Grammophon. Vol. 2 : Operas, choral works. 37 cd Deutsche Grammophon. CLIC de classiquenews.com d'août 2015. Le présent coffret dévoile les coulisses et l'héritage d'un géant hongrois devenu artisan majeur de la « forge berlinoise », expert du métier lyrique et choral, né à Budapest en 1914, qui au lendemain de la guerre, capable de remplacer et Klemperer (La Mort de Danton de Gottfried von Einem à Salbourg été 1947), et aussi Jochum à la tête du Philharmonique de Berlin, s'impose par sa capacité de travail hors norme (comme Karajan), une conscience architecturée spectaculaire, capable de diriger les plus grands plateaux mais en préservant toujours la tension, la clarté, l'éloquence du drame humain.

Idole à Salzbourg, Ferenc Fricsay diirge l'Opéra de Munich (dès 1956), s'impliquant sans compter au risque de la rupture physique (en novembre 1958, première attaque du cancer qui allait le ronger inexorablement). Puis c'est le Stadtische Oper de Berlin qui lui ouvre les portes comme directeur musical en avril 1960 : Ferenc Fricsay devait s'éteindre trois

années plus tard en février 1963. Mais auparavant que d'accomplissements réalisés.



Voilà qui montre un parcours marqué par le travail, l'exigence, une pensée esthétique surtout d'une inflexible maturité, s'appuyant sur la connaissance experte des oeuvres et des partitions abordées. Le chef impressionne par son sens du détail, la clarté de ses conceptions d'ensemble, des trouvailles instruments/ voix, qui en une association harmonieuse et équilibrée réalisent l'accord toujours recherché, trop peu atteint chez ses autres confrères, entre voix et orchestre. La profondeur, des tempi larges, profonds, ralentis, un sens de la phrase musicale qui suit surtout la respiration et l'acuité naturelle du texte s'affirment ainsi de gravures en gravures. Son répertoire est large : Bartok (chanté en allemand), Verdi, Beethoven, surtout Mozart (un legs phénoménal) et quelques essais isolés mais d'une justesse poétique stupéfiante : Stravinsky (Oedipus Rex), Wagner (Le Vaisseau Fantôme), Gluck (Orphée, chanté en allemand), ... Ne parlons que de nos coups de cœur au sein d'un coffret exceptionnellement captivant.

CD 37. Il est un artiste avec lequel Fricstay s'est montré d'une amoureuse complicité : le baryton Dietrich Fischer Dieskau : le chef lui réserve de superbes rôles ; il enregistre aussi en 1951 et 1961, nombre de scènes lyriques extraites de divers opéras : leur Falstaff de 1951, ample scène de plus de 17 mn reste mémorable par l'instinct stylé du diseur comme l'imagination orchestrale du maestro qui veille à la clarté coloré du discours... Mais leur profonde compréhension de la psychologie s'affirme davantage encore dans l'air de Zurga des Pêcheurs de Perles de Bizet dont on reste frappés par la pureté des phrasés et sa résonance orchestrale. Ses Verdi ont la juvénilité ardente et lumineuse de Toscanini : une source à laquelle Abbado plus tard saura s'abreuver (scène

de Don Carlo dans La Forza del destino)... c'est peu dire que le souffle seul de l'acteur, exceptionnellement articulé, conduit le drame grâce à un chef qui s'ingénie à le porter, l'accompagner, sublimer le relief de son texte. Dietrich Fischer Dieskau a bien parlé de l'évolution du maestro : acuité des contrastes ciselés mordants au début puis contours tendres et amoureux justement dans les années 1950 et 1960. Ce cd 37 est un modèle d'élégance et de sensibilité et le français, comme l'italien du baryton mythique est stupéfiant de sobriété et d'intériorité. Voilà l'un des apports les plus saisissants du chef trop tôt fauché en 1963 à 48 ans.

Le directeur général de la musique de l'Opéra d'Etat de Berlin (Städtische Oper de Berlin) depuis 1960 engage un âge d'or lyrique offrant toujours à son baryton vedette de nombreuses prises de rôles dont le coffret témoigne ici : Papageno (1955) ; Orphée de Gluck (chanté en allemand en 1956) ; surtout Don Giovanni de 1958 ; Le Comte Almaviva des Noces de Figaro en 1960...

Fricsay, une passion lyrique

CD 13 à 26. Mozart : une source jaillissante intarissable. Ce sont les Mozart qui occupent le centre névralgique d'une géographie émotionnelle et esthétique d'un immense pouvoir d'attraction. Fricsay à Salzbourg comme à Berlin, s'y dévoile d'une finesse exemplaire, élégante et profonde, subtile et dramatique. Un équilibre d'une séduction immédiate et qui se révèle d'écoute en écoute, d'une justesse parfois plus grande que Boehm.

Nos préférés sont Don Giovanni, Les Noces : deux sommets du geste Fricsay, de surcroît sublimés par la prise aérée en stéréo : le duo, complice jusqu'à l'acharnement Dieskau / Kohn

en Giovanni / Leporello, celui tragique composé par Anna et Ottavio (Sena Jurinac et Ernst Haefliger) atteint le sublime : entre eux quelle science de la caractérisation grâce au geste particulièrement ductile et fin, mystérieux et cristallin d'un Fricsay idéalement équilibré, articulé, dramatique (pilotant les instrumentistes du RSO Berlin, d'un gant de fer); sans omettre non plus, La Flûte..., Idomeneo et l'Enlèvement au sérail. On rêve de ce qu'aurait pu donner Cosi (hélas absent du catalogue, le maestro étant mort avant d'avoir pour réaliser son projet de trilogie Da Ponte à Berlin). Comme accusant encore l'affinité du chef avec la subtilité mozartienne, l'Idomeneo, live de Salzbourg fin juillet 1961 (CD22-23), exceptionnel par la ciselure émotionnelle de chaque protagoniste à une époque où les seria du jeune Wolfgang n'intéressaient personne : Pilar Lorengar, Ernst Haefliger, Elisabeth Grümmer, Waldemar Kmentt incarnent avec une sincérité palpitante respectivement Ilia (vrai personnage principal), Idamante, Elettra, Idomeneo... Une gravure qui fait le prestige et l'excellence mozartienne de Salzbourg, avant que Harnoncourt et ses Viennois dépoussiérant ne viennent révolutionner l'approche de l'ouvrage, l'un des plus passionnants de Mozart.

Une autre perle doit aussi être soulignée : l'exceptionnel Oedipus Rex de Stravinsky (CD 30), travail de ciselure instrumental encore, avec le passionnant Ernst Haefliger, un autre pilier de la sonorité dramatique Fricsay (1960).

Le Vaisseau Fantôme (mono berlinois de novembre 1952, CD 34-35) s'impose tout autant par l'énergie printanière (toscaninienne) de l'orchestre : une vision très sûre, et structurée sur laquelle glissent littéralement le parlé/chanté des solistes, dont le sens du verbe et l'articulation du texte (y compris pour l'excellent chœur) font merveille : la Senta solide et incisive, vrai cœur ardent d'un romantisme embrasé et si proche du texte de Annelies Kupper est époustouflante.

Outre la tenue des aures solistes dont l'Erik d'Ernst Haefliger, le Höllander de Josef Metternich, la direction vive et percutante, la maîtrise des masses (choeurs et solistes) dévoilent là encore la sensibilité du maestro.

Cependant que Les Saisons de Haydn (deux versions ici présentées : CD 7-8 / CD 9-10) séduisent immanquablement par la profondeur des couleurs orchestrales que le chef sait y apporter, toute la science du narrateur, de l'architecte spatial au service d'une évocation pastorale de plus spirituelle (introduction schubertienne de l'Hiver) s'affirme avec une délicatesse et une respiration intérieure des plus captivantes. Le choix des solistes fait aussi toute la valeur des deux lectures de plus en plus investies et introspectives d'un Fricssay, séduit autant par l'éclat suave que le chant sombre et intérieur. Avouons finalement par sa puissance et son souffle, sa certitude intérieure, la seconde version (live Berlinoise de novembre 1961 : CD 9-10) avec des complices familiers Maria Stader (Hanne), Ernst Haefliger (Lukas), et l'excellente basse Josef Greindl (Simon... qui fait aussi un excellent Osmin dans l'Enlèvement au sérail). Acuité des inflexions les plus sensibles (vocales et instrumentales), tempi larges et pleinement investis, lumière intérieure : tout Fricssay est là qui place Haydn à la plus grande place, héritier des oratorios de Haendel, du drame humain de Mozart et par sa carrure symphonique, précurseur de Schubert et de Beethoven.

