

0CHRIST EST RESSUSCITÉ ! (Pâques en musique)



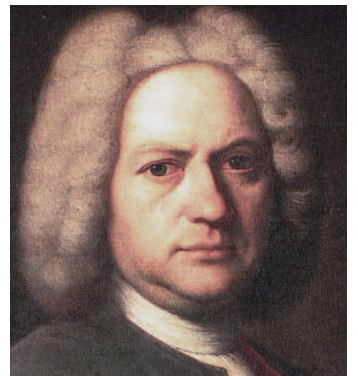
CHRIST est ressuscité ! Jean-Sébastien Bach : Oratorio de Pâques BWV 249. Comme à l'accoutumée, s'agissant de **Jean-Sébastien Bach, l'Oratorio de Pâques** tel que nous le connaissons actuellement, et tel qu'il est joué par les ensembles les plus informés, regroupe plusieurs partitions sur le thème pascal qui remonte à plusieurs époques, certains opus étant réécrits, modifiés selon

l'idéal esthétique du compositeur, selon aussi les effectifs à sa disposition au moment de la commande puis de la réalisation. La première version remonte à **1725** pour les célébrations pascales, en particulier pour le Dimanche de Pâques. Bach recycle une cantate de vœux (donc originellement profane) de février 1725 dédié à l'anniversaire de son patron, le Duc Christian de Saxe-Weissenfels ([Entflieht verschwindet, entweicht ihr Sorgen, BWV 249a / écouter ici la version d'Helmut Rilling / Edith Mathis / Stuttgart](#)). Puis il en déduit une nouvelle célébration, d'essence sacrée: **Kommt, eilet und laufet, ihr flüchtigen Füße ...** ([BWV 249 / écoutez ici le chœur introductif pétillant de joie recouvrée, instruments d'époque / Kay Johannsen / Stuttgart, avril 2016](#)), cantate célébrant la dévotion de la feria I de Pâques au 1er avril 1725. Le Chœur introductif est celui d'une marche sereine et vive, celle des fidèles rassemblés dans la joie, la lumière, le partage.

L'ORATORIUM DE PÂQUES... Puis dans un nouveau texte de Picander, la même cantate sert une nouvelle célébration profane en août 1726 pour l'anniversaire de son autre mécène le Comte Joachim Freidrich von Flemming (BWV 249b). Pour livrer une nouvelle musique pascalle, Bach recycle entre 1732 et 1735, les partitions déjà écrites et intitule le nouveau cycle « oratorium ». Comme pour la Messe en si mineur, il s'agit grâce au génie synthétique dont il est capable, de combiner des éléments épars en une totalité dont la cohérence et l'architecture nous stupéfient. Soucieux d'unité, le compositeur reprend encore son ouvrage après 1740, et fixe désormais ce que nous connaissons sous le nom d'**Oratorio de Pâques**.



VOIR / ÉCOUTER l'intégralité de l'oratorio de Pâques de JS BACH BWV 249 – excellente version sur instrument d'époque et sur un tempo vif, allant, réjouissant – **Netherlands Bach Society – AMSTERDAM, mai 2017 : Jos van Veldhoven**, direction – avec Damien Guillon, alto, **Thomas Hobbs**, ténor... / le chant de l'orchestre doit ici s'affirmer avant celui du chœur, révélant de la part de Bach, une sensibilité ciselée pour les timbres (longue intro par les seules instruments dont la flûte que dialogue ensuite avec le premier air pour soprano solo... et l'air du ténor qui compte deux flûtes obligées, – « **Sanfte soll mein Todeskummer** » , l'un des plus tendres et graves, ici à 23'43: par la voix de Petrus, la mort a passé pour que jaillisse la Résurrection, miracle et mystère absolu – l'air pour le ténor est ici le plus énigmatique du cycle pascal conçu par Bach : serein, tendre, d'une douceur qui désigne l'énigme de la Résurrection, donc le sens de la mort



du Christ)...



Oratorio en 10 numéros

Plan en 10 numéros/épisodes

VÉRITABLE OPÉRA SACRÉ, l'Oratorio de Pâques de JS Bach saisit par la maîtrise des contrastes, l'absolu génie des réemplois et aussi, le raffinement d'une grande culture musicale qui utilise selon un plan dramaturgique éblouissant, les styles italiens et français.

N°1 à 3. Au début, les 3 premiers numéros (Sinfonia avec flûtes et hautbois d'amour, Adagio, Chorus) composent un triptyque d'ouverture selon le schéma d'un concerto italien (vif, lent, vif), avec une même tonalité de ré majeur) pour unifier le cycle pour les volets 1 et 3. Dans ce dernier épisode, le texte convoque les fidèles qui pressent le pas vers la sépulture de Jésus.

Le n°4 fait paraître les 4 solistes, sombres et graves, qui se retrouvent près du tombeau : Maria Jacobi (soprano), Maria Magdalena (alto), Petrus (ténor), Johannes (basse). Se détache surtout l'aria adagio en si mineur (avec traverso) de Maria Magdalena dans laquelle la chanteuse invite à renoncer aux parfums et onguents de l'embaumement pour choisir les lauriers, annonciateurs de la victoire du Christ ressuscité (n°5).

N°6-7 : surviennent Petrus et Johannes qui découvrent la tombe vide et la pierre déplacée. Maria Magdalena précise alors qu'un ange est venu annoncer la Résurrection du Sauveur. Ainsi **Petrus** (ténor, en sol majeur) adopte le calme serein d'une



bourrée pour exprimer avec les flûtes à bec, la profonde certitude de la paix intérieure, après la proclamation du Miracle christique. **N°8 à 10** : les airs des deux Marie basculent dans l'arioso, portés par l'impatience de revoir Jésus : tendre et compatissante, Maria Magdalena se demande où le Christ lui apparaîtra (air en la majeur, avec hautbois d'amour sur rythme de gavotte). Tandis que Johannes invite chacun à se réjouir. Jean-Sébastien Bach conclut par un chœur de réjouissance (**n°11**) où l'éclat des trompettes dit la réalisation de la transfiguration finale. Le dernier épisode suit un plan en deux parties : format et esprit français et d'une élégance haendélienne tout d'abord ; puis gigue fuguée d'une ivresse collective irrésistible.



Résurrection du CHRIST par Fra Angelico et Tiziano (DR)

Approfondir

On retrouve le chant du ténor Thomas HOBBS dans un recueil orphique édité par PARATY – **CD, compte rendu critique. Orpheus' Noble Strings / Les cordes royales d'Orphée / Thomas Hobbs, ténor (1 cd Paraty, 2016).** Diseur baroque suave et suggestif, le ténor britannique **Thomas Hobbs** sait rééclairer de sa voix tendre, claire, idéalement articulée dans la langue de Shakespeare, les mélodies nostalgiques du recueil qui souligne aussi sa complicité avec le luth et les cordes de **Romina Lischka**. Sur le thème et mythe d'**Orphée / ORPHEUS**, figure matricielle pour le chant baroque et l'opéra tout court, le ténor anglais, chanteur et conteur compose un parcours en langueur et nostalgie, cultivant l'accord ténu entre texte et musique, poésie et mélancolie instrumentale. De noble et bergère naissance, le poète évoque l'énergique et cruel Hermès, apprend l'amour, le deuil, l'humaine fragilité aux côtés de la fugace et fatale Eurydice...



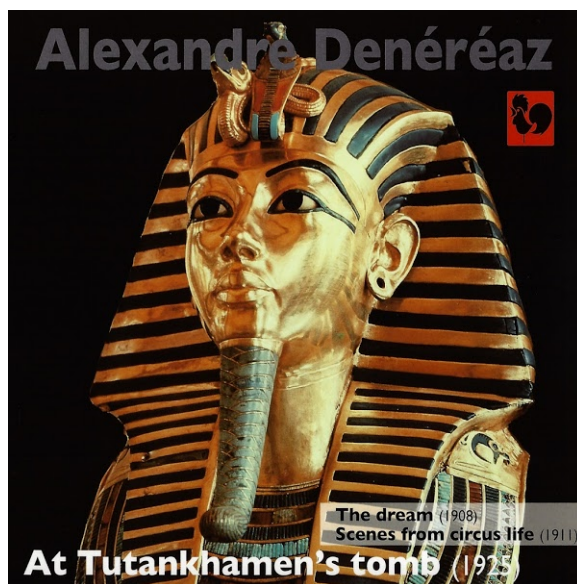
CD, événement. Alexandre DENÉREAZ : TOUTANKHAMON... Volgograd Symp Orchestra / Siffert (1 cd GALLO, 2006).

CD, événement. Alexandre DENÉREAZ : TOUTANKHAMON... Volgograd Symp Orchestra / Siffert (1 cd GALLO, 2006). Compositeur contemporain de Ravel, le suisse né à Lausanne **Alexandre Denéréaz (1875 – 1947)**

« ose » mettre en musique le choc retentissant que fut la découverte de la tombe du souverain d’Egypte Toutankhamon, le 4 novembre 1922. Il allait créer sa nouvelle partition 4 ans

après la découverte phénoménale... Curieusement trop peu de compositeurs ont relayé l’actualité de l’égyptologie, contrairement aux arts décoratifs ou à la peinture, miroirs de cette passion française et européenne pour l’Egypte ancienne. Certes Philip Glass a bien composé sur l’hérésiarque mystique Akhetaton... mais il reste un cas isolé.

