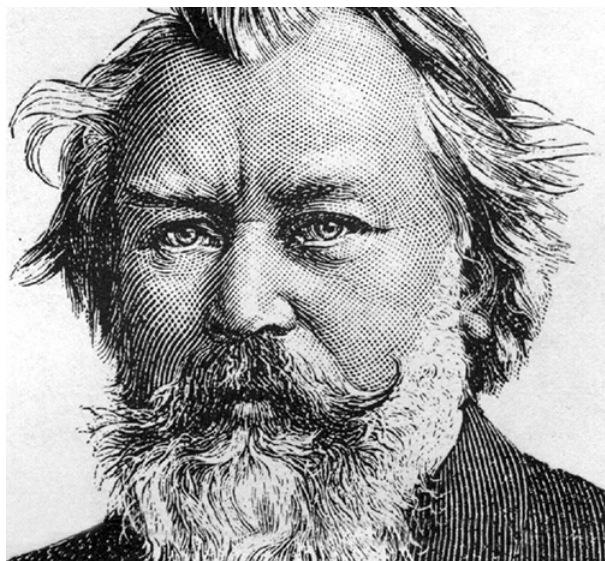


Tours : L'OSRCT joue Dvorak et Brahms



Tours, Opéra : [Les 22 et 23 mars 2014](#). OSRCT. Jean-Yves Ossonce. Brahms : Symphonie n°1. Deux grands pages romantiques pour ce programme symphonique défendu par l'Orchestre tourangeau (Orchestre symphonique Région centre Tours) sous la direction de son chef principal **Jean-Yves Ossonce** : le Concerto de Dvorak permet le retour du

violoncelliste **Yan Levionnois**, après son sensationnel succès avec l'OSRC-T dans Chostakovitch en novembre 2011. L'œuvre de Dvorak est le grand concerto romantique pour violoncelle par excellence, reflet de l'âme musicale de l'Europe Centrale, exigeant puissance, intériorité, tendresse et profondeur. L'infinie nostalgie, la couleur des bois et des cordes, les envolées et les contrastes, la pureté des intentions musicales ... en font un chef d'œuvre. La 1ère Symphonie de Brahms marque la conclusion du cycle de la saison dernière : l'occasion de mesurer à quel point cette musique parle à chacun, à toutes les époques. Grands frissons symphoniques et romantiques garantis !

Antonín Dvořák

Concerto pour violoncelle et orchestre en si mineur, op.104

Johannes Brahms

Symphonie n°1 en ut mineur, op.68

Yan Levionnois, violoncelle

Jean-Yves Ossonce, direction
Orchestre Symphonique Région Centre-Tours

[Samedi 22 mars 2014 – 20h](#)
[Dimanche 23 mars 2014 – 17h](#)
[Tours, Opéra Théâtre](#)

Conférence sur le thème du programme :

samedi 22 mars à 19h00

Dimanche 23 mars à 16h00

Grand Théâtre – Salle Jean Vilar

Entrée gratuite

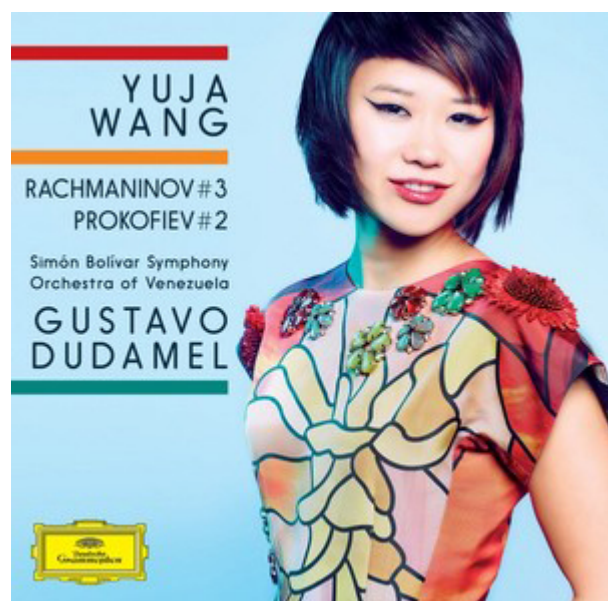
La première Symphonie de Brahms recueille les fruits d'une longue maturation de près de 20 années ! Gestation lente et progressive qui fructifie évidemment les bénéfices de sa relation intime avec le couple Schumann. Le jeune Johannes rencontre Robert Schumann à Düsseldorf après 1854. L'opus 68 est créé à Karlsruhe à la fin de l'année 1876. L'agitation et la nervosité d'essence tragique du premier mouvement affirme un tempérament puissant et très grave, voire angoissé : sentiment dont toutes les oeuvres de Brahms, habité par la mort, témoignent irrésistiblement. L'Andante sostenuto semble un temps se libérer du fatum, comme le presque scherzo résolument pastoral et assagi, d'une candeur sereine. L'écriture de Brahms se souvient alors de la 9ème de Beethoven dont le souvenir et la complexité contrapuntique animent tout le dernier mouvement qui se rapproche aussi de la carrure brucknérienne. La puissance et la densité de la facture, l'énergie conflictuelle qui se détache de la riche texture orchestrale ne doivent pas voiler la très fine texture et les couleurs originales de l'orchestration. Ce point est souvent gommé par les chefs qui préfèrent en général soigner le souffle parfois épais, plutôt que l'expressivité instrumentale dans la filiation de Mendelssohn et de Schumann. Or Brahms sait à la fois architecturer son propos et ciseler l'arête

vive de chaque pupitre. C'est un vrai défi pour les orchestres.

Programmer Dvorak aux côtés de Brahms est tout à fait légitime car après la mort de Schumann, Brahms se passionne pour les œuvres de Dvorak rencontré en 1878.

[Réservations, informations sur le site de l'Opéra de Tours](#)

CD. Yuja Wang, piano : Rachmaninov, Prokofiev (Dudamel, 2013).



CD. Yuja Wang, piano :
Rachmaninov, Prokofiev (Dudamel,
2013). Le feu acide et rythmique
(Prokofiev) et la fluidité
expressive crépusculaire
(Rachmaninov) font le ciment et
la réussite de ce disque qui ne
manque pas ... d'audace à bien des
égards. Voici donc la relève
artistique de l'écurie Deutsche
grammophon, nouvelle génération
d'artistes, tous deux d'un vrai

tempérament musicien dont la complicité dans ce live in
Caracas, pour les 38 ans du Sistema, le réseau de formation de
jeunes instrumentistes véritable chantier exemplaire à la fois
humaniste et sociétal au profit de la jeunesse vénézuélienne à
l'initiative de José Antonio Abreu.

Il y a déjà un an, se rencontrent et fusionnent le tempérament
puissant et éloquent de la jeune pianiste chinoise **Yuja Wang**,

vrai consœur de Lang Lang et certainement de notre point de vue, sa championne pour le jeu délié et élégant, une digitalité jamais heurtée ni trop percussive (y compris dans les climats versatiles syncopés du Prokofiev), et l'éclat d'une baguette qui avait immédiatement conquis et Salonen et Abbado : celle du vénézuélien, lui-même enfant du Sistema, **Gustavo Dudamel**.