La Messe en ut KV427 de MOZART : un sommet irrésistible

Côté oeuvres chorales, outre le Stabat Mater de Rossini et les deux versions du Requiem de Verdi, c'est assurément la Grande Messe en ut de Mozart, – stéréo berlinoise d'octobre 1959

(CD13), qui se distingue : s'y dessinent une ferveur et un recueillement progressif absolument passionnant, en rien épais ni solennel : mais humain et intime (l'ange radieux de Maria Stader en introduction, se fait caresse immédiate et naturelle, que ni les Bohm ni les Karajan ne sauront ensuite égaler par l'intensité naturelle, investie par la grâce. La pertinence des voix (les deux sopranos associés : Stader/Töpfer et le ténor Ernst Haefliger produisent des bijoux vocaux, étincelles et fusions attendries et percutantes (sublime Quoniam tu solus sanctus, l'un des moments les plus bouleversants de la partition, avec évidemment le céleste « Et incarnatus est » pour soprano I)-, l'éloquence de l'orchestre et du chœur, la conception globale affirme Fricsay à son meilleur. Le sens de l'architecture qui va crescendo sans jamais perdre ni la clarté ni la sincérité restent superlatif. Un sommet mozartien. L'année suivante la même Maria Stader prête sa voix plus âpre et dévorée par l'angoisse d'une mort de souffrance dans la seconde lecture du Requiem de Verdi (CD 32-33) : une expérience collective aux déflagrations subtiles qui place l'homme face à lui-même dans un cycle d'une violence et d'une tendresse rares (d'autant que le complément de ce Verdi inoubliable comprend aussi les Quatre pièces sacrées de 1952 réalisées avec le même chœur berlinois : RIAS Symphonie Orchester Berlin (la seconde séquence Stabat Mater avec orchestre, bouleverse par son humanité franche, la sobriété et la justesse de la direction). Ne serait ce que pour ces deux seuls accomplissements, le présent coffret mérite le meilleur accueil. Une somme musicale et esthétique inestimable à écouter de toute urgence.

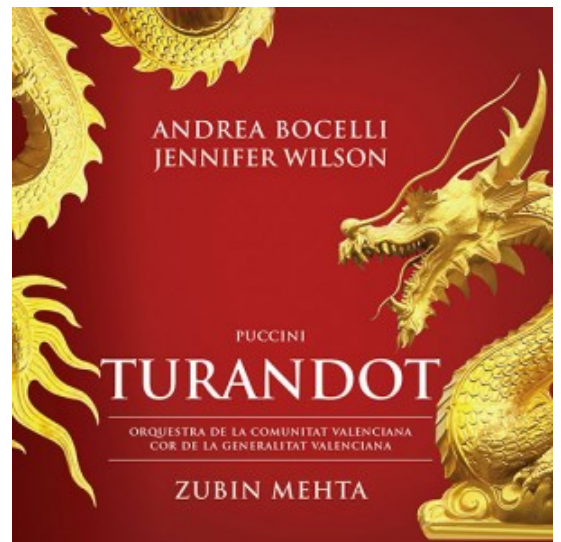
En bonus et non des moindres, car voir le geste de Fricsay est une expérience aussi formatrice que voir Carlos Kleiber, Kubelik ou Karajan, l'éditeur ajoute des compléments irrésistibles eux aussi : répétitions et performances finales de l'Apprenti sorcier de Paul Dukas (1961), la Suite Hary Janos de Kodaly (1961), deux sessions complètes comprenant

répétitions préalables puis performances, réalisées à Berlin. Coffret incontournable.

CD, compte rendu critique. Coffret événement : Ferenc Fricsay, Complete recordings on Deutsche Grammophon. Vol. 2 : Operas, choral works. 37 cd Deutsche Grammophon. CLIC de classiquenews.com d'août 2015

CD, compte rendu. Puccini : Turandot (Bocelli, Wilson, Mehta, 2014)

Dans *Turandot* pour une fois, le titre de l'opéra indique clairement la prééminence du personnage féminin : si le premier acte la rend absente car il est conduit par le rappel des princes décapités et l'apparition sur scène du nouveau candidat aux épreuves : Calaf (cet étranger dont l'identité véritable sera au III le prétexte d'une chasse répressive des plus terrifiante), la jeune femme concentre toute l'action aux actes II et III : de gardienne du temple refusant toute sexualité, la fille de l'empereur s'ouvre peu à peu à l'amour. .. de pétrifiée inhumaine, elle devient aimante et humaine : une métamorphose que seule peuvent dévoiler la psychanalyse



et bien sûr, l'opéra. Dans cette production discographique qui fait suite aux représentations ibériques (Valencia, printemps 2014), la maîtrise du conteur Mehta s'impose immédiatement, nimbant toutes les scènes d'un souffle souvent prenant. Car le maestro n'en est pas à sa première Turandot, loin s'en faut...

***Zubin Mehta renouvelle avec panache et finesse sa vision de
Turandot***

Flamboyante Turandot flanquée de ses 3 ministres impétueux, nerveux, palpitants



Jennifer Wilson, soprano américaine née en 1966 en Virginie (Fairfax) affirme une langueur incandescente marquée par une blessure ancestrale, celle de la princesse qui la précédée, humiliée assassinée par un prince étranger, icône douloureuse à laquelle Turandot s'est dédiée en une dévotion exclusive. La cantatrice affirme un tempérament vocal affirmé et sauvage, entre puissance et tempérament de feu dotée d'aigus perçants et soutenus que Zubin Mehta connaît bien pour l'avoir dirigée en Brünnhilde dans son Ring de 2010. Aux 3 énigmes posées la soprano apporte une constance enflammée habitée par l'ombre de son aînée martyrisée.

D'autant que malgré le déséquilibre de la partition, – laissée inachevée après la mort de Puccini (après la scène de torture de Liu au III), **Zubin Mehta** impose une baguette généreuse, souvent somptueusement narrative ciselant l'une des partitions les plus spectaculaires et modernes (harmonies et instrumentarium) de Puccini. Le chef sait exprimer avec un réel souffle les miroitements de ce conte oriental pour lequel le compositeur a façonné un imaginaire sonore captivant où les percussions sont souveraines (atmosphère létale du début

du III comme un rêve qui s'étire et trouve sa résolution avec le fameux Nessun dorma du prince Calaf. ...).



Temps fort antérieur avec la scène des 3 énigmes, l'apparition des trois ministres, leur asujettissement au rituel épuisant de la cour impériale, aux préparatifs de la cérémonie des énigmes, leurs états d'âme portés par trois chanteurs très en verve et en

finesse (ce qui est rare) de surcroît excellemment enregistrés (avec le Pong tout en finesse grave de **German Olvera**, un baryton mexicain timbré au phrasé passionnant et qui fait l'honneur du centre de perfectionnement Plácido Domingo au Palau de les Arts Reina Sofia de Valencia : retenez ce nom, c'est l'une des révélations de la nouvelle Turandot). D'une constance juvénile à toute épreuve, le chant soutenu parfois dur du ténor vedette **Andrea Bocelli** soutient tous les défis de sa partie. Mais à force d'être seulement vaillant en toute circonstance, le ténor manque de nuances et l'on se demande quand même comment à son contact, la princesse frigide s'infléchit au désir suscité par cet étranger un rien raide.

L'argument principal de cette nouvelle version demeure les chatolements sonores, le raffinement instrumental que parvient à obtenir Mehta et l'exceptionnelle incarnation des trois ministres impériaux Ping, Pang, Pong (**German Olvera, Valentino Buzzza, Pablo Garcia Lopez**) qui ici gagnent une réelle vérité dramatique, intensifiée par la prise de son très équilibrée) : à chacune de leur intervention, en accord avec un orchestre nerveux et sensuel, la réalisation rend honneur à l'une des partitions les plus enchanteresses du grand Giacomo. Que du bonheur.

Les nouvelles productions sont rares et cette Turandot fait

honneur au prestige de la marque jaune. Orchestrale ment intéressante car Mehta exploite très judicieusement l'orchestre espagnol, vocalement honorable voire prenante la version est une belle surprise de cet été 2015. (Parution : 31 juillet 2015).