Le Suisse Alexandre Denéréaz vient opportunément enrichir le tableau. Pas facile de trouver les équivalences musicales (timbres et rythmes), au raffinement inouï des pièces d’or et de gemmes précieuses, retrouvées par Howard Carter dans la Vallée des Rois. Créé par Ernest Ansermet à Lausanne en 1926, l’ample poème symphonique de plus de 15 mn rend cependant hommage à l’événement archéologique le plus bouleversant de l’égyptologie (après la résolution des hiéroglyphes par Champollion en 1824) ; certes dans l’interprétation que nous en offre Emmanuel Siffert et l’orchestre de Volgograd



(enregistrement de 2006), on regrette la dureté du geste et les contrastes dynamiques trop appuyés (cors faillibles en ouverture), creusant les écarts dynamiques... pourtant le compositeur ne manque pas de vertiges allusifs comme Le Rêve (la pièce qui suit Toutankhamon) le démontre aisément. Datée de 1908, l'intermède symphonique témoigne d'une sensibilité souple et rêveuse, au chant mesuré pourtant d'une couleur straussienne, manifeste.

La TOMBE de TOUTANKHAMON

Connaissez-vous le poème symphonique du compositeur suisse Alexandre Denéréaz (1926) ?

Ce qui semble avoir marqué Denéréaz, c'est moins le contenu même de la tombe, – les nuances infinies d'or, d'une statue à l'autre, de bijoux en coffrets... que la nouvelle fracassante et son retentissement mondial, dès la proclamation en novembre 1922. Soit presque 3000 objets exhumés, classés, analysés, identifiés au terme de 10 années de soin et de méthode scientifique... Presque cent ans après l'événement, la force de la pièce exprime et le mystère et la gloire de cette découverte ahurissante en un orchestre rutilant parfois véhément, au final percutant et vif. La majesté et la violence aussi marquent l'évocation de la civilisation égyptienne par Denéréaz, visiblement touché par la signification de cette découverte.

Soulignant la capacité narrative du compositeur, l'éditeur suisse Gallo complète astucieusement l'édition de Toutankhamon

par la Suite « Scènes de la vie du cirque » de 1911, qu'il faut estimer comme une démonstration d'imagination néo wagnérienne, mais aussi telle une autre offrande à la quête d'exotisme : l'homme-serpent, les Africains et la danse africaine (d'une belle ivresse non dénuée d'humour) avant l'épilogue soulignant la recherche des couleurs extra-européennes que cultive le compositeur de Lausanne.

Au final, la verve imaginative de Denéréaz est évidente ; son langage symphonique étant prêt à relever tous les défis de l'évocation moins de l'illustration littérale. C'est un témoignage précieux de l'écho ressenti par un contemporain en 1922 : Toutankhamon n'a rien perdu de son aura, et en 2019, ce n'est pas l'exposition actuellement présentée à la Grande Halle de la Villette qui le démentira : le visiteur y éprouve chaque étape et suit le voyage de Pharaon divinisé, au royaume des morts, du parcours nocturne à sa résurrection finale au matin, en une scénographie plus que convaincante, s'il n'était le monde devant chaque vitrine...

Denéréaz dès 1926 semble avoir bien compris et mesuré les enjeux de cette découverte d'un apport encore pas totalement évalué presque 100 ans après sa réalisation... Le poème de Denéréaz ajoute à la réflexion sur le pourquoi de la tombe retrouvée intacte, son apport véritable sur le plan artistique comme spirituel...



CD, événement. Alexandre DENÉREAZ : 1. Au tombeau du Tut-Ankh-Amon – At Tutankhamen's tomb – Am Grad vont Tu-ench-Amun. 2. Le rêve -- dream – Der Traum. 3. Scènes de la vie du cirque – Scenes from circus life – Szenen aus der Zirkuswelt.

Orchestre symphonique de Volgograd, Emmanuel Siffert, Direction (enregistrement de 2006) – 1 cd [GALLO](#). **CLIC découverte de CLASSIQUENEWS du mois d'avril 2019**



L'Enchanteresse de Tchaïkovski, ou la Carmen russe

FRANCE MUSIQUE, Dim 14 avril 2019, 20h. TCHAIKOVSKI : L'Enchanteresse. Les découvertes d'œuvres rares de compositeurs pourtant archiconnus sont elles aussi exceptionnelles et cette Enchanteresse de l'auteur de Casse Noisette, Eugène Onéguine (1879), La Dame de pique (1890),

demeure une révélation majeure de ces dernières semaines. Représenté en mars 2019 à l'Opéra de Lyon, l'opéra de Piotr Illyitch en 4 actes, est inspiré de la pièce éponyme de Ippolit Chpajinski



L'exceptionnel ouvrage **L'Enchanteresse (1887)** reste étrangement méconnu ; c'est le 9^e opéra de Tchaïkovski, composé juste avant sa Cinquième Symphonie. n'est plus joué aujourd'hui. A torts. Anvers l'avait récemment mis à l'honneur (2011). C'est le tour de Lyon qui souligne combien la durée de la partition (3h) est proportionnelle à sa qualité : le plus long opéra de Tchaïkovsky exige des chanteurs de qualité (trop nombreux ?) et des effets scéniques à l'envi (dances et chasse au IV) : d'où la difficulté pour le monter. Car en sorcier de l'orchestration et d'un raffinement de timbres inouï, Tchaïkovski ne cesse d'envoûter. C'est à cette source fantastique et dramatique passionnante que s'abreuve le jeune Rachmaninov, auteur lui aussi d'opéras (de jeunesse : tels Francesca da Rimini, Le Chevalier Ladre...), actuellement totalement oubliés.

Le sujet cible l'amour et sa force irrésistible agissant comme un aimant. Tchaïkovski souhaitait concevoir dans le sillon de Bizet, une Carmen russe, dénommée Nastassia, ou « Kouma ». Tenancière, elle revêt bien des aspects qui enchantent et fascinent tous les hommes prêts à la suivre, dont le Prince Nikita Kourliatev qui en paiera le prix fort lui aussi...

Dans cette production lyonnaise, les spectateurs avaient pu constater le parti du metteur en scène russe Andriy Zholdak soucieux de mettre en avant le personnage ailleurs secondaire du clerc Mamyrov qui dirige les épisodes de l'action, de France en Russie... L'espace est régulièrement divisé en 3 parties comme un retable sacré, permettant l'interaction de situations simultanées, mais parfois confuses. L'hypocrisie sociale est de mise, permettant sous les masques, la

réalisation des turpitudes et des fantasmes (sexuels : les guerrières nippones provenant directement d'un manga érotique...) les plus scabreux.

Pour autant, Zholdak montre rapidement quelques limites avec une propension à en faire trop, signifiant et sur-signifiant la moindre intention musicale, y compris dans certaines scènes où le livret tient la route (tel l'affrontement déjà cité entre les époux au II). Il n'évite pas, aussi, certaines redondances fatigantes à la longue et pas toujours très lisibles – notamment la présence des guerrières japonaises sexy façon manga, trop souvent sollicitée. Plus grave, avec des lieux peu pertinents par rapport à l'action, il semble peu inspiré lors des deux derniers actes, donnant une furieuse impression de tourner en rond par rapport à la première partie de soirée.

La Carmen russe



La distribution elle est sans défaut, y compris les « seconds rôles » / comprimari : la Nastassia d'Elena Guseva (Nastassia) déploie chaleur de timbre, expressivité mordante, sens dramatique insolent. En princesse Romanovna, Ksenia

Vyaznikova s'impose elle aussi par sa présence et son acuité musicale. Les hommes sont un peu moins convaincants hélas... mais sans démeriter cependant. Question de justesse et d'autorité scénique. C'est le cas du chant tendu mais racé d'Evez Abdulla (le prince Kourliatev) ; de Migran Agadzhanyan qui défend le rôle de Youri (fils du prince) honnêtement sans plus. En fosse, Daniele Rustioni pilote l'Orchestre de l'Opéra

de Lyon avec énergie, à défaut de réelles nuances. La fièvre « fantastique » de l'opéra de Tchaïkovski y gagne un magnétisme évident. Enfin on salue avec insistance le nez et l'audace de l'Opéra de Lyon d'élargir le répertoire lyrique par la conquête de pièces méconnues qui se révèlent captivantes après leur (re)création en France : en 2018 furent produites les créations du Cercle de Craie (Zemlinsky) et de Germania d'Alexander Raskatov... / Illustration : L'enchanteresse à Lyon en mars 2019 / (© Bertrand Stofleth)

TCHAIKOVSKI : L'Enchanteresse, opéra.
Piotr Ilyitch Tchaïkovski : Tcharadieïka

Evez Abdulla, baryton : Gouverneur de Nijni Novgorod
Ksenia Vyaznikova, mezzo-soprano : Princesse Eupraxie
Romanovna, sa femme