Le programme est d'autant plus méritoire qu'il réunit deux Concertos parmi les plus difficiles de leur auteur respectif, voire de tout le répertoire pour clavier.

La fusion orchestre et piano dans **le n°3 de Rachmaninov** (1909) est formidable de crépitements comme de flexibilité – virtuosité funambule et magicienne de la pianiste dans les variations du I-, même l'orchestre dévoile de superbes couleurs, fondantes, précises, jamais sirupeuses. Un manifeste furieusement enivré. Du grand art.

Le n°2 de Prokofiev (1913) de loin le plus difficile évidemment techniquement mais surtout émotionnellement : le premier mouvement est course échevelée qui confine à l'implosion d'une mécanique fragile, prise de panique, exigeant tout du soliste et de l'orchestre : âpreté, ruptures, cynisme d'une forme contrariée et contrastée... l'ample mouvement initial qui dépasse tout juste 10 mn s'achève par l'essoufflement et l'exténuation totale des forces opposées. Dans ce combat réclamant sauvagerie et précision, l'élégance de Yuja Wang ne faiblit pas, bien au contraire, en particulier dans sa cadence ébouriffante qui dure près de la moitié de la séquence. L'agilité d'une toccata qui cache son nom dans le second mouvement déconcerte et convainc tout autant. Quant au finale, » *tempestoso* « , la vitalité de la jeune pianiste irradie d'une énergie accrocheuse, idéalement trempée. La complicité que suggère ce live, la haute tenue technicienne, l'intelligence musicale de la pianiste que Martha Argerich a salué, et la direction enflammée mesurée du chef qui dévoile ici sa permanente facilité dans la forme du Concerto (premier

enregistrement des jeunes instrumentistes du Bolivar sous sa baguette, avec une soliste), font les délices d'un superbe récital concertant. Totale réussite.

Yuja Wang, piano. Concertos pour piano : Rachmaninov (n° 3 op. 30), Prokofiev (n° 2 op. 16). Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venezuela. Gustavo Dudamel, direction. Enregistrement live réalisé à Caracas (Venezuela) en février 2013. 1 cd Deutsche Grammophon 0289 479 1304 7.

Strauss : l'Elektra de Patrice Chéreau (Aix 2013)

Télé, Arte. Strauss : Elektra par Chéreau. Dimanche 16 mars 2014, 23h25. Patrice Chéreau nous laisse une vision personnelle et très engagée de la mise en scène à l'opéra. Il reste l'un des plus récents réformateurs du théâtre lyrique. Dans cette production du troisième opéra de Richard Strauss (et son premier ouvrage avec l'immense poète Hugo van Hofmannsthal), Chéreau travaille le corps de ses interprètes comme s'il s'agissait d'une facette de l'âme. Dans une arène dépouillée qui laisse tout voir du mouvement des figures sur la scène, l'action tragique aux accents expressionnistes hystériques se dévoile retrouvant la noblesse épurée et la grandeur austère des drames d'Eschyle et de Sophocle. Sans à priori le metteur en scène redéfinit les enjeux psychologiques de chacun des protagonistes, en fouillant en particulier le livret parvenu, en interrogeant chaque mot du texte d'Hofmannsthal.



Patrice Chéreau laisse avec Elektra (créé en 1909), son ultime scénographie à l'opéra, l'une de ses réalisations les plus abouties. Fille tiraillée entre le désir de vengeance de celui qui lui a donné l'amour - son père Agamemnon -, et la volonté de tuer celle qui ne lui

a rien donné, sa mère Clytemnestre (qui a tué le père), la pauvre fille crie son impuissante volonté, elle hurle sa douleur solitaire (car sa sœur Chrysotémis elle veut tourner la page et vivre), c'est d'abord une victime blessée, une ombre errante en quête d'identité; en s'appuyant sur les intentions de Strauss et de son librettiste, Chéreau brosse un nouveau portrait d'Elektra en éclairant sa relation avec la mère... Interprète familière et qui connaît idéalement le rôle de Clytemnestre, la mezzo incandescente Waltraud Meier répond magnifiquement au travail de Chéreau. .. c'est aussi aux côtés de la fille, la figure ambiguë et bouleversante de la mère qui frappe immédiatement.

Créée à l'été 2013 (festival d'Aix en Provence juillet 2013), la production d'Elektra que diffuse Arte montre combien Chereau décédé en octobre 2013, plaçait l'humain au centre de son travail avec un sens de l'économie et du rythme sans équivalent (sauf peut être Pina Baush, celle du Sacre du printemps...). Même ivresse fulgurante, même fascination pour le chant du corps embrasé dont la danse/transe relaie la vocalité de la musique quand cette dernière ne suffit plus. Production événement d'autant plus opportune pour l'année 2014 du 150 ème anniversaire de Strass et aussi comme hommage à l'apport de Patrice Chereau à la scène lyrique.

Télé, Arte. Dimanche 16 mars 2014, 23h25.

Avec Clytemnestre (Waltraud Meier), Chrysotémis (Adrianne Pieczonka), Elektra (Evelyn Herlitzius)... Mise en scène :

Patrice Chéreau. Orchestre de Paris. Esa-Pekka Salonen, direction. Enregistré en juillet 2013 au festival d'Aix en Provence.



Ce que nous en pensonsOn sait en voyant un spectacle de Chéreau combien le corps, les gestes millimétrés, le jeu des mouvements et des regards et la face expressive des chanteurs acteurs seront mis en avant. De fait, cette Elektra aixoise n'échappe à cette règle. L'homme de théâtre fait de chaque opéra investi et questionnés selon sa grille, d'abord une performance théâtrale et... physique.

Au début, ces laveuses, balais et seaux d'eau (pour enlever les traces des crimes ensanglantés qui y ont été commis?), le dialogue hystérique et exclusivement féminin entre les partisans de la princesse Elektra et ses dénonciatrices... installent un climat d'abattoir, de terreur, de conspiration à la fois malsaine et animale. Le choix de la grande niche monumentale – vide et néant en miroir de la solitude de la princesse -, mais aussi ombre mouvante avec le soleil qui se déplace comme sur un cadran solaire est magnifique dans son épure austère et antique. Il rappelle aussi que tout se passe ici en une journée.

C'est d'ailleurs le seul insigne de l'Antiquité grecque ici

abordée par Strauss et son librettiste Hofmannsthal. C'est peu dire que le travail du scénographe s'est concentré surtout sur la relation entre Elektra et sa mère Clytemnestre : une mère détruite elle aussi, dévorée par ses rêves de terreur et ses nuits sans sommeil. Apeurée, inquiète, mais aussi hallucinée par la nécessité d'un nouveau sacrifice, Waltraud Meier fait une performance saisissante. Plus encore captivante, Elektra elle-même dont Chéreau transmet au delà des cris et des hurlements félins, la blessure secrète d'une âme jeune sevrée trop tôt, en manque d'amour et de tendresse, endeuillée par la mort de son père assassiné qui lui avait tout donné... bouleversante humanité.