CD. Giacomo Puccini : Turandot. Andrea Bocelli, Jennifer Wilson, German Olvera, Valentino Buzza, Pablo Garcia Lopez... Coro de la Generalitat Valenciana, Orquestra de la Comunitat Valenciana. Zubin Mehta, direction. 2 CDs 0289 478 82930.

CD. Compte rendu critique. Monteverdi : L'Orfeo (Savall, 2002. 2 cd Alia Vox)

CD. Compte rendu critique. Monteverdi : L'Orfeo (Savall, 2002. 2 cd Alia Vox). *Créé devant un parterre princier au château ducal de Mantoue en février 1607, "l'Orfeo" de Claudio Monteverdi est l'ouvrage premier et fondateur de la scène lyrique. Combien de nouvelles productions qui attestent de sa modernité intacte, et le place aux côtés du "Don Giovanni" de Mozart, telle une partition incontournable. En interrogeant le mythe d'Orphée, Monteverdi cible les enjeux du genre lyrique : quel sens et quelle fonction réservés au texte et à la musique : paroles et musique, forme et sujet, autant d'aspects et d'éléments de la machine lyrique, qui aujourd'hui encore, fondent sa spectaculaire réussite auprès des publics.*

Le mythe d'Orphée.

Monteverdi aborde à son tour, après ses contemporains Peri et Caccini, le mythe d'Orphée. Le sujet est d'autant plus fascinant pour les musiciens qu'il met en scène le pouvoir de la musique. Si Orfeo chante tout en s'accompagnant de sa lyre, la violence des sentiments qui l'anime, il incarne aussi la fragilité



de la condition humaine. Deux mouvements inverses fondent le mythe : puissance irrésistible de la musique et du chant ; faillibilité et impuissance du cœur humain. Si le héros infléchit dieux et destin, atteignant même le cœur de l'inflexible Pluton, il s'en montre indigne en étant possédé par les passions qui déterminent sa destinée. Le chantre de Thrace triomphe des forces et des divinités qui le dépassent, tout en étant l'impuissante victime des forces psychiques qui l'habitent et le gouvernent. L'homme baroque ne s'appartient pas. C'est la folie et la déraison qui le pilotent. L'homme est-il condamné à souffrir ? La musique n'est-elle présente que pour lui permettre de mieux prendre conscience de cette détermination misérable ? Le théâtre lyrique n'a-t-il pas pour objet de portraiturer l'homme tragique ? Ainsi est posée l'équation d'Orphée. Dans l'histoire de la musique, Monteverdi en traitant un sujet qui est débattu par les élites, apprécié des princes, donne pour la première fois, le visage de l'opéra moderne.

Construction. L'Orfeo se déroule en cinq actes. Chaque volet est l'occasion d'exposer une idée principale, parfaitement explicite. Musicalement caractérisée selon l'idée motrice du livret de Striggio. A chaque acte, Orphée dévoile un aspect de

sa personnalité.

Le premier acte précise la filiation d'Orphée avec Apollon. Ce sont les Noces éclatantes d'Orphée et d'Eurydice que bergers et nymphes fêtent en une Arcadie ressuscitée. **Au deuxième acte**, rupture de ton et de climat : au bonheur éperdu succède l'éclair tragique. L'annonce de la mort d'Eurydice par la Messagère. Orphée décide de retrouver aux Enfers son aimée. **Le troisième acte**, décrit la force morale du héros : au bord du Styx, pourtant accablé par l'Espérance, Orphée envoûte Caron (Possente Spirto), emprunte sa barque, et pénètre aux Enfers. **Au quatrième acte**, l'initié accomplit la traversée symbolique : il implore, supplie, infléchit par la puissance de son chant et par le pouvoir de la musique, le pouvoir des dieux (Pluton). Remontant aux eaux originelles (le fleuve Styx symboliquement traversé), le héros obtient le retour d'Eurydice. Tout s'inverse : pris de doute, il se retourne et désobéit à l'injonction qui lui avait été faite (ne pas voir son aimée le temps de leur remontée vers la terre) : il perd définitivement Eurydice. Au cinquième acte : Orphée s'épanche à Echo. Il renonce aux femmes, pleure son aimée, devient fou. Il est déchiré par les Bacchantes déchaînées ou accueilli en une apothéose solennelle par Apollon, son « père ». La fin diffère selon les versions choisies, selon les conceptions esthétiques des réalisateurs et des chefs.

L'Orfeo de Monteverdi,

version Savall 2002

Sur la scène du Liceu de Barcelone, maestro Savall en large manteau mantouan (comme celui que portait Claudio lui-même) dirige ses troupes au geste souple, au chant affûté. Affaire de famille: sa fille Arianna est Euridice; son



épouse, Montserrat Figueras, une troublante et si humaine Musica. Lecture sage et même classique, voire érudite, comme l'explique le metteur en scène Gilbert Deflo dans le film documentaire complémentaire au dvd qui a été simultanément édité (Opus Arte). Le fond de scène parcouru de miroirs cite la salle des miroirs du Palais Ducal de Mantoue où fut représenté en 1607 l'opéra de Monteverdi. Le miroir invite à interroger le sens des images, surtout pénétrer le masque des apparences... retrouver le fil d'un itinéraire initiatique visant à ressusciter la culture et le théâtre antique grec. La carrière du poète (un thème cher plus tard à Cocteau) synthétise les facettes de toute destinée humaine : abandon, amour puis perte, impuissance et folie. Sans posséder la fureur latine de l'argentin Garrido (cf. cd édité chez K617: notre référence audio), Savall convainc par quelques tableaux idéalement réussis: Caron (inflexible Antonio Abete) et sa barque, Orfeo (fervent Furio Zanassi) implorant aux dieux. Certes on regrette parfois le manque de mordant, l'absence d'une expressivité plus dramatique dans la caractérisation linguistique des situations : et aussi pour Orfeo et Apollo, des vocalises bien peu précises et propres. Surtout, Sara Mingardo, inoubliable Messageria, annonçant la morsure du serpent et la mort d'Euridice (point de départ de l'acte tragique) reste forte et puissante, digne d'une imprécation

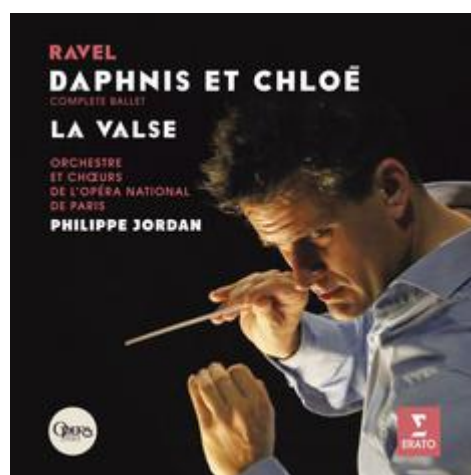
solennelle et déclamatoire parfaitement sobre et hallucinée... Une tragédienne à la hauteur de la partition sombre et si profondément humaine de Monteverdi.

CD. Compte rendu critique. Monteverdi : L'Orfeo, 1607 (réédition). M. Figueras (Musica), A. Savall (Euridice), F. Zanasi (Orfeo), S. Mingardo (Messaggiera), A. Abete (Pluton), A. Fernández (Proserpine),... La Capella Reial de Catalunya. Continuo : A. Lawrence-King, arpa doppia / L. Guglielmi clavecin, organo di legno & regal, X. Díaz-Latorre, théorbe & chitarrone. Le Concert des Nations. Jordi Savall, direction. Enregistrement réalisé en janvier 2002 au Liceu de Barcelone. 2 sacd Alia Vox AVSA 9911.

LIRE aussi notre [dossier Orfeo de Monteverdi](#)

CD, compte rendu. Maurice Ravel. Daphnis et Chloé (Philippe Jordan, 1 cd Erato 2014)

CD, compte rendu. Maurice Ravel. Daphnis et Chloé (Philippe Jordan, 1 cd [Erato](#) 2014). C'est un superbe accomplissement qui outre sa pleine réussite dans les équilibres si ténus chez Ravel, confirme les affinités indiscutables de Philippe Jordan avec la musique française. Le choix du programme reste très pertinent car il apporte une lecture enfin nouvelle sur



Daphnis et Chloé, ne serait-ce que par la présence « rectifiée » des voix chorales, éléments essentiels ici quand il est souvent relégué (à tort) dans d'autres versions... Le chœur (opportunément très présent dans la prise de cet enregistrement parisien de 2014) apporte cette couleur vocale imprécise et flottante (il ne dit rien de précis ou ne participe pas linguistiquement à l'action), emblème de ce néoclassicisme dont rêvait Ravel. Mais que Diaghilev sut écarter lors d'une reprise londonienne en 1914, goût ou économie oblige ?