Migran Agadzhanyan, ténor : Youri, leur fils

Piotr Micinski, basse : Mamyrov, vieux clerc

Mayram Sokolova, mezzo-soprano : Nenila, sa soeur, suivante de
la princesse

Oleg Budaratsky, basse : Ivan Jouran, maître de chasse du
prince

Elena Guseva, soprano : Nastassia (surnommée Kouma),
aubergiste

Simon Mechliniski, baryton : Foka, son oncle

Clémence Poussin, mezzo-soprano : Polia, amie de Kouma

Daniel Kluge, ténor : Balakine, marchand de Nijni-Novgorod

Roman Hoza, baryton : Potap, fils de marchand

Christophe Poncet de Solages, ténor : Loukach, fils de
marchand

Evgeny Solodovnikov : basse, Kitchiga, lutteur

Vasily Efimov, ténor : Païssi, errant sous l'apparence d'un
moine

Sergey Kaydalov, baryton : Koudma, sorcier

Tigran Guiragosyan, ténor, invité

Choeur de l'Opéra de Lyon dirigé par Christoph Heil
Orchestre de l'Opéra de Lyon
Direction : Daniele Rustioni
Andriy Zholdak (mise en scène, décors, lumières)

Faust Symphonie de Liszt (1854)

FRANCE, MUSIQUE, Dim 14 avril 2019, 16h. FAUST-SYMPHONIE, LISZT. La Tribune des critiques de disque questionne l'œuvre clé de Franz Liszt, composée en 1854 à 43 ans. Le virtuose au piano impose son génie de la couleur et de la construction orchestrale dans cet ample poème symphonique avec ténor, créé à Weimar en 1857, structuré en 3 portraits psychologiques qui campent désirs et agissements des 3 protagonistes du mythe créé par Goethe : Faust, Marguerite, Méphistophélès.

**Les 3 visages d'un mythe /
Faust en triptyque
Liszt : l'orchestre
psychologique**



Un point de vue cinématographique d'une modernité absolue qui campe le regard de chacun sur les enjeux d'une même situation. Liszt s'inspire du Faute de Berlioz car ce dernier lui a révélé la force du sujet. La vision psychologique de Liszt permet à l'orchestre d'exprimer ce en quoi chacun des personnages est lié aux autres , avec musicalement le principe des motifs répétés d'une partie à l'autre et qui se répondent en reliant les rôles (et assumant de fait la cohésion interne de la partition tripartite). Liszt ajoute chez Méphistophélès un chœur d'hommes et la voix du ténor solo qui célèbre (avant Wagner et son Tristan de 1865), l'éternel féminin, comme source de rédemption. Ainsi, ce labyrinthe des passions (et manipulations) terrestres s'accomplit par l'apothéose finale, un volet spirituel qui évidemment cite aussi l'architecture de la Damnation de Faust de Berlioz (laquelle s'achève par l'apothéose de Marguerite). Liszt dédie son Faust à ce dernier.

Le chant orchestral dessine ainsi le portrait de Faust (le plus long, le plus complexe, tiraillé par ses désirs et sa clairvoyance, espoir et renoncement, mais l'épreuve essentielle demeure l'amour dont la force donne finalement le sens de sa vie) ; ensuite Marguerite dont le thème innocent et angélique est énoncé au hautbois solo : andante soave, puis – quand Marguerite succombe à Faust-, soave con amore. Enfin Méphistophélès, qui niant tout, ne créant rien, déforme et caricature tous les thèmes de sa victimes dont il se nourrit. Le volet est un vaste rire et ricanement, grimaçant et vide ; mais à la fin par le chœur d'hommes et le ténor solo, c'est marguerite qui a triomphé ; son amour pur a conquis l'âme de Faust, au détriment de toutes les intrigues du diable.



FRANCE, MUSIQUE, Dim 14 avril 2019, 16h. FAUST-SYMPHONIE, LISZT. La Tribune des critiques de disque questionne l'œuvre clé de Franz Liszt, composée en 1854 à 43 ans: un sommet de l'inspiration symphonique et romantique qui tout en s'inspirant du Faust de Berlioz, renouvelle totalement la conception architecturale de l'édifice orchestral.

CD, critique. Jean-Philippe Rameau : Les Indes galantes (Vashegyi, 2018, 2cd Glossa)



CD, critique. Jean-Philippe Rameau : Les Indes galantes (Vashegyi, 2018, 2cd Glossa). Certes voici une version annoncée comme d'importance, – de 1761 ; affaire de spécialistes et de chercheurs (Prologue plus ramassé, inversion dans l'ordre des entrées). Vétilles de musicologues. Ce qui compte

avant tout et qui fait la valeur de la présente production (créé au **MUPA de Budapest** en février 2018), c'est assurément le geste sobre, souple, équilibré du chef requis pour piloter les solistes (plus ou moins convaincants), surtout le chœur et l'orchestre, – **Purcell Choir** et **Orfeo Orchestra** – deux phalanges créées in loco par le maestro **György Vashegyi**. Osons même écrire que ce dernier incarne pour nous, le nouvel étalon idéal dans la direction dédiée aux œuvres françaises du XVIII^e, celles fastueuses, souvent liées au contexte monarchique, mais sous sa main, jamais droite, tendue ni maniérée ou démonstrative. La sobriété et l'équilibre sont sa marque. Un maître en la matière.

Le chef hongrois György VASHEGYI confirme qu'il est un grand ramiste Intelligence orchestrale

D'abord, saluons l'intelligence de la direction qui souligne avec justesse et clarté combien l'opéra-ballet de Rameau est une formidable machinerie poétique et aussi dans son **Prologue** avec Hébé, une évocation tendre et presque languissante de l'amour pastoral ne serait ce que dans les couleurs de l'orchestre souverain, d'une formidable flexibilité organique grâce au geste du chef ; Vashegyi est grand ramélien jusqu'en Hongrie : il nous rappelle tout ce qu'[un McGegan poursuit en vivacité et fraîcheur en Californie \(Lire notre critique de son récent enregistrement du Temple de la Gloire de Rameau, version 1745, enregistré à Berkeley en avril 2017\)](#)).

S'agissant de **György Vashegyi**, sa compréhension des ressorts de l'écriture symphonique, les coups de théâtre dont le génie de Rameau sait cultiver l'effet, entre élégance et superbe rondeur, fait merveille ici dès l'entrée en matière de ce Prologue donc, qui est un superbe lever de rideau ; on passe de l'amour enivré à l'appel des trompettes et du front de guerre... les deux chanteurs Hébé et Bellone, sont dans l'intonation, juste ; fidèles à la couleur de leur caractère, MAIS pour la première l'articulation est molle et l'on ne comprends pas 70% de son texte (**Chantal Santon**) ; quand pour le baryton **Thomas Dollié**, que l'on a connu plus articulé lui aussi, le timbre paraît abîmé et usé ; comme étrangement

ampoulé et forcé. Méforme passagère ? A suivre.

A l'inverse, le nerf et la vitalité dramatique de l'orchestre sont eux fabuleux. Il y a dans cette ouverture / Prologue, à la fois majestueuse et grandiose, versaillaise, pompeuse et d'un raffinement inouï, cette ivresse et cette revendication furieuse que défend et cultive Rameau avec son sens du drame et de la noblesse la plus naturelle : **György Vashegyi** l'a tout à fait compris.

Chez **Les Incas du Pérou** (« Première entrée »), la tenue du chœur et de l'orchestre fait toute la valeur d'une partition où souffle l'esprit de la nature (airs centraux, pivots « Brillant soleil » puis après « l'adoration du soleil », air de Huascar et du chœur justement : « *Clair flambeau du monde* » , la force des éléments (tremblement de terre qui suit)... indique le Rameau climatique doué d'une sensibilité à peindre l'univers et la nature de façon saisissante. Heureusement que le chœur reste articulé, proche du texte. ce qui n'est pas le cas du Huascar de Dollié, là encore peu convaincant. Et la phani « grand dessus » plutôt que soprano léger (version 1761 oblige) ne met guère à l'aise Véronique Gens.

Jean-François Bou, Osman d'un naturel puissant, associé à l'Emilie bien chantante de **Katherine Watson**, est le héros du **Turc généreux** (« Deuxième entrée ») ; son engagement dramatique, sans forcer, gagne une saine vivacité grâce à l'orchestre impétueux, électrisé dans chaque tableau allusif : tempête, marche pour les matelots de provence, et les esclaves africains, rigaudons et tambourins...

Enfin **Les Sauvages**, troisième et dernière entrée, doit à l'orchestre son unité, sa cohérence dramatique, une verve jamais mise à mal qui électrise là encore mais avec tact et élégance la danse du grand calumet de la paix, puis la danse des Sauvages, avant la sublime **Chaconne**, dans laquelle Rameau revisite le genre emblématique de la pompe versaillaise.

Par la cohésion sonore et expressive de l'orchestre ainsi piloté, se détache ce qui manquait à nombre de lectures

précédentes, un lien organique entre les parties capables de révéler comme les volet d'un vaste triptyque (avec Prologue donc) sur le thème de l'amour galant, selon les latitudes terrestres. Au Pérou, en Turquie et aux Amériques, coule un même sentiment éperdu, alliant convoitise, désir, effusion finale.