Lire aussi [notre dossier sur le personnage d'Elektra, figure féminine fascinante de l'opéra de Richard Strauss, aux côtés de Salomé, Daphné, Hélène ...](#)

Illustration : P.Victor Artcomart 2014

CD. Tchaïkovski : Symphonie n°6 » Pathétique » (Chung, 2013)

CD. Tchaïkovski : Symphonie n°6 » Pathétique » (Chung, 2013). A la tête du Seoul Philharmonique, Chung dirige comme traversé et transporté par l'urgence subjective fortement autobiographique de la partition. Entre la première sous la direction de l'auteur (Saint-Pétersbourg le 16 octobre 1893), accueillie froidement (la baguette de Tchaïkovski n'a jamais été très convaincante) et sa reprise sous la direction toute

autre de Napravnik, qui apporte le succès, Tchaïkovski s'éteint probablement sous la pression d'un scandale lié à sa vie intime. Suicide ou empoisonnement, nul ne le saura peut-être jamais mais cette 6^{ème} dite » Pathétique » est davantage, un Requiem symphonique composée dans les affres et les vertiges paniques d'une déroute personnelle. S'y déverse tel un flot éruptif d'une solennité toute martiale et pleine de panache la résistance aussi d'un homme atteint, viscéralement inscrit dans le désespoir. L'opus 74 est dédié à son neveu Vladimir Davydov, sa bouée de sauvetage dans l'une des périodes les plus tourmentées et difficile de sa vie.



La direction de Chung sait être nerveuse, précise, d'un panache et d'un style soignant toujours la transparence. Aucune lourdeur dans l'énoncé fut-il profond et grave voire funèbre; l'expression tendre, ivre, désespéré du fatum se développe ici, mais avec un tel souffle que l'on sent constamment d'une éruption croissante dont l'essor se fait expiation et

délivrance. Les épreuves, l'aspiration à l'apaisement déchire des larmes (course à l'abîme d'une inexorable impuissance progressive : superbes appels des trombones) et fonde le mystère spirituel d'une symphonie la dernière sous la plume de son auteur, parmi les plus introverties et les plus pudiques jamais écrites. La modernité du dernier morceau, pas allegro triomphal mais adagio brumeux suspendu est une innovation reliée aux intentions intimes dont nous avons parlées et qui annonce déjà le déroulement lui aussi si personnel et autobiographique des symphonies de Mahler.

Requiem symphonique

Même superbe ambivalence gouffre cosmique d'essence tragique et menaçant / retenue pudique personnelle dans la valse à 5 temps de l'allegro con grazia. Le troisième mouvement est restitué à son jaillissement primaire d'essence dyonisiaque, dernière exposition de la science de verve et de vitalité dont est capable l'extraordinaire Tchaïkovski quand il ne cède pas aux failles de son pessimisme. Quant au voile funèbre que le compositeur semble déposer sur sa propre figure à la fin de l'adagio final, Chung en restitue le caractère inéluctable, aérien, d'une tendresse à la fois amère mais résignée. Ici, le compositeur dès le début, semble avoir traversé le miroir et sa conscience nous délivre le plus déchirant des adieux.

Fidèle à ses superbes lectures avec le Philharmonique de Radio France, Myung-Whun Chung qui recherche toujours la fusion mystique : orchestre, public, creuse l'introspection désespérée, hautement spirituelle du tissu sonore (tempo très ralenti du IV). En sachant évacuer la théâtralité sirupeuse avec laquelle on l'enrobe parfois, le chef coréen comme inspiré par un orchestre proche de ses racines, transmet ici une vision à la fois, active, investie, souvent d'une distance qui mêle pudeur et élégance (allant et précision rythmique du scherzo qui semble échapper à l'appel du gouffre si présent dans les I et IV). En somme, un ton et un style idéalement en harmonie avec la personnalité de Tchaïkovski. En liaison avec les événements tragiques marquant la genèse et le contexte de création de l'oeuvre, Chung sait aussi nourrir sa lecture d'une indiscutable langueur tragique, un repli propice à l'éloquence du silence. Personnelle et d'un hédonisme mesuré, la direction est d'une remarquable force de conviction. Bel accomplissement entre le chef et les musiciens.

Piotr Illytich Tchaïkovsky (1840-1893) : Symphony No. 6 « Pathétique ». Rachmaninov: Vocalise. Seoul Philharmonic Orchestra. Myung-Whun Chung, direction. 1 cd Deutsche

Festival Les Vénitiens à Paris 2014

Paris, festival Les Vénitiens à Paris, les 26, 28 mars 2014. Venise perle de l'âge baroque, ayant créé dans la lagune, l'opéra, la cantate, le concerto devait forcément influencer au delà de toute espérance la culture française. Ce fut déjà le cas au XVI^e siècle quand les peintres Titien, Véronèse, Tintoret diffusaient partout en Europe leur raffinement et leur sens inégalé de la *couleur*... Le XVII^e n'est pas en reste ... Ainsi à l'initiative de Mazarin, Paris accueille une colonie d'artistes italiens, en particulier vénitiens, entre 1645 et 1662 : Cavalli, Torelli et Balbi, entre autres, sans omettre le plus grand compositeur de l'heure après Monteverdi, **Francesco Cavalli**. Il ne s'agit pas simplement du nouvel épisode d'une mode fugace mais bien d'un échange décisif qui marque définitivement l'imaginaire du futur Louis XIV : pour son mariage, prend visage aux Tuileries l'opéra vénitien de Cavalli avec ses ballets et ses machineries. Jamais plus l'art français ne sera le même : les nouveautés de l'art vénitien favorise l'essor des arts en France. Les français apprennent un style, un métier, une science des arts de la scène... apprentissage utile pour que naisse l'opéra français dix années plus tard.



Le nouveau festival Les Vénitiens à Paris raconte cette histoire flamboyante d'un échange permanent entre français et italiens, et plus précisément entre la Cité des doges et la Cour de France. Versailles, ses fontaines, ses miroirs d'eau, son grand canal adaptent l'idée d'une cité sur l'eau ; les cimaises des salons d'apparat des Grands Appartements comportent de

nombreuses toiles de Véronèse et le dessin de la Chapelle royale reprend des motifs palladiens. **En deux concerts et une journée d'étude sur le thème des Vénitiens à Paris**, le nouveau festival évoque la richesse de la source vénitienne à laquelle les auteurs français se sont s'abreuvés. Il s'agit d'évoquer **le 26 mars 2014** en un programme de musique sacrée les concerts hebdomadaires de Saint-André-des-Arts dans les années 1650, fondés par le curé Mathieu qui avait séjourné à Rome et décidé de faire chanter la musique italienne chaque semaine dans son église à Paris.