La subtilité de la partition ravélienne grandit dans cette restitution sonore où les instruments pèsent autant que les voix. La récente production du Roi Arthus de Chausson, révélée dans sa parure orchestrale l'a démontré à l'Opéra Bastille : Philippe Jordan sait faire chanter et parler l'orchestre parisien avec une finesse de ton rare, qui l'inscrit dans le sillon de son père, Armin. Ecoute intérieure, équilibre des pupitres, lisibilité et voile générique, hédonisme et motricité, le chef actuel directeur musical de la Maison parisienne cisèle et sculpte avec autant de tact que de puissance, révélant comme personne avant lui, – de notre propre expérience récente, le Wagner de Tannhäuser ou surtout du Ring. Chambrisme et rugosité véhémence d'un orchestre qui est devenu son complice. Le travail et l'entente s'écoulent ici, au service d'un Ravel à la fois sensuel et impressionniste, antiquisant et onirique au delà de toute imagination. La baguette éclaire l'œuvre en la rendant non à son raffinement précieux mais à sa sobriété enchanteresse.

Daphnis et Chloé étincelle d'intelligence et d'accomplissement imprévus oubliés : une série de révélation sonore en cascade grâce à la baguette enchantée du chef suisse. **La Valse** surenchérit dans le registre de la sensualité instrumentale ; elle s'élève encore d'une marche pour atteindre cette lascivité impudique, osant des oeillades à peine voilées pour une extase enfiévrée proprement irrésistible. D'un paganisme

franc et mouvant, Philippe Jordan, à la fois caressant, suggestif, nerveux, fait émerger les mélodies les unes après les autres avec un sens inné de la séduction comme de la continuité organique (pour ne pas dire charnelle). Cette version n'aurait pas déplu à Béjart pour sa chorégraphie, s'il l'avait connue. Magistral. Paris a la chance de bénéficier d'un chef d'une telle maturité raffinée. Et si l'Orchestre national de Paris était le meilleur orchestre à Paris ?



CD, compte rendu. Maurice Ravel. Daphnis et Chloé (Ballet en un acte, créé le 29 mai 1913), La Valse (Poème chorégraphique, créé le 12 décembre 1920). Orchestre et chœur de l'Opéra national de Paris.

Philippe Jordan, direction. 1 cd [Erato](#) 0825646166848, 1h08mn. Enregistré à Paris en octobre 2014.

DVD, compte rendu critique. Offenbach : Les contes d'Hoffmann, nouvelle version Fritz Oser (Christoph Marthaler, Teatro Real de Madrid, mai 2014)

❌ DVD, compte rendu critique. Offenbach : Les contes d'Hoffmann, nouvelle version Fritz Oser (Christoph Marthaler, Teatro Real de Madrid, mai 2014)... Il est des productions qui ne méritent pas d'être fixer par la vidéo : ce

spectacle, l'un des derniers programmés par le regretté Gérard Mortier pour le Teatro real de Madrid, porte tous les critères de sa direction artistique si affûtée : sens du théâtre, parfois trop excessive, modernisation des livrets et des situations, rationalisation de la réalisation scénique ; disons que les amateurs pour lesquels l'opéra est surtout du théâtre, seront évidemment comblés ; les amateurs d'un opéra théâtral seront satisfaits : le suisse Christoph Marthaler fait du... Marthaler c'est à dire du théâtre désenchanté, désincarné à l'extrême où percent sans discontinuité le cynisme barbare, la cruauté glaçante des situations où l'on compte toujours et systématiquement les coups des oppresseurs manipulateurs au détriment de leurs victimes. Ici, le dispositif en trois actes rétablit heureusement l'importance de l'acte vénitien de Giulietta, égale figure amoureuse pour Hoffmann, aux côtés d'Olympia et d'Antonia. La réalisation et le jeu d'acteurs citent continûment le regie theater, scène froide, distanciés, grimaçante (au sens strict du terme, où les corps se bousculent, s'entrechoquent, s'exacerbent ou s'hytérissent (Prologue) à la façon des gestes et attitudes des fous d'un asile psychiatrique, convoquant une galerie de silhouettes décalées, handicapées passablement triviales aux tics irrépressibles (les chœurs comptant leur lot de femmes à barbes), d'où le cadre de la scène primordiale qui présente une salle de dessin dans un sanatorium ou une pension de soins : au début Hoffmann paraît en pensionnaire (peignoir blanc, le plus souvent en proie au délire manifeste). Ecueil, comme toujours, le personnage protecteur de la Muse / Niklaus, manque de clarté : faisant le lien entre réalité et songe, la figure de la mezzo Anne Sofie von Otter, en poivrotte déjantée, manque son emploi : gestes caricaturaux et répétitif et comme toute la production, français en bouillie inintelligible.

Un trait reste commun entre tous les tableaux : leur manque (assumé) de poésie et d'onirisme. Le fantastique convoqué sur la scène par Marthaler reste continûment glacial à la façon d'un tableau de Beckmann ou de Kirchner, et des expressionnistes allemands



des années 1930, – on pense évidemment à Otto Dix, et son hyperréalisme sordide et grinçant... c'est cependant un expressionnisme assagi, plus grisâtre sous des éclairages froids. Le metteur en scène aime l'agitation simultanée sur la scène au risque de rendre confuse une action déjà compliquée. Les interprètes qui travaillent avec lui savent que jusqu'aux dernières minutes avant la première, Marthaler laissent chacun aller jusqu'à ses limites : pas de cadre, pas de ligne... l'idée d'une performance sur scène. Mais scrupuleux sur le rythme et la succession des épisodes, Marthaler sait parfaitement jusqu'où le théâtre peut investir l'opéra. Ce qui permet de digérer malgré ses excès, toutes ses mises en scène.

Les Contes d'Hoffmann passés à la moulinette Marthaler

Hystérisé, déshumanisé, clinique : Offenbach revisité à Madrid

Las, cette proposition reste trop théâtrale, d'autant que côté voix, l'imprécision et l'intelligibilité sont hélas de mise. Aucun chanteur ne maîtrisant le français, à l'exception de l'Olympia de la piquante macédonienne Ana Durlovski (la seule qui ait vraiment l'aisance et le style requis, et qui chante la Reine de la Nuit dans La Flûte enchantée de Mozart), le

spectateur perd 90% du texte. Vive les surtitres. Measha Brueggergosman qui gagne en Antonia puis Giuletta, deux rôles importants, a un organe trop épais, une articulation engorgée et basse qui manque singulièrement de finesse... et le géant américain Eric Cutler campe un Hoffmann sans réelle conviction : il chante, guère plus, sans vraiment donner l'impression de comprendre ce qu'il dit.



Dans la fosse, la direction de **Cambreling**, d'abord dur et martiale (Prologue puis acte d'Olympia) s'assagit et s'affine avec Antonia... Il serait temps enfin que les théâtre d'opéras investissent dans des orchestres sur instruments d'époque pour restituer toutes les nuances de partitions qui mériteraient meilleure interprétation. Au final, qu'avons nous ? Un spectacle surinvesti par l'homme de théâtre Christoph Marthaler dont le système connotant tout le cycle des symboles et références au Regietheater germanique finit par rendre confus la force onirique des trois portraits de femme, le portrait d'Hoffmann en déçu, désabusé de l'amour, la complicité pendant les actes d'illusion, de sa protectrice la Muse/Niklaus (**Anne Sofie von Otter** a constamment l'air d'une sdf échappé d'un bar qui traverse la scène sans s'intégrer réellement à l'action). Les connaisseurs de Marthaler applaudiront ; les autres seront plus réservés. Reste que voir Anne-Sofie von Otter incarnant Niklaus en clochard alcoolisé aux attitudes délirantes est un grand moment de théâtre plus déconcertant que passionnant (la voix elle, demeure inaudible).