La lecture confirme l'excellente compréhension du chef hongrois, son geste sûr et souple, rythmiquement juste, choralement maîtrisé, orchestralement articulé et précis. La tenue des voix – volontairement assumées « puissantes » posent problème pour certaines d'entre elles car outrées, affectées ou totalement inintelligibles. Depuis Christie, on avait compris que le baroque français tenait sa spécificité de l'articulation de la langue... Souvent le texte est absent ici. On frôle le contresens, mais cela pointe un mal contemporain : l'absence actuelle d'école française de chant baroque. Ceci est un autre problème. Cette version des Indes Galantes 1761 mérite absolument d'être écoutée, surtout pour le geste généreux du chef. Malgré nos réserves sur le choix des voix et la conception esthétique dont elles relèvent, **la vision globale elle mérite un CLIC de classiquenews.**

CD, critique. Jean-Philippe Rameau : Les Indes galantes,
ballet héroïque (1735) / Version de 1761

Chantal Santon-Jeffery : Hébé, Zima
Katherine Watson : Emilie
Véronique Gens : Phani

Reinoud Van Mechelen : Dom Carlos, Valère, Damon

Jean-Sébastien Bou : Osman, Adario

Thomas Dolié, : Bellone, Huascar, Dom Alvar

Purcell Choir

Orfeo Orchestra

György Vashegyi, direction

Glossa / Référence GCD 924005 / durée 2h3mn / parution
annoncée le 1er mars 2019

**BD, événement, annonce.
CONCERTO POUR MAIN GAUCHE de
Yann Damezin (La Boîte à
bulles)**

BD, événement, annonce. CONCERTO POUR MAIN GAUCHE de Yann Damezin (La Boîte à bulles).

Scénariste et dessinateur, Yann Damezin s'inspire de la vie du pianiste Paul Wittgenstein qui soldat pendant la grande guerre se vit amputé de son bras droit (ayant reçu une balle dans le coude) ; fils d'une riche famille, le pianiste commanda à Ravel son fameux (et magnifique) Concerto pour la main gauche. Voilà pour les faits historiques. La narration de Yann



Damezin est tout autre et évoque à peine le travail du pianiste comme sa relation (ici difficile) avec les compositeurs qu'il fit travailler pour lui... Le dessinateur s'intéresse davantage à la pensée passablement entamée voire détruite d'un être blessé... qui se cherche, tente de surmonter ses traumatismes, et même s'il peut choquer pour ses lâchetés terrifiantes et ses idées politiques (ironie et cynisme du créateur), n'en sort pas moins grand voire touchant ; la fin de sa vie (dans la BD) étant un retour sur le début, sur le mystère d'une existence, sur le sens profond des choses.

De ce tumulte intérieur, de ses vertiges et crises d'angoisse, dans ses trahisons et ses emportements compréhensibles, le dessinateur échafaude tout un monde graphique en noir et blanc dont l'accumulation de figures entremêlées, dit l'intensité du malêtre. Bestiaire digne des tympanes médiévaux, mais aussi grotesques à la Jérôme Bosch, l'imagination du crayon exprime le désir et la volonté d'un pianiste qui s'obstine toujours, même s'il se trompe et tombe trop souvent dans les jeux de l'illusion.



Dans ses doutes et ses questionnements, ses lâchetés et ses idées contradictoires, se dresse le destin d'un artiste qui repense sa relation à l'instrument ; un rapport conflictuel et souvent tiraillé là encore. Mais le pianiste n'a jamais

perdu la foi artistique ni la volonté de vaincre le clavier...
Le monde graphique de **Yann Damezin** immerge le lecteur dans la
psyché d'un être aussi fragile que complexe. Original,
fictionnel, troublant.

**BD, événement, annonce. CONCERTO POUR MAIN GAUCHE de Yann
Damezin (La Boîte à bulles) – Parution le 6 mars 2019. 112
pages – EAN 9782849533314 – 17 € – CLIC de CLASSIQUENEWS de
mars 2019**

<https://www.la-boite-a-bulles.com/work/288>

La Boîte à Bulles

YANN DAMEZIN

CONCERTO POUR MAIN GAUCHE



COMPTE-RENDU, opéra. MARSEILLE, Opéra, le 19 février 2019. GOUNOD : Faust. BORRAS, COURJAL. L FOSTER / N DUFFAUT.

COMPTE-RENDU, opéra. MARSEILLE, Opéra, le 19 février 2019. GOUNOD : Faust. BORRAS, COURJAL. L FOSTER / N DUFFAUT. À reprise d'une production, reprise d'une introduction sur une œuvre qui ne bouge pas, même remuée des remous qui accueillirent à Avignon cette mise en scène de Nadine Duffaut, certes, dérangement, hésitant entre symbolisme et réalisme, mais jamais indifférente. À Marseille, au rôle de Wagner près, c'est la distribution qui est renouvelée.

L'OEUVRE : Diables d'hommes



Sur l'homme vendant son âme au diable contre l'amour d'une jeune femme, l'Espagne connaissait déjà quelques pièces de théâtre, *El esclavo del demonio* (1612), 'L'esclave du démon', de Mira de Amescua et, entre autres plus tardives, *El mágico prodigioso*, 'La magicien prodigieux' (1637) [1] de Pedro Calderón de la Barca, inspirée de la légende des saints Cyprien et Justine, martyrs d'Antioche, IIIe siècle : pour l'amour de la jeune chrétienne, le jeune savant païen, qui s'interrogeait sur le pouvoir absolu d'un Dieu unique contre la pluralité dissolue du panthéon des dieux antiques, signe un pacte avec le Diable. C'est aux écrivains allemands du Sturm und Drang, dont Herder, Schiller et Goethe, férus de culture espagnole antidote au classicisme français, que l'on doit le renouveau de l'intérêt pour la poésie du Siècle d'Or espagnol (Goethe en adaptera des poèmes) et son théâtre, dont s'abreuvera aussi Hugo.

Il est probable que Gœthe y ait puisé, pour sa fameuse tragédie, l'enjeu de la femme dans le pacte avec le diable, étant absente dans le livre source, Historia von Dr. Johann Fausten dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler..., couramment appelé Faustbuch, 'le Livre de Faust', paru à Francfort en 1587. Ce recueil populaire s'inspirait des légendes ténébreuses entourant le réel Docteur Johann Georg Faust (1480-1540), alchimiste allemand, astrologue, nécroman, c'est-à-dire magicien. Un Musée lui est consacré à Knittlingen, sa ville natale.

La science rationnelle moderne, n'était pas encore sortie de la gangue des sciences occultes dans lesquelles, astrologue et astronome confondus, dans les secrets encore incompréhensibles, on voit souvent, par crainte et superstition, la main, la griffe du diable. Ainsi, la mort du savant Docteur Faust en 1540, dans une explosion due sans doute à ses recherches chimiques ou alchimiques, passera pour le résultat de ses expériences diaboliques, du pacte qu'il aurait passé avec le Diable, signé de son sang, pour retrouver la jeunesse sinon l'amour. [2]

Ce livre, qui sera aussi traduit avec succès en français en 1598, sera adapté, d'après la traduction anglaise, par Christopher Marlowe dans sa pièce La Tragique Histoire du Docteur Faust (1604) et, donc, deux siècle après, par Johann Wolfgang von Gœthe dans son premier Faust (1808), qui fixera dans l'imagerie romantique, la touchante figure de Marguerite au rouet : séduite, enceinte, abandonnée, matricide, infanticide enfin : condamnée à mort, et refusant d'être sauvée avec la complicité de Méphistophélès, pour le salut de son âme. Son contemporain, Gotthold Ephaim, avait aussi commencé, sans l'achever, une pièce sur Faust en 1759.

Berlioz avait représenté à Paris, sans guère de succès, en 1846, La Damnation de Faust [3] d'après la célèbre pièce de Goethe traduite en 1828 par Gérard de Nerval: « Pour la 'Chanson du rat', il n'y avait pas un chat dans la salle »,

constatera cruellement Rossini. Ruiné, Berlioz s'exile. Gounod sera plus heureux. Hanté par le thème, gratifié du bon livret que lui écrivit Jules Barbier, la contribution de Michel Carré, auteur d'un drame intitulé Faust et Marguerite, se limitant à l'air du Roi de Thulé et à la ronde du veau d'or, deux beaux textes, il est vrai. Après des remaniements, l'opéra triompha en 1859, et rivalise en popularité dans le monde avec la Carmen de Bizet.

REALISATION



Vaste demeure dévastée de l'hiver d'une vie à vau-l'eau : vanité des vœux, des rêves du savoir, des souvenirs évanouis à l'heure des bilans, des faillites, quand les regrets remplacent les projets. Vautré, avachi sur un immense prie-Dieu, un lit, dont la traverse est une croix, qui se multiplie en ombres, le vieux Docteur Faust se lamente avant d'être relayé par le jeune, vivifié par le pacte de sang ou transfusion sanguine, salvateur élixir de jouvence, dont le garrot élastique devient, comme un crachat, lance-pierre offensif d'un chenapan Méphisto contre une effigie christique.