Le 28 mars, place à l'opéra vénitien, une pratique spécifique de la vocalità où la conception dramatique et la place des machineries occupent le premier rang (extraits des premiers opéras donnés à Paris : La Finta Pazza de Sacinati, l'Orfeo de Rossi, Xerse et Ercole amante de Cavalli). Le 28 mars également, une journée d'étude à l'Institut culturel italien, rassemble les chercheurs spécialisés sur la question des Vénitiens à Paris.

Passion Paris Venise. L'opéra vénitien est à l'origine de l'opéra baroque français. Dès 1643, l'œuvre de Mazarin vise à importer et assimiler l'opéra italien à Paris. Comme François Ier, protecteur de Leonardo da Vinci qu'il fait venir en France, le cardinal ne cesse de puiser dans l'art italien, les germes de l'art français.

Les fastes du spectacle lyrique ses machineries et bientôt ses ballets spécifiques sont le meilleur véhicule pour diffuser la suprématie du pouvoir monarchique français. Les Vénitiens Balbi, Torelli, Sacrati, Cavalli et, indirectement, la leçon de Claudio Monteverdi, le plus grand créateur d'opéras à Venise (Le Couronnement de Poppée, Le retour d'Ulysse dans sa patrie-), inspirent les auteurs français.

La couronne de France depuis Henri IV est liée au raffinement de la culture italienne en avance sur les autres nations depuis la Renaissance florentine. Déjà, justement pour ses noces avec Marie de Medicis à Florence, **Henri IV en 1600** assiste aux premières formes de l'opéra italien encore embryonnaire : les Euridice de Peri et de Caccini. œuvres de divertissement, pas encore drames lyriques cohérents. Convaincu, le roi Bourbon invite Caccini en France et témoin, Descartes écrit en 1618 : « *la musique n'a plus pour finalité de refléter l'harmonie de la création, mais bien de plaire et d'émouvoir en nous des passions variées* » rapporte Olivier Lexa, initiateur du festival Les Vénitiens à Paris.

Chanteur dans l'opéra Saint-Ignace de Kapsberger à Rome en 1622, le jeune Mazarin s'initie très tôt et de l'intérieur à l'art lyrique. Il en comprend les possibilités de propagande au service des grands. En 1639, le politique organise la production d'un opéra à l'ambassade de France à Rome dédié à Richelieu, louant les qualités de Louis XIII. Devenu premier ministre en 1643, Mazarin ne cesse d'organiser des spectacles d'opéras et de musique italienne à Paris à la gloire de la monarchie française.

Paris à l'heure vénitienne



Mazarin invite à Paris Leonora Baroni, soprano italienne réputée, le castrat Atto Melani acteur des fêtes royales françaises et aussi diplomate. En mars 1645, Nicandro e Fileno de Marazzoli est représenté au Palais Royal. Puis arrivent les vénitiens, créateurs du spectacle vénitien d'opéra : le chorégraphe et metteur en scène Balbi, l'ingénieur machiniste et grand sorcier de la scène, Torelli. Ainsi, de dernier aménage le Théâtre du Petit Bourbon en octobre 1645 pour y donner l'opéra La Finta Pazza, du vénitien Sacrati. Grand succès.

Les opéras de Sacrati, Monteverdi, Rossi à Paris. En février 1646, l'Egisto de Mazzocchi et Marazzoli est donné devant un cénacle restreint, en présence d'Antonio Barberini exilé à Paris avec son secrétaire l'abbé Francesco Buti. Sur la demande de Mazarin, leur ancien secrétaire à Rome, les Barberini font venir à Paris le castrat Marc'Antonio Pasqualini et Luigi Rossi. Buti assure le recrutement des musiciens : une troupe italienne s'installe à Paris en janvier

1647. Elle donne L'Incoronazione di Poppea de Monteverdi à Paris, puis l'Orfeo de Luigi Rossi, le 2 mars 1647 au Palais Royal. Outre la musique, les créations visuelles de Balbi et les machines de Torelli font sensation. En avril suivant, Le Nozze di Peleo e di Teti de Sacinati (livret de Buti) où paraît déjà le futur Louis XIV, incarnant l'éternité du politique est représenté.

Après la Fronde (février 1653), Mazarin veut consolider le pouvoir royal si outrageusement contesté. Le Cardinal renforce l'éclat et le raffinement des ballets et spectacles de cour pour affirmer la santé de la monarchie. Le ballet de la nuit réalisé par Torelli, est donné le 23 février 1653 au Petit Bourbon. Le jeune dauphin futur Louis XIV danse en costume du Soleil : tout un symbole politique est né alors. Le florentin Lully devient le compositeur de la musique instrumentale de la Chambre. Jusqu'en 1660, Lully ne cesse de prendre de l'importance en concevant les ballets de cour. Mais l'apothéose de la politique artistique proitalienne de Mazarin se concrétise pour le mariage de Louis XIV avec l'Infante d'Espagne après la Paix des Pyrénées (9 juin 1659). Buti coordonne les travaux pour une immense machinerie dans le palais des Tuileries afin d'y donner un nouvel opéra ... vénitien. A l'œuvre, les italiens Gaspare, Lodovico et Carlo Vigarini imaginent une salle d'une ampleur inédite (7000 personnes) dont le chantier prenant du retard, s'achèvera en 1662.

Pour le mariage de Louis XIV, Mazarin invite l'immense **Francesco Cavalli** qui arrive à Paris en juillet 1660. Le plus grand compositeur vénitien après Monteverdi (son maître) avait donné un Te Deum à la basilique San Marco pour célébrer la Paix des Pyrénées. La machinerie des Tuileries n'étant pas prête pour un nouvel opéra, on donne un ancien ouvrage de Cavalli, Xerse, dans la galerie de peintures au Louvre, le 22 novembre 1660.



Ercole Amante de Cavalli : la source de l'opéra de Louis XIV. Mazarin meurt le 9 mars 1661. Son grand œuvre se réalise postmortem le 7 février 1662, dans l'écrin achevé de la Salle des Tuileries : Cavalli peut y voir son nouvel opéra spécialement conçu pour la Cour

française : Ercole Amante. Le thème d'Hercule est un autre symbole du Roi de France (voir la galerie d'Hercule de l'Hôtel Lambert) : Louis XIV paraît au cours du spectacle grâce aux ballets complémentaires de Lully (Pluton, Mars, Soleil). Dans son opéra, Cavalli prolonge le cynisme poétique du Couronnement de Poppée de Monteverdi où la figure de Néron inspire un portait particulièrement satirique et mordant des auteurs (Monteverdi et Busenello). Dix ans plus tard, à la source de cet opéra des origines, Lully allait donner enfin à la cour de France, la forme lyrique qu'elle attendait : *« Ercole annonce ainsi la création de la tragédie lyrique française, qui à partir de Cadmus et Hermione de Lully en 1673, empruntera à l'opéra vénitien sa machinerie, son art du récit, l'emploi des ritournelles, les lamenti, les sommeils, les scènes infernales et autres tonnerres... »* , précise encore Olivier Lexa.