DVD, compte rendu critique. Offenbach : Les contes d'Hoffmann (1881), nouvelle version Fritz Oser. Eric Cutler (Hoffmann), Anne Sofie von Otter (La muse/Niklaus), Vito Priante (Lindorf, Coppélius, Dr Miracle, Dapertutto), Ana Durlovski (Alypina), Measha Brueggergosman (Antonia, Giuletta), Jean-Philippe Lafont (Luther, Crespel)... Chœurs et orchestre du Teatro Real de Madrid. Sylvain Cambreling, direction. Christoph Marthaler,

mise en scène. Enregistrement réalisé en mai 2014. 1 dvd
Belair classiques BAC 124 / BAC 424.

La Ballet royal de la nuit : Louis XIV en Soleil

France Musique. Mardi 25 août 2015 : le Ballet royal de la nuit. Cavalli. Ercole Amante. Rossi : Orfeo. Correspondances. Sébastien Daucé, direction. En direct de La Chaise Dieu. Au démarrage, la production intitulée différemment avait été créée au festival Musique et Mémoire, dès l'été 2013, lors de la résidence de l'ensemble Correspondances en Haute-Saône : Fabrice Creux directeur de Musique et Mémoire avait eu l'intuition juste et étonnamment visionnaire s'agissant d'un programme aujourd'hui repris dans différents lieux dont Ambronay et plus récemment en ouverture du festival estival à Saintes le 10 juillet dernier. A la Chaise Dieu, le spectacle s'est rodé, étoffé, fluidifié, mais son dispositif originel a été permis grâce à un accompagnement sans équivalent en France, en Haute-Saône. A La Chaise-Dieu, devenu « le concert royal de la nuit », le spectacle rassemble un plateau de jeunes chanteurs parmi le plus doués de l'heure (**Lucile Richardot** qui chante avec Les Arts Florissants ou **Dagmar Saskova**, mezzo incandescente formée au Centre de musique baroque de Versailles).



Louis XIV, aux origines du mythe solaire

Après la Fronde, Mazarin commande un ballet politique qui jette les fondations de la mythologie solaire de Louis XIV

Le Soleil se lève à Paris en 1653



Contrairement à son titre, le Ballet royal de la nuit favorise par un effet de contraste que le baroque aime cultiver, l'émergence du Soleil, et symboliquement, célèbre l'omnipotence du Roi, le très jeune Louis XIV (qui n'a que 15 ans ; Lully qu'il rencontre à nouveau pour l'occasion n'en a que 21)... Début 1653, le Ballet royal de la nuit fut dansé à 5 reprises par le jeune Dauphin, futur Louis XIV, dans la salle

du Petit Bourbon au Louvre. **Mazarin**, revenu au pouvoir après les événements violents de La Fronde entendait ainsi par un ballet spectaculaire, scénographié l'image du pouvoir royal, désormais fastueux, avec en son centre, telle l'axe d'une constellation de planètes, le jeune prétendant au trône. Assimilé au Soleil, l'astre rayonnant et pilier du monde, le monarque est comme adoubé par un spectacle qui célèbre sa toute puissance. Mettre en scène la royauté est le dessein de Mazarin, repris et amplifié après lui par le Roi-Soleil lui-même. Le ballet royal de la nuit exprime donc une prise de conscience du politique et aussi la maturation de l'image royale, la précision d'un nouvel imaginaire qui sert la propagande monarchique. Le Ballet qui est ici conçu pour la première fois comme un spectacle théâtral, avec vue frontale (et non plus dans un dispositif circulaire, au milieu de l'arène), opère ce changement esthétique et sociétal majeur : car tous les nobles comme le roi, dansent dans un spectacle

codifié qui rétablit l'ordre hiérarchique voulu par le Roi et le Cardinal, soumettre les anciens frondeurs en les valorisant dans un protocole et une étiquette qui en vérité les tient en laisse. Toute la symbolique nocturne et crépusculaire du Ballet, son argument et l'enchaînement des 4 séquences (ou « veilles ») avec grand ballet final, célèbre le lever du soleil, c'est à dire, l'avènement du jeune roi. L'aurore sur son char déclare : « Le Soleil qui me suit, c'est le jeune Louis », on ne saurait être plus clair.

Commandé par Mazarin, le Ballet sert habilement son objectif politique tout en satisfaisant à l'art poétique (vers de Benserade), chorégraphique, dramatique, musical. Spectacle total avant l'opéra proprement dit (tragédie en musique inventée par **Jean-Baptiste Lully** en 1673, soit 20 ans plus tard), le Ballet aborde tous les genres expressifs (délirant, fantasque, comique, burlesque...) y compris satirique car les allusions aux défauts physiques ou travers de ceux qui les disent ou paraissent alors quand ils sont lus ou déclamés, ne manquent pas. Preuve que la moquerie cynique faisait déjà bonne figure : les grands y sont épinglés sans ménagement.



Mazarin fut éduqué à Rome au goût des Barberini ses protecteurs ; dans leur palais romain, le futur cardinal, affine son goût pour l'oratorio et l'opéra, autant de spectacles qu'il ne cessera d'acclimater à Paris pour **asseoir davantage le pouvoir de Louis XIV**. Les genres connus y sont finement associés comme une synthèse de tout ce que connaissait le Cardinal et qu'il désirait voir dans le Ballet, en un seul spectacle. La richesse, les effets mêlés (emprunts à la mythologie, la comédie des Italiens dans la seconde veille...), tout souligne la nature supérieure du Roi et prépare au sacre qui suit. Les futurs opéras de Lully, dans leur prologue, célébreront encore la nature divine du Souverain, l'apport miraculeux de ses actions...

Aujourd'hui le Ballet nous est connu grâce à l'unique copie réalisée par Philidor (77 danses au total), mais lacunaire car le copiste ne précise qu'une partie instrumentale/musicale, celle du violon (premier dessus). À l'interprète moderne, le défi de reconstituer les parties manquantes pour préserver l'unité de l'architecture globale et aussi le raffinement de l'exécution.

Rossi et Cavalli



Correspondances a choisi non pas de reconstituer le Ballet seul (51 danses originelles ont été préservées), entreprise difficile sans connaître le déroulement précis et les composantes précises du faste originel. Les textes de Benserade et les danses françaises sont donc ici associées à l'opéra italien, tel qu'il fut favorisé par Mazarin lui-même (***portrait ci contre par Philippe de Champaigne***) : extraits des fameux

et légendaires Orfeo de Luigi Rossi et Ercole Amante de Cavalli, tous deux, ouvrages commandés et conçus pour la Cour de France et joués à Paris, respectivement en 1647 puis 1662.

En constituant l'ordinaire culturel de la Cour entre Italie et France, les composantes mêmes du goût que Mazarin transmet à **Louis XIV, (ci dessus en danseur, apparaissant en Soleil dans le Ballet royal de la nuit, février 1653)**, la combinaison fonctionne ainsi idéalement. Du Ballet de la Nuit à Cavalli, le drame emprunte les mêmes références, mythologiques bien sûr puisque dans la seconde veille, où la comédie muette voit les italiens parodier la tragédie d'Alcmène, laquelle violée par Jupiter, enfante... Hercule. Ce dernier, héros central de l'opéra du vénitien Cavalli lequel met en scène les mêmes figures et allégories présentes dans le Ballet de 1653 : la Lune, Vénus, les Grâces, le sommeil...

Légué par Louis XIII, le ballet de cour est ainsi magnifié sous l'adolescence de Louis XIV et fixe déjà l'imaginaire et la mythologie solaire du plus grand roi de l'univers...

déroulement

Première veille : La Nuit

Les heures, chasseur, paysans, égyptiens, boutiques

Seconde veille : Vénus et les Grâces

Vénus, les 3 Grâces, les italiens et Cintia (chanté en italien)

Troisième veille : Hercule amoureux

La lune, Endimion, Hercule, Vénus et les Grâces, Junon, sacrificeurs, loups garous et sorcières, Déjanire

Quatrième veille : Orphée

Le sommeil, le silence, le dieu des songes, Eurydice, Apollon et les Dryades

Grand Ballet : le Soleil

récit de l'Aurore, chœur des planètes, duo d'Hercule et de la Beauté



France Musique. Mardi 25 août 2015: le Ballet royal de la nuit, Ercole Amante, Orfeo. Correspondances. Sébastien Daucé, direction. En direct de La Chaise Dieu.