Efficace scénographie unique d'Emmanuelle Favre dans des clair-obscur, au sens précis du terme, mélange de lumière et d'ombre à la Rembrandt, virant parfois aux contrastes rasants

caravagesques (lumières de **Philippe Gresperrin**), qui arracheront à la pénombre les têtes d'une foule de spectres goyesques, cauchemar plein de choses inconnues, funèbre carnaval émergeant, surgissant des trappes, sinon des enfers, des arrière-fonds, des bas-fonds de l'âme sans doute, comme un retour du refoulé. Surplombant la scène, théâtre dans le théâtre, une autre scène ou tableau : un Christ de profil au regard douloureux sur ce monde, témoin apparemment aussi impuissant que le vieux Faust omniprésent rêvant ou revoyant sa vie au moment de sa mort, apparaissant ponctuellement dans le cadre, ainsi que divers personnages, dont le théâtral Méphistophélès. Rêve ou mirage, Marguerite est projetée en immense portrait.

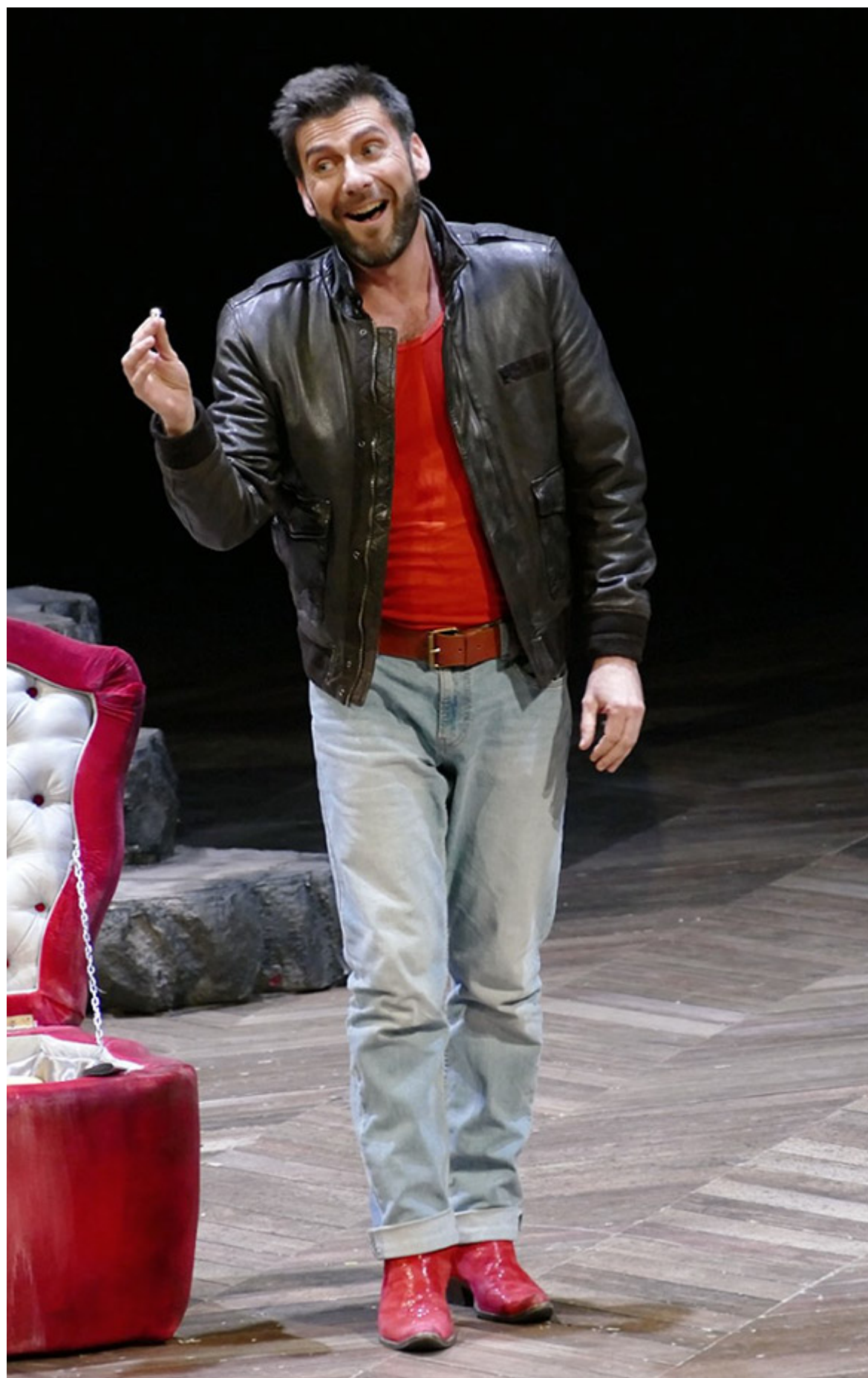
Plafond effondré, tout est terreux, ruineux, grisâtre, brunâtre, ainsi que les costumes (**Gérard Audier**) ; le seul éclat sera celui de Marguerite, toute fraîche en robe vichy bleu à la Brigitte Bardot des années 60, apparemment seule vivante dans ce monde fantomatique, escortée de Dame Marthe, plus rieuse que pieuse, impérieuse, en austère tailleur noir. Une marionnette géante descendant des cintres de la manipulation diabolique symbolise la jeune fille. Le Faust jeune, aura l'éclat d'une chemise blanche sur ses jeans et Méphisto, en blouson de cuir, arbore des souliers rouges et non des pieds de bouc comme signe de son origine, comme le coffre et non coffret des bijoux, dont on s'étonne que Gretchen, Margot, ne l'ait pas vu du premier coup d'œil tant il accapare abusivement l'espace et la vue. Pas de rouet mais un nécessaire de couture de jeune fille de ce temps, pliée aux travaux de ménage et d'aiguille. Jolie trouvaille, le bracelet dont se pare la jeune fille est vraiment « une main qui sur [son] bras se pose », surgie magiquement de la marionnette diabolique. C'est la poupée mécanique, menaçante, de l'univers fantastique des Contes romantiques d'Hoffmann par la manipulation du Diable.

Sur les murs lépreux, des projections de vagues fleurs –pas

forcément heureuses déjà à Avignon, et encore moins dans le vaste plateau marseillais qui les dilue—figurent un invraisemblable jardin et l'invisible bouquet d'un jeune Siebel masculin éclopé, expliquant sans doute sa réforme, il ne part pas à l'armée ; plus dramatiquement parlantes, celles d'actualités cinématographiques de nébuleux soldats coloniaux du retour des troupes qui (dé)chanteront une gloire discutable des aïeux dont la mise en scène de **Nadine Duffaut**, loin de donner dans le cliché de la guerre jolie, montre la vérité, les blessés, les estropiés, les gueules cassées, les morts : sous le regard du Christ semblant regarder de biais et non de front le monde, sous l'écrasante croix, on se pose inévitablement la question de ce « Dieu bon » que priera Marguerite à la fin qui permet cet enfer sur terre, autorise finalement ce Démon tout puissant, encore que terrassé parfois comme un vampire par l'ombre ou la lumière de la croix qui le crucifie. Sous le détail, décoratif en apparence, on retrouve l'humanité inquiète, militante et non militaire, de **Nadine Duffaut**.

En somme, refusant le faste facile, néfaste souvent au drame, la mise en scène propose une lecture nouvelle de cette tragédie, parlant plus à l'esprit que séduisant les yeux.

INTERPRETATION



D'emblée, on est capté par le rythme, sans concession aux « numéros » que le public attend pour applaudir, qu'impose **Lawrence Foster** à la partition. On a la sensation de redécouvrir cette œuvre usée de trop d'usage et d'habitudes paresseuses : une rigueur diabolique qui gomme les émoullents clichés romantiques et, malgré les parenthèses obligées d'amour et de rêve du jardin, depuis le début, tout semble courir, concourir, dans la fièvre, à la course finale à l'abîme au galop haletant méphistophélique. Une conception globale perceptible malgré la longueur de l'œuvre. Et tout cela sans rien sacrifier au détail. Dans la « Sérénade » de Méphistophélès, on croit entendre les rires, les railleries des instruments qui nous font soupçonner que Gounod n'ignorait pas le persiflage instrumental du « Catalogue » de Leporello dans le Don Giovanni de Mozart dont son amie Pauline Viardot avait sans doute pu lui passer la partition qu'elle avait achetée. En tous les cas, on sent, dans cette interprétation magistrale toute la finesse mozartienne loin des pesanteurs orchestrales à la mode romanticoïde. La scène de l'église est angoissante avec cet orgue lointain et menaçant (Frédéric Isoletta) dont les vagues ondes semblent avancer pour engloutir Marguerite.

Les chœurs (**Emmanuel Trenque**), peut-être déshumanisés par les masques, trouvent alors leur pleine humanité par la musique et ils sont saisissants : les reproches à leur héros Valentin incapable de pardonner en mourant à sa sœur sont bouleversants d'une vérité morale, humaine et religieuse, qui dépasse leur apparence spectrale.

À certains moments de liesse populaire ou sensuelle, entre ciel et terre, trois acrobates semblent défier la pesanteur d'ici-bas.