Pour mesurer l'impact de la musique vénitienne à Paris au XVIIème siècle, le festival Les Vénitiens à Paris offre en deux concerts l'occasion de redécouvrir ce style vénitien qu'admirait tant Mazarin de son vivant.

agenda du festival Les Vénitiens à Paris : 2 concerts, 1
journée d'étude

Les Vénitiens à Paris

Mercredi 26 mars, 20h,

[Eglise des Blancs Manteaux, Paris 4e](#)

Ensemble Correspondances – Solistes, chœur et orchestre

Sébastien Daucé, clavecin, orgue & direction

« Le grand répertoire sacré » : œuvres de Monteverdi –
Legrenzi – Lotti – Caldara – Melani – Giamberti – Charpentier

Vendredi 28 mars, 20h30,

[Eglise Saint-Germain-l'Auxerrois, Paris 1er](#)

La Cappella Mediterranea – Mariana Flores et Anna Reinhold,
sopranos

Leonardo García Alarcón, clavecin, orgue & direction

« Les opéras italiens à la cour de France » : Cavalli – Rossi
– Sacrati

Vendredi 28 mars, 10h-18h, Institut culturel italien, Paris 7e
Journée d'étude « Les Vénitiens à Paris »

Festival Monteverdi Vivaldi 2014

Olivier Lexa et le Centre de musique baroque vénitien
(www.vcbm.it) produisent aussi à Venise, un festival de
musique baroque vénitienne chaque année, intitulée festival
Monteverdi Vivaldi... prochaine édition, du 4 juillet au 4

octobre prochain à Venise, avec Jordi Savall et Hesperion XXI, Paul Agnew et Les Arts Florissants, Rinaldo Alessandrini, Leonardo Garcia Alarcon et La Cappella Mediterranea, Vivica Genaux et le Vox Ensemble, Marc Mauillon, etc. Programme détaillé disponible en mars 2014, sur le site du Centre vénitien : www.cvbm.it.

Illustration : Mazarin et sa collection de sculptures antiques à Paris (DR)

Strauss : Arabella (1928), un amour salvateur

Arabella (1928) : un amour salvateur. Par un quiproquo astucieusement élaboré par Strauss qui en souffle l'idée à son librettiste Hofmannsthal, une jeune fille ici bien née est l'objet d'un quiproquo qui pourrait bien détruire le projet de son beau mariage avec un jeune provincial fortuné. Ainsi Arabella promise à Mandryka pense avoir perdu son fiancé car celui-ci entend une conversation où la jeune sœur d'Arabella, Zdenka maquillée en garçon (pour éviter aux parents de doter une seconde fois leur progéniture) remet à Matteo la clé de sa chambre. Dans un milieu (Vienne, vers 1866) où le respect des convenances vaut contrat, ce quiproquo signifie trahison et jusqu'à la dernière scène, le sort des anciens promis semble bel et bien fatalement scellé. Arabella était à deux doigts d'être une partition cynique sur les faux semblants et les

blessures amères de l'amour bourgeois...

On l'a vu souvent dans le cas d'Hofmannsthal il s'agit de réformer allusivement la forme même de l'opéra, dépasser l'héroïsme des scènes trop pompeuses pour favoriser l'émergence d'une comédie théâtrale plus psychologique, en cela proche du théâtre parlé. Contre la convention, l'élégance et la vitalité de la conversation (un projet plus affiné encore dans *Capriccio*). Mais l'opus n'est seulement une question de forme.

Ce qui fait la modernité du livret c'est encore une fois la personnalité d'Arabella, fiancée promise et même vendue par ses parents soucieux de préserver leur rang et leur train de vie... Résignée avant l'âge et même passive au projet de ses tuteurs, Arabella se conforme au choix de son père : elle épousera ce jeune hobereau nanti originaire des forêts croates, sauveur de l'honneur d'une famille viennoise ruinée. Pour Hofmannsthal, il s'agit par la veine comique et légère (surtout après la défaite de 1918) de réparer les plaies, assurer la continuité d'un ordre social qui s'il n'était pas préserver sombrerait dans le chaos. Donc à l'issue du drame, pas de trouble ni d'ambiguïté (comme à la fin du *Chevalier à la rose* : qui va à qui réellement et durablement ?), comme aussi dans la finale des *Nozze mozartienne*s où l'on sent bien que l'équilibre de cette nuit conclusive vascillera dès le lendemain ; ici, dans *Arabella*, en tendant le verre d'une eau pure, la jeune fille pardonne à son fiancé abusivement soupçonneux, et lui démontrant que sa relation avec Matteo n'était qu'un malheureux quiproquo, accepte de l'épouser : son exigence morale veut la vérité, et leur union sera fondée sur ce pacte. L'acte II s'achève enfin sur leur étreinte apaisée, pleine d'espoir pour l'avenir. Retour à l'harmonie après les mensonges et la parodie de la vie. Arabella est bien la figure la plus emblématique des comédies hautement morales conçues par Strauss et Hofmannsthal.

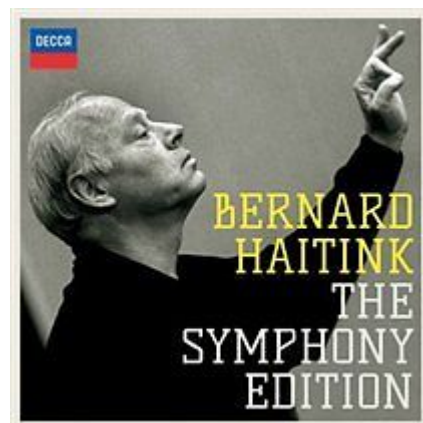
Comme définitivement du monde d'hier, Hofmannsthal s'écroule sans vie en juillet 1929, le jour de l'enterrement de son fils aîné qui s'était suicidé quelques jours auparavant.



Illustration : Winterhalter, portrait de femme, vers 1864 (DR)

CD. Bernard Haitink : The Symphony Edition. Beethoven, Brahms, Schumann, Bruckner, Tchaïkovski, Mahler (36 cd Decca)