Le Ballet de cour sous Louis XIII, dansé par le jeune Dauphin futur Louis XIV, âgé de 15 ans, magnifié par le goût du mécène commanditaire de l'oeuvre, Mazarin (Paris, 1653).

**DVD, compte rendu critique.
Rimski Korsakov : La Fiancée
du Tsar, Barenboim,
Tcherniakov (Berlin 2013, 1
dvd Bel Air classiques)**

DVD, compte rendu critique. Rimski Korsakov : La Fiancée du Tsar, Barenboim, Tcherniakov (Berlin 2013, 1 dvd Bel Air classiques). Hors de Russie, le meilleur opéra de Rimski suscite un engouement légitime par la richesse de son orchestration comme le traitement finement caractérisée des protagonistes. Rimski offre en 1899 (Moscou, Théâtre Solodonikov) aux côtés de Tchaïkovski un théâtre lyrique qui faisait défaut au pays des tsars; opéra national certes par l'emploi de mélodies spécifiques empruntées souvent au folklore (chanson du banquet, chœur « le houblon sauvage », cantilène de Lioubatcha...) mais aussi sujet illustrant l'histoire russe comme c'est le cas des ouvrages tout aussi fondateurs de Modest Moussorgski, génie du genre historique (Boris Godounov, la Khoventchina).



Renom plus ou moins légitime lié au nom de Dmitri Tcherniakov – scénographe âpre plus théâtral que vraiment lyrique, la présente production était attendue comme le loup blanc au sein du mercato lyrique européen : elle a été créée en 2011 au Covent Garden de Londres, reprise ici à Berlin en octobre 2013, avant de gagner La Scala, terre de Barenboim il est vrai, en mars 2014.

Rimski n'a pas le sens dramatique d'un Moussorgski chez lequel chaque infime détail, chaque accent sert la fluidité des enchaînements ou intensifie la construction narrative. Si la baguette manque d'activité fluide et inspirée, l'accumulation de mélodies plus enchaînées que véritablement associées produit l'ennui, surtout où l'ampleur massive et solennelle des tableaux choraux alternée de façon mécanique avec les airs solistes dans le III plombent la tension.

A Berlin, Barenboim dirige un Grygori et une Marfa saisissants de justesse jalouse

Une distribution quasi idéale

Rien de tel ici. Toujours très cohérent dans sa grille de lecture, Tcherniakov installe un studio télé (plateau tournant) dont les coulisses et ce qui tend vers l'image finale, dévoile la manipulation auprès des masses dont sont maîtres les politiques. Le pouvoir est d'abord une question de communication et de maîtrise de l'image; pas sûr que la conception reflète vraiment l'époque du drame (Moscou au XVIème siècle) mais le regard appartenant bien aux codes de notre époque surmédiatisée, inscrit les personnages de Rimski dans un questionnement critique politique, résolument contemporain (ce que confirme d'ailleurs les costumes choisis). Si le livret de Rimski cite clairement le Tsar Ivan IV (le Terrible), précisément en 1572 à Moscou, Tcherniakov montre de façon presque universelle et manifestement symbolique, la fabrique politique dans ses coulisses ou la récupération et le détournement des portrait de souverains anciens façonnent l'idée d'un sauveur messianique / le fameux « petit père des peuples » – on connaît la chanson-, qui d'image ou d'icône virtuelle préalable, prend chair par le truchement de la machinerie médiatique.

Par exemple, trouvaille qui fonctionne, la fiancée du tsar , au moment du choix par le souverain confronté à une palette de prétendantes aux charmes divers, est donc selon la terminologie internet le sujet d'une sélection opérée en



un vaste « chat » ; remise au second plan, l'intrigue principale au profit du manège à images. .. la sombre vengeance née de la jalousie (ourdie par Lioubatcha contre les

plans de Gregory) peine à trouver sa lisibilité; pourtant le noeud du drame ne manque pas de piquant : le garde du corps du Tsar Grigory (baryton) bien qu'aimé de Lioubatcha (mezzo), adore la belle Marfa (soprano), elle même promise consentante au jeune Lykov. Il demande au mage sorcier Momelius, un philtre d'amour pour envoûter l'élue de son coeur... Mais Marfa jalouse de la beauté de sa rivale commande un autre philtre magique qui enlaidira la pauvre convoitée : Momelius accepte mais Lioubatcha devra se donner à lui (II). Rebondissement au III : le Tsar Ivan veut choisir sa fiancée (le chat chez Tcherniakov) : il choisit Marfa ! Au IV, Marfa agonise : elle a bu le philtre, mais lequel ? Grigory fait assassiner le premier fiancé de Marfa Lykov, puis se dénonce quand de son côté Lioubatcha s'accuse également car c'est elle qui a échangé les filtres, provoquant l'agonie de la jeune fille. Gregory Gryasnoï la poignarde et appelle sur lui les pires châtiments. L'intrigue sentimentale et sanglante qui sacrifie froidement deux jeunes amants (Marfa/Lykov) met en lumière le diabolisme des deux autres, non amoureux mais passionnés et jaloux, Gregory et Lioubatcha. Le Tsar n'étant ici qu'un accessoire permettant de planter le décor de cet opéra historique.

En prenant le contre pied de l'action centrale Tcherniakov la rend parfois confuse et opaque (le livret qui passe auprès des critiques peu scrupuleux, pour invraisemblable n'en méritait pas tant). Certes le cadre et le plateau sont flatteurs mais le dispositif pour ingénieux qu'il soit (on peut y voir une transposition moderne de la fameuse machinerie visuelle si essentielle à l'époque baroque) souligne l'accessoire au détriment de la force et de la clarté dramatique pourtant bien présentes.

Vocalement, la distribution somptueuse et cohérente promettait un tout autre approfondissement de l'ouvrage: **Anita Rashvelishvili** compose une Lioubacha tenace, subtile,

foncièrement jalouse dont la confession finale (quand elle voue avoir empoisonné sa rivale Marfa par l'échange des philtres) produit son assassinat (Gregory fou de haine poignarde violemment celle qui s'est donnée au magicien). Une telle présence si rare sur la scène fait de l'ombre à la très correcte Marfa d'**Olga Peretyatko** au format pourtant – finalement-, limité, même si ses limites s'accordent à la fragilité sacrifiée du personnage convoitée; superbe figure de la trahison, en revanche, le timbre clair et flexible du baryton **Johannes Martin Kränzle** surprend et convainc dans le rôle de Grigori Griaznoï : il y a chez lui une naïveté diabolique qui émerge continûment. Même le Lykov (fiancé sacrifié de Marfa) de **Pavel Cernoch** éblouit par sa présence vocale très subtile. La baguette souple et habile dans les transitions de **Daniel Barenboim** exploite toutes les qualités de la Staatskapelle de Berlin : l'ouvrage en gagne (grâce aussi à quelques tailles dans les séquences) une unité et une continuité organique que nous ne soupçonnions pas. Plus que recommandable. En dépit de la machinerie omniprésente conçue par Tcherniakov, Barenboim rétablit la place du chant, de la musique, de l'action lyrique dans une version qui saisit par la justesse émotionnelle de chaque chanteur acteur. La distribution quasi idéale et la baguette éruptive du chef suscitent donc le CLIC de classiquenews. Belle surprise de l'été 2015.

DVD, compte rendu critique. Rimski Korsakov : La Fiancée du Tsar. Olga Peretyatko, Marfa. Johannes Martin Kränzle, Grygori Griaznoï. Pavel Cernoch (Ivan Lykov), ... chœur du Staatsoper im Schiller Theater , Staatskapelle de Berlin. Daniel

Barenboim, direction. Dmitri Tcherniakov, mise en scène. Enregistrement réalisé à l'Opéra-Théâtre Schiller de Berlin, en octobre 2013. 1 dvd Bel Air classiques BAC 105.

Seiji Ozawa : the complete Warner recordings (25 cd)



CD, coffret événement, compte rendu critique. Seiji Ozawa : The complete Warner recordings, 25 cd). Mère chrétienne, père bouddhiste, Seiji Ozawa est la synthèse Orient Occident, né le 1er septembre 1935 en Chine (province du Mandchoukuo, la Mandchourie alors occupée par les japonais), c'est l'enfant de métissages et de cultures subtilement associées dont la force et l'acuité, la sensibilité et l'énergie ont façonné une trajectoire singulière, l'une des plus passionnantes à l'écoute de son héritage musicale parmi les chefs d'orchestre du XXème siècle. Il partage avec le regretté Frans Bruggen, la même tension

féline au pupitre, soucieuse de précision et de souplesse. une leçon de communication et de maintien, pour tous les nouveaux princes de la baguette, rien qu'à les regarder.