Le baryton **Philippe Ermelier** qui figurait dans la production d'Avignon, confirme avec bonheur ce que j'en disais : c'est un solide Wagner de taverne digne compagnon sinon d'embauche guerrière, de bamboche, de débauche de bière ou vin qui hésitera moins entre les deux boissons qu'il ne les alternera. Originalité de cette mise en scène, le pénible aujourd'hui rôle travesti de Siébel, dévolu à un mezzo léger, est rendu à sa vérité théâtrale de jeune homme amoureux : **Kévin Amiel** bien qu'affublé d'une prothèse d'éclopé –sans doute blessure de quelque aventure militaire qui montre que la guerre est bien contre toute éthique et esthétique, contre la morale, la bonté, la beauté. Il est jeune, touchant, voix ronde de ténor de toutes les tendresses et délicatesses du cœur et il incarne, dans une vérité immédiate et sensible, l'amour désintéressé, la compréhension, la compassion humaine et chrétienne envers la Marguerite rejetée par la communauté.

Élément de comédie, d'opéra-bouffe, Dame Marthe, savoureuse, voluptueuse, veuve vite joyeuse, sous l'uniforme trop étroit de la duègne austère, vite maquerelle, faisant couple, sinon accouplée au fuyant Méphisto qui ne succombe pas à la tentation, tenté sans doute par d'autres types d'amours comme semble le suggérer le pluri-sexe Walpurgis, est campée avec une vivacité aiguë par la piquante mezzo **Jeanne-Marie Lévy**.

Le baryton **Étienne Dupuis**, a tout l'héroïsme de Valentin, voix aussi large et généreuse qu'il le sera peu pour sa sœur, par ailleurs très expressif, effrayant et sans compassion en maudissant Marguerite comme le fera Méphisto.

Celui-ci, c'est **Nicolas Courjal** (photo ci dessus): il mène le bal, et danse, se dandine même au son de ce transistor dont il tente, par la magie révolutionnaire de l'appareil, de tenter le vieux Faust dont les élucubrations de toute une vie n'auront pas suffi à créer ou imaginer cette merveille, ce miracle technologique. Il est un sacré diable facétieux, espiègle, qui épingle les ridicules de certains, diablement sûr de lui, sauf des faiblesses à la Croix, jouant des mains

et des doigts comme on aspergerait les dévots d'une eau bénite, maudite plutôt, infernale. La tessiture est tendue, surtout dans le « Veau d'or » mais il s'en tire avec aisance, retrouvant des creux de graves infernaux à sa mesure. En moine blanc, dans la remarquable scène de l'église contre Marguerite, plus de plaisanterie : c'est le Démon dans une atroce volonté de destruction de la frêle jeune femme.

Celle-ci est incarnée par **Nicole Car** : elle a une saine vitalité, un sourire rayonnant, un regard solaire, qu'on imagine mal en général pour la fragile héroïne romantique des froideurs nordiques mêmes réchauffées par un Diable mutin. Ses exclamations de joie « Ah, je ris... », elle ne les donne pas en fines notes piquées de la glotte, toujours dangereuses pour l'organe, mais d'une voix large moins de jeune fille que de femme prête, sinon à croquer les diamants, à dévorer la vie qu'elle découvre avec enthousiasme. Cette solidité prend un sens tragique dans la scène grandiose de l'église où elle affronte le démon dans l'ombre, opposant la force de sa foi à la puissance infernale et sa prière qui clôt l'épisode est déjà la victoire qui annonce celle de son hymne final : « Anges pures, anges radieux... »

Marguerite accouche

Autre signe de l'humanisme réaliste de **Nadine Duffaut**, on voit Marguerite enceinte, ce qui est dissimulé toujours, à peine dit par de plus pudiques que pieuses allusions : mais c'est la réalité de son drame. Des spectateurs se sont offusqués de la voir accoucher, aidée par la compassionnelle Marthe, après la malédiction du frère. Mais cet enfant qu'elle noiera, qui lui vaudra sa condamnation à mort, occultée ici celle de sa mère, semble être parti avec l'eau du bain de la pudibonderie qui, pour oraison funèbre, ne lui concède qu'une rapide phrase de Faust, alors que c'est le cœur de la banale et triviale tragédie de la fille séduite et abandonnée.

Deux Faust

L'un des problèmes du théâtre, c'est sans doute la présentation d'un personnage à deux âges de sa vie, doublé ici par la difficulté que la métamorphose se fait à vue. Loin de grimer et de dégrimer ostensiblement le vieil héros prêt à se faire une injection mortelle de drogue et piqué sans doute à l'élixir de vie par Méphisto de ce même sang de la signature du pacte infernal, Nadine Duffaut a opté pour deux Faust, le vieux, c'est **Jean-Pierre Furlan**, dont la voix toujours juvénile anticipe sur sa nouvelle jeunesse infernale. Il est émouvant dans ses regrets et adieu à la vie, Faust encore sans faute, qui restera sur scène en témoin accablé de son pacte fautif sous le regard d'un Christ douloureux, sous l'ombre portée de la croix, poids de son péché, éternel stigmaté de sa damnation, ou rédemption par ce regard qui semble le hanter dans ce théâtre des ombres du monde. C'est sûrement l'une des réussites de cette audacieuse mise en scène : ce regard rétrospectif à la fin de la vie, à l'heure cruellement lucide des bilans. Et soudain, sans solution de continuité, c'est le jeune Faust qui surgit, insolent et insultant de jeunesse moins physique que vocale, encore qu'un peu empêtré dans sa corpulence mal fagotée dans un blouson de teenager d'un joyeux luron avide de rattraper le temps perdu, à corps perdu. Dans ce sens, on comprend, en contrepoint physique maillée, émaillée de ces acrobates du plus bel effet graphique, perchés sur la croix du prie-Dieu devenu lit de débauche multi-libertine pour un heureux Faust repu plus qu'en repos.

La voix de **Jean-François Borras** est ronde, onctueuse, souple, d'une égale qualité dans tous ses registres, suavement triomphante dans l'aigu dès l'effet méphistophélique non méphitique mais bénéfique de Méphisto. Et voilà notre vieillard savant, oublieux des grands mystères du monde qui faisaient sa sublime ambition, qui chante, tout guilleret, un couplet digne d'un épicurien et contemporain bourgeois d'Offenbach, Brésilien ou Baron, qui borne, ou au contraire chante une insatiable ambition très Second Empire, « s'en fourrer jusque-là », avide de plaisirs terrestres et non plus

spirituels ou intellectuels :

*À moi, les plaisirs,
Les jeunes maîtresses,
À moi leurs caresses [...]
Et la folle orgie
Du cœur et des sens.*

Un Faust bourgeois plus physique que métaphysique.

[1] J'ai adapté cette pièce sous le titre de Faust vainqueur ou le procès de Dieu à la demande du metteur en scène Adán Sandoval.

[2] Sur les divers Faust, je renvoie à mon livre Figurations de l'infini. L'âge baroque européen, Prix de la prose et de l'essai 2000, le Seuil, 1999, « De Dieu le Père au Père-Dieu », « La fin des thaumaturges », p.389-399.

[3] Berlioz ne devait pas ignorer la pièce de Calderón, si admiré par Wagner qui dit, dans une lettre à Liszt, qu'il le lit pour maintenir l'inspiration de son Tristan. En tous les cas, l'invocation à la nature de son Faust est très proche de la tirade lyrique de Cyprien découvrant sa puissance diabolique dans Le Magicien prodigieux. Cf mon livre, Figurations de l'infini, op. cit. , p. 398.

Faust de Gounod à l'Opéra de Marseille

Coproduction Opéra Grand Avignon / Opéra de Marseille / Opéra de Massy / Opéra Théâtre Metz Métropole / Opéra de Nice / Opéra de Reims

A l'affiche les 10, 13, 16, 19, 21 février 2019

Direction musicale: Lawrence FOSTER

Mise en scène: Nadine DUFFAUT

Décors: Emmanuelle FAVRE

Costumes: Gérard AUDIER

Lumières: Philippe GROSPERRIN

Marguerite: Nicole CAR

Marthe: Jeanne-Marie LEVY

Faust: Jean-François BORRAS

Vieux Faust: Jean-Pierre FURLAN

Méphistophélès: Nicolas COURJAL

Valentin: Étienne DUPUIS

Wagner: Philippe ERMELIER

Siebel: Kévin AMIEL

Orchestre et Chœur de l'Opéra de Marseille

Photos : Christian Dresse

Les deux Faust ;

Méphisto ;

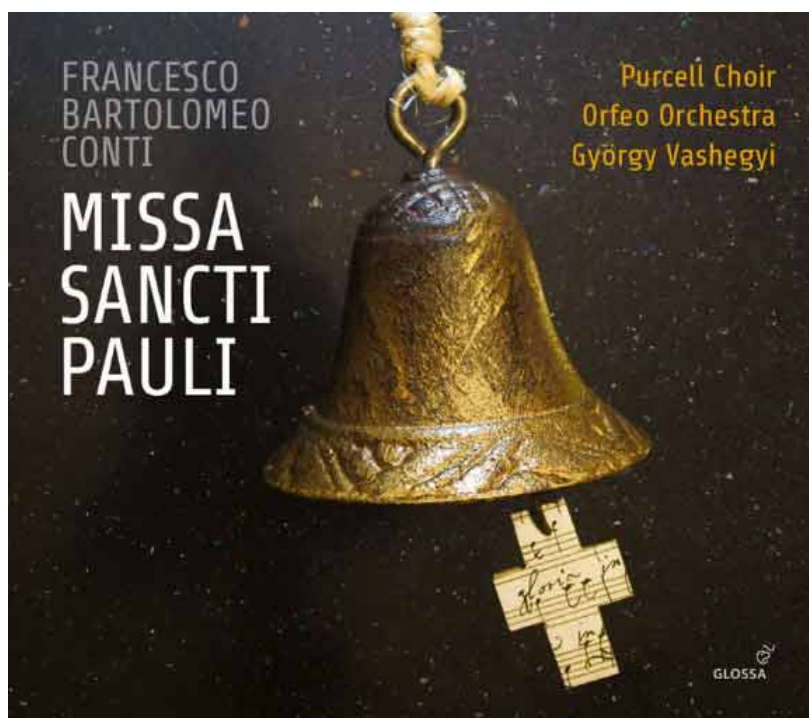
Combat e Marguerite contre le Démon.