CD. Bernard Haitink : The Symphony Edition (36 cd Decca). Il aura 85 ans le 4 mars 2014. Pour fêter l'anniversaire du maestro, Decca réédite dans ce coffret commémoratif incontournable le meilleur de ses enregistrements symphoniques avec le Concertgebouw amstellodamois. De la même génération que Svetlanov ou Boulez, surtout Harnoncourt et Dohnanyi ou l'immense (et regretté) Carlos Kleiber, **Bernard Haitink**, né en 1929 à Amsterdam, a longtemps pâti de sa discrétion et de sa réserve qui l'ont fait passer pour un tâcheron de seconde zone. Initié à la musique symphonique grâce aux concerts auxquels il assiste au Concertgebouw (il y applaudit les Mengelberg, Walter, Klemperer), il amorce dès 1954 son apprentissage à la direction avec Ferdinand Leitner ; en 1956, il remplace Giulini dans un concert Cherubini, et devient l'année suivante, directeur de l'Orchestre de la Radio néerlandaise. En 1959, Eduard von Beinum, successeur de Mengelberg au Concertgebouw, s'éteint brusquement : Haitink en pleine ascension fait figure de champion de la nouvelle génération, il est donc nommé premier chef en 1961. Eugen Jochum est alors nommé directeur musical offrant au jeune chef trentenaire son expérience très affûtée. C'est ainsi que toujours humble, Haitink acquiert peu à peu un métier, sa vraie connaissance des répertoires, surtout germaniques, en



particulier le noyau : Beethoven (la source jamais abandonnée), puis Brahms et Bruckner, ce dernier le conduisant logiquement vers Mahler dont il reste après Bernstein, Solti, Kubelik et Boulez, l'un des plus intéressants interprètes. En 1963, Jochum se retire : Haitink prend les rênes du Concertgebouw... jusqu'en 1988, soit pendant 25 ans, marquant définitivement l'histoire du prestigieux orchestre néerlandais.

une haute conscience symphonique



Le coffret édité par Decca, reprend les perles de la discographie de Haitink initialement éditée sous étiquette Philips. Avec le *Royal Concertgebouw Orchestra*, Bernard Haitink édifie une œuvre pour le studio qui saisit par sa cohérence et son sens de la continuité artistique : intégrale symphonique de **Beethoven** (9 symphonies, ouverture Egmont: enregistrements de 1985-1987)), Intégrale de même dédiée à Johannes **Brahms** (Symphonies 1-4 mais aussi Sérénades, Variations Haydn, Ouvertures tragiques et danses hongroises, de 1970 à 1980) ; les **9 symphonies de Bruckner** (de 1963 à 1972); même cycle plus convaincant encore chez **Schumann** (Symphonies 1-4, ouvertures Manfred et Genoveva ; 1981-1984), surtout intégrale **Gustav Mahler**, enregistrée de 1962 à 1970, dont les opus 2, 6, 7, 8, 9 et 10 sont de toute évidence des accomplissements majeurs : intensité, puissance, mais aussi vision organique et sens de la gradation architecturée de mouvements en mouvements font une exceptionnelle lecture, mûre, personnelle, suractive et aussi hautement spirituelle). Son excursion chez **Tchaïkovski** (Symphonies 1-6 avec entre autres la « Symphonie » non moins captivante Manfred) semble moins aboutie, mais le souffle est

souvent de la partie (1963-1979).



Ici règnent les vertus d'un classicisme forcené depuis Beethoven et l'appel des gouffres et des aspirations mystiques, à l'échelle du cosmos chez Mahler. Pas de symphonistes français et c'est bien dommage quand on songe à son Pelléas fabuleux saisi sur le vif à Paris tardivement (à la tête du National de France), ou même d'incursion hors Allemagne, vers Sibelius ou Dvorak par exemple... La pensée symphonique et sa grande culture orchestrale s'imposent ici ; entre musique à programme, confession autobiographique ou éloge/essor de la musique pure, Bernard Haitink synthétise la flamboyante tradition symphonique néerlandaise depuis la seconde moitié du XX^e. Sûreté du geste, intériorité de la lecture, et de plus en plus, transparence et lumière comme ses concerts les plus récents l'attestent : serviteur des compositeurs romantiques et postromantiques sur instruments modernes, Haitink n'aurait pas refusé de dégraisser encore et

toujours la texture sonore de l'orchestre, grâce à l'apport des phalanges sur instruments d'époque, selon la pratique affûtée historiquement informée...

Ayant divorcé avec son orchestre en 1988 (non reconduit par le nouvel administrateur du Concertgebouw), Haitink se tourne surtout vers l'opéra (dirigeant le festival de Glyndebourne entre autres dès 1978). La distribution de la 9ème de Beethoven (décembre 1987) ou déjà, de la 8ème de Mahler (septembre 1971) montre le souci du chef symphoniste pour la voix et le chant. De toute évidence, voici la somme de l'héritage Haitink pour l'histoire du Concertgebouw d'Amsterdam. Une odyssée impressionnante autant que convaincante par la probité du geste qu'enrichit progressivement un recul et une mise à distance née avec l'acquis des années. Et s'il ne fallait écouter qu'une seule symphonie : reportez vous à la 8ème « des Mille » malhérienne : la saga d'un souffle wagnérien régénéré, imaginée par Mahler d'après le Faust de Goethe y gagne justement cet élan et ce feu collectif, sans outrance, carrés et poétiques, profonds, intérieurs et puissamment architecturés qui sont l'insigne d'un très grand chef, hélas trop absent en France.

Bernard Haitink : The Symphony Edition. Les intégrales symphoniques : Beethoven, Brahms, Bruckner, Schumann, Tchaïkovski, Mahler. Royal Concertgebouw Orchestra, Bernard Haitink. 36 cd Decca 4786360. **Coup de coeur de classiquenews en février 2014.**

Beethoven:

Symphonies Nos. 1-9

Lucia Popp, Carolyn Watkinson, Peter Schreier, Robert Hall

Netherlands Radio Chorus

Egmont Overture, Op. 84

Brahms:

Symphonies Nos. 1-4

Tragic Overture, Op. 81

Academic Festival Overture, Op. 80

Variations on a theme by Haydn for orchestra, Op. 56a 'St Anthony Variations'

Hungarian Dance No. 1 in G minor

Hungarian Dance No. 3 in F major

Hungarian Dance No. 10 in F major

Serenade No. 1 in D major, Op. 11

Serenade No. 2 in A Major, Op. 16

Bruckner:

Symphonies 1-9

Mahler:

Symphonies 1-9

Schumann:

Symphonies Nos. 1-4

Genoveva Overture

Manfred Overture, Op. 115

Tchaikovsky:

Symphonies Nos. 1-6

Capriccio italien, Op. 45

1812 Overture, Op. 49

Marche slave, Op. 31

Francesca da Rimini, Op. 32

The Storm Overture (Groza), Op.76

Romeo & Juliet – Fantasy Overture

Royal Concertgebouw Orchestra,

Bernard Haitink, direction

**Compte rendu, opéra.
Bordeaux. Opéra National de
Bordeaux, le 16 février 2014.
Belá Bartók : Le Château de
Barbe-Bleue. Paul Gay,
Christine Rice. Orchestre
National Bordeaux Aquitaine.
Julia Jones, direction.
Juliette Deschamps, mise en
scène.**

Voici un Bartók puissant et spectaculaire à l'Opéra National de Bordeaux avec la nouvelle production du Château de Barbe-Bleue ! Au couple des solistes Paul Gay et Christine Rice s'associe l'Orchestre National Bordeaux Aquitaine, collectif prodigieux sous la direction de Julia Jones et dans une mise en scène de Juliette Deschamps.