D'abord pianiste, Seiji se destine à la baguette et à la direction d'orchestre sous la houlette du professeur Hideo Saito, figure majeure de l'essor de la musique classique au Japon. Sa carrière est lancée avec l'obtention du premier prix à Besançon en 1959 : l'élève à Paris de Eugène Bigot a ébloui par sa finesse et son charisme. Il a 24 ans. Le prodige est l'invité de Charles Munch à Boston, de Karajan à Berlin. C'est aussi un élève assidu de Tanglewood dès 1960 : à la discipline maîtrisée, le jeune chef approfondit son intuition, sa liberté et ses prises de risques aux côtés de Munch, Bernstein, Copland... Assistant de Karajan, Seiji devient aussi celui de Bernstein.



Dès lors, le nouveau tempérament de la direction circonscrit son propre répertoire, idéalement équilibré : la musique française, les piliers germaniques, classiques et romantiques, Tchaïkovsky et Gustav Mahler (une passion transmise par Bernstein que délaissa Karajan). Mais ici pas de Mahler hélas mais des Tchaïkovski à couper le souffle dont la 4ème avec l'Orchestre de Paris en 1970, qui depuis a perdu cet état de grâce entre mordant vif argent et dramatisme universel, qui donne justement à Piotr Illiytch des accents mahlériens. Le sens du fatum, la claire consciente d'une unicité à la fois maudite et capable d'espoir, rétablit comme peu, l'héroïsme tchaïkovskien, sans omettre sur le plan de l'articulation et de la transparence un travail qui renoue avec Munch et Karajan. Rien de moins (cd5).

Faune pointilliste, direction féline



L'ascension du jeune oriental très américanisé ne tarde pas : directeur du festival de Ravinia (1964-1968), **Seiji Ozawa** devient directeur musical du Toronto Symphony orchestra ((1965-1969), du San Francisco Symphony (1970-1976), du Boston Symphony (depuis 1972 et jusqu'en 2002), de l'Opéra de Vienne (2002-2010). Ozawa a fondé le New Japan Philharmonic (1972), l'Orchestre Saito Kinen (littéralement en hommage à Saito, 1984) , le festival de Matsumoto (1992) enfin en 2003, une nouvelle compagnie lyrique, the Tokyo Opera Nomori. Diminué à cause d'un cancer à l'oesophage, Ozawa a réduit ses engagements depuis 2010, revenant peu à peu à la vie musicale et honorant ses nombreuses responsabilités dans son pays, le Japon, et déclarant non sans humour, « Je vais essayer au maximum de m'empêcher de mourir ».

Erato réédite l'ensemble de son héritage enregistré depuis 1969 (Rimski, Bartok, Kodály, Janacek, Lutoslawski à Chicago),

jusqu'à *Shadows of time* de Dutilleux dont il a piloté la création à Boston en 1997...

Le Boston Symphony est particulièrement à l'honneur dans ce corpus (30 ans de collaboration quand même) mais aussi d'autres phalanges qui révèlent l'adaptabilité et l'aisance du chef Ozawa à relever les défis de la direction d'orchestres aux profils différents : Chicago Symphony orchestra, Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Berliner Philharmoniker, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia, London Symphony orchestra, Japan Philharmonic orchestra... Ozawa étend son répertoire aux oeuvres rares (*Concerto pour violon* de Sibelius et de Bruch (avec la soliste Masuko Ushioda), et surtout japonaises (évidemment Takemitsu est ses climats suspendus filigranés, certaines oeuvres nécessitant des instruments traditionnels (dans *So-Gu II* de Ishii). Mais même lorsqu'il dirige son compatriote Takemitsu, Ozawa renoue avec la couleur et le sens du timbre, idéal français (car Takemitsu doit beaucoup à Ravel et Debussy).

A la tête de chaque phalange, malgré sa singularité voire l'ampleur de ses effectifs, le geste d'Ozawa préserve la transparence, la clarté des couleurs, une précision aussi d'horloger qui pourtant sait tempérer sa métrique trop rigide pour favoriser le souffle, la respiration intérieure, une certaine vision à la fois organique et pointilliste des partitions. En faune inspiré, Ozawa a toujours su instiller et transmettre une pulsation dynamique étonnamment alerte et vive voire agile et nerveuse : sa direction de félin le caractérise principalement.

A Tanglewood, approchant

Copland, Ozawa reçoit le goût de la musique américaine du XXème siècle : plusieurs gravures de ce coffret Warner en témoignent clairement : Concertos pour violon de Barber (avec Itzhak Perlman), de



Earl Kim et Robert Starer, Sérénade de Bernstein (hommage à son maître)... **Chez les français**, Ozawa allie sa maîtrise rythmique, son sens des couleurs, à une intelligence de l'architecture totalement inédite, ses correspondances intérieures ; une telle affinité explique qu'il s'est particulièrement engagé pour la création des oeuvres de Dutilleux et Messiaen : de ce dernier, création dès 1966 des Sept Haikai, spécilisation à peine voilée dans l'interprétation de la Turangalîla Symphonie, avant l'accomplissement lyrique spectaculaire, la création à l'Opéra Bastille de Saint-François d'Assise en 1983. Il restait un nouveau volet à se polyptique impressionnant : Le Temps l'horloge de Dutilleux créé au TCE avenue Montaigne, lieu emblématique de la modernité depuis Le Sacre, en 2009 (René Fleming et le National de France).

Parmi les partenaires, outre la violoniste déjà citée, Masuko Ushioda (Sibelius, 1971), citons les grands partenaires du maestro : **Alexis Weissenberg** (Concerto de Ravel, 1970, avec l'Orchestre de Paris ; Rhapsodie in blue de Gershwin, 1983 avec le Berliner Philharmoniker), Michel Béroff (Stravinsky, 1971), **Itzhak Perlman** (Wieniawski, 1971 ; Kim et Starer, Boston, 1983 ; Barber, 1994 ; Gagneux et Shchedrin, 1994), Vladimir Spivokov (Tchaikovsky, 1981), Anne-Sophie Mutter (Symphonie espagnole de Lalo, National de France, 1984),

surtout **Mitslav Rostropovitch** (Concertos de Dvorak, 1985 ; de Prokofiev et Shostakovitch, 1987), ...

Comparaison édifiante, l'écoute comparative des deux versions de **L'Oiseau de feu** (ballet intégral) : à 9 années d'intervalle ; d'abord avec l'Orchestre de Paris en avril 1972, puis avec le Boston



Symphony orchestra en avril 1983. Ciselée, et pourtant prenante, comme inscrite dans un matériau souterrain, la direction émerveille par le sens du climat, de la transparence, détaillant chaque accent instrumental en une mosaïque de couleurs étonnamment lisible : du grand art, pointilliste et dramatique. La Supplication de l'Oiseau (CD10, plage 6) allie la définition des timbres (bois et cordes), les nuances et le sens de l'écoulement en une danse envoûtante portée à incandescence... A Boston, 9 ans plus tard, autre orchestre autre équilibre : la sonorité s'est arrondie, disposant d'un orchestre moins nerveux, les détails qu'y distille maître Ozawa sont plus flous mais non moins précisément énoncés, avec toujours ce sens scintillant des atmosphères, canalisant la tension en une formidable machinerie narrative : un faune ensorceleur qui de l'une à l'autre gravure, maintient ici et là une étonnante capacité à exprimer dans la clarté et aussi l'absolu mystère : éloge de l'action et de l'ombre. Saisissant : Ozawa sait faire sonner chaque qualité de l'Orchestre, de Paris à Boston. Aucun doute là dessus, **l'Ozawa des années 1970** est d'un acier étincelant, qui souffle une fièvre détaillée vif argent, architecturée, « pointilliste » comme le chatoiement d'un Seurat et aussi l'éclat scintillant organique d'un Titien : ce coffret qui regroupe la majorité des enregistrements de cette décade

miraculeuse forme un corpus incontournable.