CD, critique. CONTI : Missa Sancti Pauli, 1715 (Purcell Choir, Vashegyi – 1 cd Glossa, Budapest janvier 2017)

CD, critique. CONTI : Missa Sancti Pauli, 1715 (Purcell Choir, Vashegyi – 1 cd Glossa, Budapest janvier 2017).

La Messe MISSA SANCTI PAULI en sol mineur de 1715, – contemporaine de la mort de Louis XIV, étonne par son sens de la grandeur, son dramatisme continu. A 34 ans, le florentin Conti, théorbiste

avéré, démontre une science évidente, un art de la diversité déjà préclassique, dont la verve comme l'esprit de construction et d'équilibre édifient une architecture sacrée qui annonce les grandes œuvres de la fin du XVIII^e, à Vienne, celle de Haydn et de Mozart (superbe construction du cœur fugué « *Et vitam venturi* », où brillent la volonté de clarté



du chef et la solidité du chœur). Son goût reste éminemment italien, adepte des arabesques et vocalises quitte à rompre la ligne du texte, et pourtant sans jamais dévier du grand plan architectural global. A Vienne dès 1701, Conti devient aussi membre de la Filarmonia de Bologne (1708). Nommé compositeur de la cour impériale des Habsbourg, Conti affirme un talent théâtral indiscutable. Son seconde épouse fortunée, Maria Landini, était la diva la plus adulée de la Cour viennoise. Décédé en 1732, il fut élève de Fux à Vienne, rejoint très vite la cour de Dresde, Cour extrêmement mélomane (autant que les Habsbourg viennois)... Le raffinement et la culture de Conti, la complexité et l'ambition de son écriture (25 opéras, 10 oratorios au moins) ont inspiré directement JS Bach et aussi Haendel (dont le pasticcio *Ormisda* reprend partie de l'opéra de Conti : *Clotilda* représenté à Londres en 1707). Voilà une autorité musicale qui est jouée partout en Europe de Hambourg à Brunswick, Brno et Breslau sans omettre Dresde). La *MISSA SANCTI PAULI* a été copiée à Vienne, au convent de l'Abbaye de Lambach (Autriche), évidemment à Dresde où le manuscrit paraît dans la collection personnelle de **Zelenka** (qui séjourne à Vienne de 1717 à 1719) auquel la Messe a été un temps attribuée. Zelenka rapporte le manuscrit à Dresde et enrichit encore la texture instrumentale (ajout de hautbois dans les tutti, enrichissement du continuo), et modifie le rythme du Miserere (Gloria).

Le chef Györgyi VASHEGY s'entend à merveille dans la direction de la masse chorale, jamais épaisse, toujours très active et articulée ; on a pu depuis quelques années évaluer sa maîtrise dans le baroque français, en particulier Rameau... (voir notre discographie récente du chef Györgyi Vasegyi en fin d'article). Ici, chez Conti, l'effectif est plutôt important ; il s'avère idéal pour porter la charge très dramatique de cette œuvre qui sonne solennelle et même colossale. Mais au mérite de Conti revient un style ample et dramatique qui n'ennuie jamais car elle reste servante des affetti humaines.

Ainsi dans l'élucidation du **GLORIA**, entre autres, le *Miserere nobis* (9) plus dissonant, et grave exprime parfaitement la terreur à peine masquée face à la mort, où le quatuor vocal et le chœur entament une prise de conscience saisissante, – séquence très prenante de l'ensemble. Même sentiment d'effroi sidéré dans le sublime *Crucifixus*, économe, court, intense (page 18). Que contrepointe l'exaltation de la Résurrection (19) qui suit immédiatement. Plus développé musicalement, et presque syncopé. Languissant comme une prière aussi inquiète que fragile, l'implorant « *Et in Spiritum* » affirme une même maturité où soprano et alto masculin tissent leurs nœuds (les voix sont parfois instables)

Conti paraît tel un véritable dramaturge dans la coupe et les accents harmoniques de cette large section, réellement impressionnante : accents justes et expressivement saisissants même qui montrent combien cette MISSA est la première illustration des « messes du Credo », partition dont l'expressivité de fait, se concentre dans l'articulation du texte de cette partie, il est vrai la plus spectaculaire, évoquant la Passion du Christ. On y remarque immédiatement la caractérisation permanente du texte ; la forte, puissante et riche déclamation exigeant de chacun des solistes du quatuor vocal. Nous sommes alors à l'opéra.

La Missa atteste de la grande culture musicale de Francesco Conti en 1715 : stile antico (fugué), audaces concertantes, figuralismes articulant le texte, dramatisme et harmonies « rares » selon la force du verbe... autant d'éléments qui annoncent le classicisme de la fin XVIII^e. C'est dire ainsi la précocité de Conti (mort en 1732, avant l'avènement du Rameau d'*Hippolyte et Aricie* en 1733).

Fidèle aux recherches de Anna Scholz, le chef toujours très pertinent dans son approche musicologique, intercale le Motet « *Fastos caeli audite* », présent dans le manuscrit de Conti, ainsi qu'il achève toute l'arche sacrée par un motet pour voix seule : ***Pie jesu***.

Le Motet « Fastos... », très articulé et linguistiquement acrobatique exige beaucoup du soliste (ici un alto masculin parfois court) pourtant les cordes captivent par leur agilité et leur noblesse.



Ce sentiment de majesté grave se déploie surtout dans le dernier épisode complétant la Missa proprement dite : **l'aria « Pie Jesu »** qui touche essentiellement par son souffle grandiose, aux harmonies surprenantes exprimant la présence du mystère. C'est très pertinent de terminer par cette prière intimiste et grave qui convoque l'étrange, imprévisible harmoniquement, dont la ligne vocale recommande souplesse et intensité et un souffle spectaculaire. Voilà qui dans les arêtes rondes et graves des cordes, le legato implorant du ténor (lui aussi pas toujours juste ni idéalement galbé) rétablit cette part d'humanité et de profonde impuissance humaine dans un programme où l'imaginaire majestueux de « l'orchestre » (si l'on peut employer ce terme : mais l'ambition instrumentale de Conti est indiscutable) indique clairement la vision impressionnante de Conti, précurseur au début du XVIII^e, de bien des fresques sacrées grandioses plutôt mieux documentées dans le dernier trimestre du XVIII^e (compris le Requiem de Mozart). Entre dévotion fervente et arche instrumentale spectaculaire, ondoyante et sensuelle, Conti affirme un génie à part au XVIII^e. Voilà qui dévoile sa singularité visionnaire au tout début du XVIII^e.

CD, critique. CONTI : Missa Sancti Pauli, 1715 (1 cd Glossa, Budapest janvier 2017) – CLIC de CLASSIQUENEWS « découverte », février 2019.

Autres CD récents du chef **György Vashegyi**, et de ses troupes hongroises (Purcell Choir et Orfeo Orchestra) :

[CD, critique. RAMEAU : NAÏS \(1749\). György Vashegyi / Orfeo orchestra. Dollié, Martin... 2 cd Glossa, MUPA, Budapest, mars 2017\).](#)

Dans ce nouvel album de musique baroque française plein XVIIIè, – Naïs appartient à la colonie d'oeuvres raméliennes propres aux années 1740 (1749 précisément s'agissant de la partition créée à Paris), où le Dijonais au sommet de ses possibilités et de son imagination, favorisé par la Cour de Louis XV dont il est compositeur officiel, sait renouveler un genre naturellement enclin à s'asphyxier, l'opéra de cour, versaillais. Dans le geste majestueux, souple, dramatique de Gyögy Vashegy, se dévoile le pur tempérament atmosphérique, spatial d'un Rameau tout à fait inclassable à son époque...