Les pulsations salvatrices de la musique

Le seul opéra du compositeur hongrois Belá Bartók (1881 – 1945) est aussi le premier opéra en langue hongroise dans l'histoire de la musique. Le livret de Béla Balázs est inspiré du conte de Charles Perrault « La Barbe Bleue » paru dans Les Contes de Ma Mère l'Oye. L'œuvre est à la fois symboliste et

expressionniste. Ici sont mis en musique Barbe-Bleue et Judith, sa nouvelle épouse, pour une durée approximative d'une heure. Ils viennent d'arriver au Château de Barbe-Bleue et Judith désire ouvrir toutes les portes du château pour faire entrer la lumière. Le duc cède par amour mais contre son gré; la septième porte reste interdite mais Judith oblige Barbe-Bleue à la lui ouvrir ; elle y découvre ses femmes disparues encore en vie. Riche en strates, l'opéra se prête à plusieurs lectures, la musique très dramatique toujours accompagne, augmente, colore et sublime la prosodie expressive du chant.



Juliette Deschamps opte pour la modestie. Dans sa mise en scène, trône un grand escalier au milieu du décor unique ; les personnages déforment la réalité pour inspirer des réactions émotionnelles au public. Le duc

Barbe-Bleue se voit contraint de tripoter et violenter Judith quand ils rentrent aux jardins parfumés par la 4ème porte ; du sang bleu pétillant coule du ventre de Judith quand elle regarde les eaux paisibles dans la 6e, des paillettes tombant du ciel dans la dernière. Au symbole prévisible, s'ajoute un expressionnisme incongru et facile. Les chanteurs/acteurs honorent l'ouvrage avec tous leurs talents et dans les limites du possible. Paul Gay annoncé souffrant décide de se présenter quand même; ses possibilités respiratoires sont clairement affectées, mais il fait un excellent travail. Son chant est un arioso expressif, fortement touchant. Sa fragilité physique rend le personnage davantage humain et complexe. Christine Rice au chant d'une grande intensité, est dramatiquement Compte-rendu, opéra. Saint-Etienne, le 16 fév 2014. Saint-Saëns: Les Barbares. Laurent Campellone, direction musicale. La direction musicale de Julia Jones est sans doute le point fort du spectacle. Les musiciens de la maison bordelaise maîtrisent les couleurs et le rythme singulier de la partition avec une grande aisance. Julia Jones exploite les timbres

inouïs d'un opéra miroitant entre merveilleux et fantastique. La puissance évocatrice de l'ensemble est immense. Dès la première porte, le groupe des vents se distingue. La deuxième voit la harpe et le cor dialoguer de façon surprenante, planant au-dessus de la voix grave de Paul Gay. La performance musicale est d'une telle qualité que nous acceptons (presque) de voir Barbe-Bleue tuer Judith à la fin et de lui retirer l'anneau... comme la fosse enivrante nous fait oublier tous les nombreux contresens de la mise en scène.

Compte rendu, opéra. Bordeaux. Opéra National de Bordeaux, le 16 février 2014. Belá Bartók : Le Château de Barbe-Bleue. Paul Gay, Christine Rice. Orchestre National Bordeaux Aquitaine. Julia Jones, direction. Juliette Deschamps, mise en scène.

Compte-rendu, opéra. Saint-Etienne. Opéra-Théâtre, le 16 février 2014. Camille Saint-Saëns : Les Barbares. Catherine Hunold, Edgaras Montvidas, Julia Gertseva, Jean Teitgen, Shawn Mathey, Philippe Rouillon. Laurent

Campellone, musicale.

direction



Fidèle à sa politique en faveur de l'opéra français et notamment les œuvres rares ou oubliées, **l'Opéra-Théâtre de Saint-Etienne** permet à son directeur musical, Laurent Campellone, de mener à bien un projet qui lui tenait particulièrement à cœur :

remettre en lumière un ouvrage lyrique de Camille Saint-Saëns, endormi depuis sa création à Paris en octobre 1901 : **Les Barbares**. Ecrit pour le Théâtre Antique d'Orange où la troupe de l'Opéra de Paris devait se rendre – mais les représentations devant le mur d'Auguste n'eurent jamais lieu –, cette œuvre témoigne d'un goût en ce début de vingtième siècle pour les grandes fresques, notamment inspirées par les civilisations antiques, alors que le genre avait perdu de son intérêt durant les décennies précédentes. Mais le compositeur français, plutôt que de sacrifier au péplum spectaculaire, concentre le drame au cœur des rapports humains. Il nous narre ainsi comment le chef germain Marcomir tombe sous le charme de la vestale Floria alors qu'il envahit sa cité, pendant que Livie, veuve d'un consul tombé au combat, recherche le meurtrier de son époux et médite sa vengeance.

Les Barbares tirés du sommeil

La partition s'ouvre par un prologue résumant à la fois l'action et les thèmes musicaux parsemant l'ouvrage, introduction aux climats variés, à la puissance quasi-cinématographique, appelant audiblement une illustration scénique.

On admire tout particulièrement l'évocation des combats, qu'on ne voit jamais durant toute l'œuvre, les échos des chœurs retentissant depuis les coulisses en des effets saisissants, soutenus par un orchestre doté d'accessoires improbables, notamment un gigantesque maillet produisant un fracas formidable. L'écriture instrumentale rappelle autant Wagner que Berlioz, et semble regarder très ouvertement, malgré des accords d'une richesse audacieuse, vers le siècle précédent. Dans le traitement des voix, on ressent la primauté donnée au texte, comme un retour à la tragédie lyrique, les tessitures employées demeurant relativement centrales et peu étendues vers les extrêmes. Ce qui paraît exiger des grandes et larges voix, au vu de l'orchestration déployée en-dessous d'elles.



Le Palazzetto Bru Zane et la maison stéphanoise ont tenté l'impossible pour rassembler les vocalités adéquates et ont réuni ainsi une très belle distribution.

On salue sans réserve la Floria idéale de Catherine Hunold, son instrument capiteux et généreux se coulant à merveille dans cet emploi. Avec un timbre rappelant irrésistiblement aussi bien Régine Crespin que Margaret Price, la soprano française démontre une fois encore qu'elle est aujourd'hui la meilleure chanteuse de

l'Hexagone pour servir ce répertoire et ces rôles si particuliers.

La clarté du texte demeure ainsi exemplaire de bout en bout, l'aigu sonne sans effort jusqu'à des piani adamantins de haute école, et la musicienne cisèle chaque phrase en grande artiste. On a hâte de la réentendre bientôt à Tours dans la rare Bérénice de Magnard.

A ses côtés, le ténor lituanien **Edgaras Montvidas** affronte avec les honneurs la vaillance mâtinée de tendresse de Marcomir. Si l'écriture du personnage paraît exiger davantage de largeur dans le médium et un aigu plus éclatant, le chanteur passe l'orchestre sans forcer et assure crânement

toutes ses interventions, avec une franchise qu'il convient d'applaudir.