Glyndebourne 2015 : L'Enlèvement au sérail de Mozart

arte

Arte. samedi 15 août 2015,
20h45. Mozart : L'enlèvement
au sérail. McVicar, familier



du festival estival de Glyndebourne met en scène l'opéra chanté en allemand de Mozart, Die Entführung auf dem Serail, l'Enlèvement au sérail, fidèle aux idéaux et à l'esthétique de la Franc-maçonnerie et des Lumières : un couple amoureux y est éprouvés, prisonniers d'un sultan autoritaire (rôle parlé) dont la toute puissance est incarnée par son vizir et gardien du sérail (Osmin, à la fois grossier et bouffon) et la troupe de ses janissaires électrisés. La turquerie imaginé par Mozart restitue l'époque européenne menacée par les turcs ottomans : Vienne aborde sur un mode sentimental et plutôt comique (d'une exceptionnelle subtilité facétieuse même dans le cas de Mozart), la situation qui affronte Occident et Orient. Dans cette production nouvelle présentée en Grande Bretagne, le chef Ticciati dirige l'Orchestre of the Age of Enlightenment avec une distribution de chanteurs convaincants (réserve au style de la soprano qui fait une Constanz certes émouvante mais au vibrato trop

présent...). Sur le plan musical, Mozart éblouit par une imagination débordante, une justesse poétique sans égal à son époque car chacun de ses personnages, Belmonte et Constanz (en vérité la transposition du couple récemment marié de Wolfgang avec Constanz Weber), surtout Bondchen et Pedrillo, le compagnon serviteur de Belmonte qui est le cerveau de la fuite des occidentaux hors du Sérail, sont chacun délicatement caractérisés : chaque profil psychologique finement troussé et les situations qu'ils doivent assumer, idéalement conçues : Constanz résiste au Pacha (dans un air de bravoure impressionnant par sa difficulté virtuose), tandis que Blonde repousse sans ménagement les avances de la basse Osmin... soit deux duos d'une grande saveur contrastée. Les deux ténors, Belmonte et Pedrillo ne manquent pas de relief non plus, dont surtout le rôle du serviteur pour lequel Mozart réinvente une langue parlée chantée d'une délicieuse complexité.



A travers les rôles aussi vocaux que théâtraux (syllabiques) de Blonde, Osmin et de Pedrillo, Mozart préfigure la pure comédie légère et subtile d'un Rossini au début du siècle suivant : figures ciselées pour situations

cocasses ou particulièrement tendues : ici se joue le destin de deux captives. Le raffinement de l'orchestration distingue aussi l'écriture mozartienne, toujours à l'écoute des vertiges intérieurs de ses héros (Constanz, Blonde, Pedrillo). A l'époque, l'opéra fut écarté, minimisé en faveur des ouvrages de son concurrent à Vienne, Salieri, auquel tous les honneurs revinrent selon la volonté de l'Empereur Joseph II. Mozart ne fut jamais aussi moderne et visionnaire que dans son premier singspiel (opéra en allemand) créé en 1782, dont la réussite éblouissante sera prolongée et approfondie encore dans La Flûte Enchantée, elle aussi chantée non plus en italien mais en

allemand, près de 10 années plus tard et à l'extrémité de sa courte vie (1791).

Chaleur démonstrative du public, approche mordante et caractérisée grâce aux instruments d'époque d'un orchestre vivace... la soirée diffuse un charme... mozartien.

Avant la diffusion sur Arte, la production présentée à Glyndebourne est déjà accessible sur [le site du festival de Glyndebourne 2015](#) (accessible à partir du 19 juillet et pendant 7 jours seulement)

La messe en si de JS Bach

France Musique. Dimanche 23 août 2015, 21h. En direct de la Chaise Dieu : Bach : la Messe en si. Benoît Haller, direction. Entre 1724 (création du sanctus) et 1749, Bach édifie sa propre cathédrale chorale, synthèse de toute une vie dédiée à célébrer Dieu par le truchement d'une écriture contrapuntique complexe et directe. Ses proportions et la succession d'épisodes fervents laisse croire à un testament musical, moins à une oeuvre liturgique destinée à être jouée le temps d'une célébration à l'église. Bach s'approprie les 5 sections de la Messe : Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei, organisés comme autant de jalons d'une réflexion sur le sens du sacré, la finalité de la musique comme l'objectif de la pratique chorale et vocale.



Kyrie et Gloria sont tout d'abord joués dans le cadre d'une messe, en 1733 pour le serment du nouvel électeur de Saxe, le Prince Frédéric-August II : à 48 ans, Bach cherche ainsi à se faire remarquer et obtenir le poste de compositeur officiel de la Cour de Saxe. Le chœur à 5 voix dessine une arche d'entrée spectaculaire et solennelle pour le Kyrie et ses 3 sous parties (Kyrie eleison, Christe eleison,

Kyrie eleison) : le caractère du Kyrie est celui d'une prière, appel de détresse lancé par l'Évangile au Dieu de miséricorde. Pour soutenir la prière, une fugue aux instruments, souligne l'imploration... jusqu'à l'accord final, lumineux qui se fait exclamation de soulagement. Puis le Christe eleison, en forme de duo à l'italienne pour 2 sopranos, affirme une nouvelle certitude en ré majeur, ton de la joue sûre et radieuse, qui exprime aussi la double nature du Christ, dieu et homme à la fois. Le Kyrie eleison suivant insiste sur l'esprit de contrition et de pénitence qui est au cœur du repentir luthérien.

Le Gloria : chanté par les anges au moment de Noël, l'épisode du Gloria affirme une joie irrépressible de plus en plus éclatante : Gloire à Dieu au plus haut des cieux et paix sur la terre aux hommes qu'il aime. Les trompettes affirment le miracle de l'incarnation, creusant le contraste saisissant, complémentaire entre l'éclatant Gloria céleste et le tendre Pax terrestre. Le chœur à 5 voix d'hommes reprend du service pour souligner le point axial du Qui tollis peccata mundi, pilier de l'architecture. Le Gloria souligne aussi la force de la confession de foi dans l'Agneau salvateur et rédempteur.

Le Credo est un texte complexe de 9 parties, aboutissement des discussions théologiques tenues lors des deux Conciles de

Nicée, en 321 et de Constantinople en 385, aux premières heures du christianisme, quand Constantin déclare la religion du Christ, religion officielle de l'empire romain. La conception de Bach, architecte et ingénieur sans équivalent à son époque éblouit par la justesse des options, en particulier dans les 3 sections qui mettent en avant le Christ : Incarnatus est, Crucifixus, Resurrexit. Pour le mystère de l'incarnation, Bach imagine un climat lent, serein, grave et d'une humilité confondante. Le Crucifixus est une chaconne descendante, de sorte que le compositeur associe tragédie de la Croix douloureuse et sacrificielle et gravité irrépessible. Contrastent avec ce temps de l'approfondissement tragique, l'éclat des trompettes marquant la Résurrection (Resurrexit).

Sanctus, Osanna, Benedictus sont unis par une même ferveur. Le sanctus est une prière collective de louange et de célébration sereine (choeur à 6 voix) à laquelle succède l'hymne entonné par les ténors, Pleni sunt caeli et gloria ejus (fugue complexe spectaculaire). Ensermé entre deux Osanna, le Benedictus cher à la rhétorique baroque des contrastes; est toute sérénité suspendue, contemplative (une voix : ténor soliste, flûte et continuo)

Agnus Dei

Même introspection méditative pour l'évocation de l'Agneau portant les péchés du monde. Bach sollicite la voix de l'alto, recyclant une mélodie de l'Oratorio de l'Ascension BWV11, sur un texte identique au Kyrie. Le dernier vers Dona nobis pacem, énoncé par le choeur général saisit par son souffle de réconciliation fraternelle et universelle, à partir de même notes que dans le Gloria (Gratias agimus tibi), refermant ainsi son grand livre fervent selon le principe de répétition comme s'il s'agissait d'un écho et du prolongement de ce qui a été dit précédemment, assurant aussi l'unité organique et profonde de l'édifice ainsi élaboré. Exposition, drame et agitation, contemplation et réflexion puis pacification d'un

temps d'épanouissement et de certitude finale.



**Dimanche 23 août 2015, 21h. En direct de la Chaise
Dieu : Bach : la Messe en si. Benoît Haller,
direction**