La mezzo Julia Gertseva incarne une Flavie très crédible dans sa haine venimeuse, malgré une couleur vocale parfois métallique et un style français qui demeure à perfectionner. Néanmoins, le travail sur la diction s'avère remarquable de précision, et l'ampleur sonore de cette voix donne une vraie stature à cette femme assoiffée de vengeance.

On retrouve avec plaisir la basse imposante de **Jean Teitgen**, toujours éclatant et rugissant en Récitant comme en Scaurus. Seule l'émission pourrait, à notre sens, gagner en hauteur et en mordant, pour ainsi percuter encore davantage et rendre le texte plus intelligible encore.

La grande leçon de style et de déclamation lyrique, c'est du côté du Hildibrath de **Philippe Rouillon** qu'il faut la chercher, son instrument puissant remplissant la salle sans effort, et chaque mot demeurant parfaitement intelligible, grâce à des consonnes projetées avec art et des voyelles d'une clarté devenue rare. Shawn Mathey assurant quant à lui son rôle de Veilleur avec efficacité et probité.

Toujours époustouflant dans ce répertoire, Laurent Campellone galvanise ses troupes, tant le chœur – comme à son habitude irréprochable d'homogénéité et de clarté – que l'Orchestre Symphonique Saint-Etienne Loire, idéal dans cette esthétique musicale, les musiciens prenant visiblement un grand plaisir à servir cette partition rare et si gratifiante pour eux. Grand succès aux saluts, et il ne reste plus qu'à attendre la sortie du disque immortalisant cette redécouverte passionnante. Prochain rendez-vous en 2015, nous y serons !

Saint-Etienne. Opéra-Théâtre, 16 février 2014. Camille Saint-Saëns : Les Barbares. Livret de Victorien Sardou et Pierre-Barthélémy Gheusi. Avec Floria : Catherine Hunold ; Marcomir : Edgaras Montvidas ; Livie : Julia Gertseva ; Le Récitant, Scaurus : Jean Teitgen ; Le Veilleur : Shawn Mathey ; Hildibrath, Le Grand Sacrificateur : Philippe Rouillon. Chœur lyrique Saint-Etienne Loire ; Chef de chœur : Laurent Touche.

Orchestre Symphonique Saint-Etienne Loire. Laurent Campellone,
direction musicale.

Illustrations : Camille Saint-Saëns, Catherine Hunold © C.
Jurine

Richard Strauss : Hélène égyptienne (1928-1933)



La quête d'Hélène égyptienne ... Dernier opéra conçu par **Hofmannsthal et Strauss**, *Hélène égyptienne* créé en 1928 confirme l'Antiquité comme une source régulière et inépuisable : après *Elektra*, *Ariane*, voici donc **Hélène** mais dans un épisode moins connu, celui indirectement légué par Euripide. Homère retrouve Hélène et Ménélas, heureux comme réconciliés, malgré la séquence d'Hélène enlevé par Paris jusqu'à Troie... Or selon Euripide, soucieux d'expliquer les retrouvailles

des époux, imagine qu'en réalité, Pâris aurait enlevé le fantôme d'Hélène ; la vraie Hélène se serait enfuie en Egypte à la cour du Protée où l'époux dubitatif et d'abord trompé, la retrouve ; elle lui aurait toujours été loyale.

Hélène égyptienne raconte l'histoire d'une femme en quête de son époux, cherchant à rétablir la confiance dans leur couple en dépit d'une réputation tronquée mais néfaste... en dépit de l'infidélité dont elle s'est rendue coupable. Contre la fatalité et le poison du soupçon, Hélène veut croire au serment du mariage : être fidèle à son époux, c'est enfin

accomplir son destin. Il n'est jamais trop tard. Voici encore une fois, la figure d'une femme admirable qui souffrante désire être sauvée.

Vaincre le soupçon, honorer la vérité

Pour Hofmannshtal l'idée des retrouvailles est excellente mais il n'accepte pas le truchement (artificiel) du fantôme. Quand commence l'opéra, les deux époux voguent sur un bateau, Ménélas est prêt à tuer sa femme : l'enchanteresse Aïthra par solidarité, suscite une tempête, et fait échouer les héros sur son île ; grâce à ses philtres, elle fait croire à Ménélas que Hélène pendant la guerre de Troie, est toujours demeurée avec elle hors des conflits, sur son île...

Ainsi se réalise l'action de l'acte I. Mais pour Hélène qui regrette sa déloyauté, il s'agit de reconquérir Ménélas sur un pacte de vérité ; cette exigence morale structure tout le second acte. Tout charme est annulé et Hélène veut affronter les reproches de son époux... qui furieux menace de la tuer, puis renonce et lui pardonne. La vérité a payé et Hélène est rachetée.

Fidèle à ses valeurs, le librettiste nourrit l'action de ce qui n'aurait pu être qu'une comédie légère : plus opérette que grand opéra, Hélène d'Egypte (ou Hélène égyptienne) est d'abord une conversation en musique à la façon de ce que sera Capriccio ; le drame, le verbe, la psychologie avant toute évocation grandiose. Mais Strauss ne sacrifie pas pour autant les accents furieusement et sensuellement orientaliste de la

partition qui inscrit dans la comédie lyrique les parfums d'une Égypte bien présente. L'Antiquité sous le filtre des deux concepteurs est un huit clos domestique, souvent proche d'un vaudeville. Mais la finesse de l'orchestration, l'architecture des scènes et la progression des épisodes comme l'évolution des caractères, Ménélas transfiguré, Hélène métamorphosée entre espérance et culpabilité, portée par la complicité d'Aïthra ... composent in fine une oeuvre maîtresse dans la carrière lyrique de Strauss... hélas constamment absente des scènes d'opéras en raison de la difficulté du rôle titre (n'est pas Gwyneth Jones qui veut... l'auditeur se reportera ainsi avec bénéfice sur le seul enregistrement disponible et valable chez Decca).

Aidé de Klemens Krauss, Strauss opère une nouvelle version pour l'acte II en 1933 : plus directe moins circulaire et répétitive, l'action psychologique se resserre sur la relation complexe des deux époux vers leur réconciliation salvatrice; au final, Ménélas efface toute aspiration vengeresse et stérile, accepte d'être sauvé de sa folie meurtrière... Hélène réussit dans son œuvre d'expiation. De beauté fatale et égocentrique, souhaitant le pardon de son mari, la jeune femme tend vers l'humanité, l'amour, l'humilité. C'est de ce point de vue l'une des métamorphoses féminines la plus aboutie dans le théâtre de Strauss et Hofmannsthal. Ici le salut de chaque époux ne peut être réalisé sans l'accord des deux dans le processus parallèle de leur salut progressif. Pour qu'Hélène soit sauvée, il faut que Ménélas accepte de l'être aussi. Une thérapie à deux en quelque sorte. C'est à nouveau l'application du principe allomatique déjà abordé dans La Femme sans ombre, où là aussi, le salut des quatre protagonistes ne peut se produire que si tous sont sauvés, car leur destin est indissociable.