Jean-Philippe Rameau

Naïs

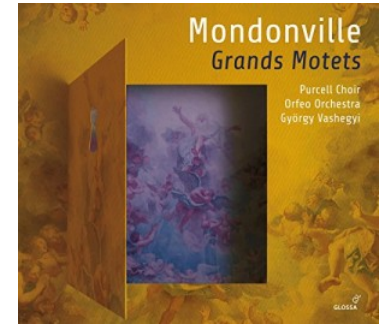
Purcell Choir | Orfeo Orchestra

György Vashegyi



GLOSSA

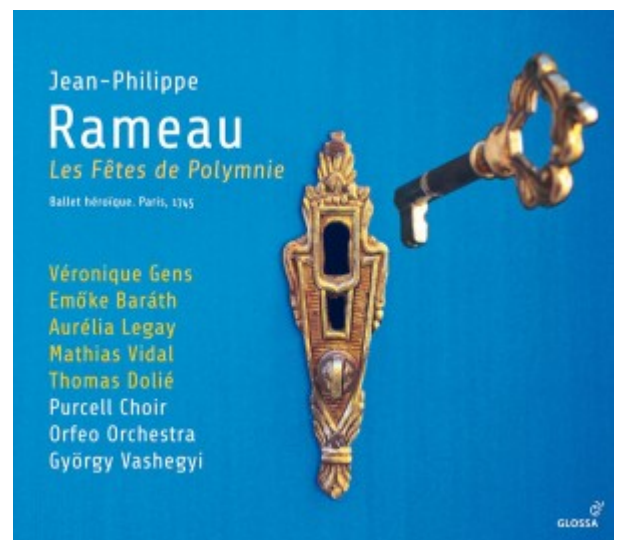
CD événement, compte rendu critique. Mondonville : Grands Motets. György Vasgheyi (2 cd Glossa, 2015). Le geste des baroqueux essaime jusqu'en Hongrie : György Vashegyi est en passe de devenir par son implication et la sûreté de sa direction, le William Christie Hongrois... C'est un



défricheur au tempérament généreux, surtout à la vision globale et synthétique propre aux grands architectes sonores. C'est aussi une affaire de sensibilité et de goût : car le chef hongrois goûte et comprend comme nul autre aujourd'hui, à l'égal de nos grands Baroqueux d'hier, la subtile alchimie de la musique française.

CD. Rameau : Les Fêtes de Polymnie, 1745. Orfeo Orchestra, György Vashegyi (2 cd Glossa).

Voici le premier cd découlant de l'année Rameau 2014. Le présent titre est d'autant plus méritoire qu'il dévoile la qualité d'une partition finalement très peu connue et qui mérite ce coup de projecteur car elle incarne le sommet de



l'inspiration du Dijonais, ces années 1740 qui marquent assurément la plénitude de son génie ... 1745 est une année faste pour Rameau. Aux côtés de Platée, ces Fêtes de Polymnie soulignent une inventivité sans limites. Le compositeur mêle

tous les genres, renouvelle profondément le modèle officiel et circonstanciel déjà conçu et développé par Lully. En guise d'une œuvre qui fait l'apologie de Louis XV comme l'a fait Lully s'agissant de Louis XIV au siècle précédent, Rameau livre un triptyque d'une flamboyante diversité de formes et de genres poétiques. Les titres de chaque Entrée indiquent ainsi les développements musicaux libres et originaux : histoire, fable, féerie. Un prodige de renouvellement des modes dramatiques d'autant plus qu'il n'est pas uniquement question de mythologie : à ce titre l'argument et le climat de la troisième dépasse tout ce qui a été entendu jusque là tant le dernier volet développe singulièrement le thème féerique qui le porte...

**MENUHIN GSTAAD Festival 2019
(Suisse) : La location est
ouverte.**

MENUHIN GSTAAD Festival 2019 (Suisse), LOCATION OUVERTE. Le premier festival musical estival en Suisse (à Saanen et à Gstaad là même où Yehudi Menuhin avait repéré des lieux propices à la musique et aux concerts) ouvre sa billetterie : il est enfin possible de réserver ses places, ce pour tous les concerts de

l'édition 2019 : une foison de programmes servis par les meilleurs artistes et interprètes de la scène actuelle : chefs, pianistes, chanteurs, orchestres... Le 63^e festival Menuhin allie comme à son habitude l'excellence et aussi l'audace, sans omettre aux côtés de l'équilibre de ses propositions, la sensibilisation du classique à tous les publics.

Le programme détaillé de l'ensemble des concerts du **63^e Gstaad Menuhin Festival** est désormais en ligne : assurez-vous les meilleurs places en réservant [directement sur le site du Menuhin Gstaad Festival 2019](#), ou par téléphone au 033 748 81 82.

Du 18 juillet au 6 septembre 2019 : 60 CONCERTS à l'affiche pendant presque 2 mois. Les concerts ont lieu dans les églises du canton (écrans intimistes du Saanenland), ou sous la tente à Gstaad, ample vaisseau réservé aux grandes célébrations symphoniques, opératiques, événementielles... Il y a pour tous les goûts à Gstaad chaque été.



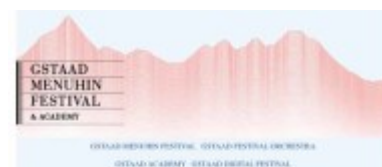
PARIS

18 JUILLET – 6 SEPTEMBRE 2019

GSTAAD MENUHIN FESTIVAL 2019



MOISSON DE TEMPERAMENTS... Cette année le Festival suisse fête **PARIS**, son thème fédérateur. De nombreux artistes français sont présents mais pas seulement : L'église de Saanen accueille cette année Hervé Niquet et son Concert Spirituel dans le «Te Deum» de Charpentier (20.7), Sol Gabetta dans le 2e Concerto de Saint-Saëns (21.7), Patricia Petibon dans des airs de Mozart et de Gluck (27.7), l'organiste de Notre-Dame de Paris Olivier Latry (28.7), le trompettiste Gábor Boldoczki (29.7), Andreas Ottensamer et Yuja Wang en duo (31.7), Fazil Say dans le «Clair de lune» de Debussy (2.8), Ute Lemper dans des chansons françaises et de cabaret (10.8), Bertrand Chamayou dans le 23e Concerto de Mozart (11.8), Cecilia Bartoli (23.8) ou encore Hilary Hahn dans les deux concertos pour violon de Bach avec la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen (29.8). On pourra entendre sinon David Guerrier à Château-d'Œx (22.7), Nuria Rial (5.8), Isabelle Faust (9.8), L'Arpeggiata (15.8) et Maurice Steger (4.9) à Zweisimmen, l'Ensemble Janoska et Biréli Lagrène (8.8), Christophe Rousset (20.8) et Francesco Piemontesi (26.8) à Rougemont, le Quatuor Chiaroscuro (23.7) et Christian Bezuidenhout (27.8) à Lauenen. Quelques-uns parmi les plus de 60 concerts proposés en 2019...



PARIS

18 JUILLET – 6 SEPTEMBRE 2019

LA LOCATION EST OUVERTE POUR TOUS LES CONCERTS!

Le programme détaillé de l'ensemble des concerts du 63e Gstaad Menuhin Festival est disponible en ligne: ne perdez pas un instant, assurez-vous les meilleures places en réservant directement sur notre site ou par téléphone au 033 745 81 82.



L'intimité magique des concerts dans les églises



FOCUS GRANDES FORMATIONS : Vous préférez les grands effectifs? Réservez aussi vos soirées sous la Tente de Gstaad avec Seong-Jin Cho et Manfred Honeck dans «L'Empereur» de Beethoven et la «Pathétique» de Tchaïkovski (17.8), «Carmen» en version de concert (24.8), Vilde Frang dans Bruch (25.8), Gautier Capuçon et Mikko Franck dans Haydn et la «Symphonie fantastique» de Berlioz (31.8), Klaus Florian Vogt dans Wagner (1.9), Yuja Wang et Myung-Whun Chung dans le 3e Concerto de Rachmaninov (6.9), qui sont en vente depuis le 20 décembre déjà!



Depuis 2 ans, le Menuhin GSTAAD Festival enrichit [son offre numérique](#) proposant à la relecture et au visionnage permanent, de nombreux contenus vidéos, au sein de son offre « **GSTAAD DIGITAL FESTIVAL** » – Actuellement, [reportage sur l'un des lauréats de l'Académie de direction d'orchestre, organisée chaque été sous la tente / le jeune maestro Joseph Bastian, lauréat du Neeme Järvi 2016 explique le fonctionnement de la «Gstaad Conducting Academy»](#)

RESERVEZ VOS PLACES



directement sur le site du **63è MENUHIN GSTAAD FESTIVAL** :

<https://www.gstaadmenuhinfestival.ch/fr/programme-and-location/edition-2019>



PARIS

18 JUILLET – 6 SEPTEMBRE 2019

LA LOCATION EST OUVERTE POUR TOUS LES CONCERTS!

Le programme détaillé de l'ensemble des concerts du 63e Gstaad Menuhin Festival est désormais [en ligne](#): ne perdez pas un instant, assurez-vous les meilleurs places en réservant directement sur [notre site](#) ou par téléphone au 033 748 81 82.



L'intimité magique des concerts dans les églises

COMPTE RENDU, opéra. PARIS, Bastille, le 25 janv 2019. BERLIOZ : LES TROYENS. Jordan / Tcherniakov.



COMPTE RENDU, opéra. PARIS, Bastille, le 25 janv 2019. BERLIOZ : LES TROYENS. Jordan / Tcherniakov. Dénaturés ou régénérés ? Telle est la question face à ce spectacle qui démontre moins l'opéra de Berlioz que la vision d'un homme de théâtre. Mal scène ou réécriture positive ? L'Antiquité se fait intrigue domestique et thérapie collective dont les enjeux dévoilent en réalité les traumas dont chacun souffre malgré lui. La grille de lecture réécrit l'opéra. Pas sur que Berlioz sorte gagnant de cette affaire...

Osons dire et écrire ici que le travail de Dimitri Tcherniakov qui nous avait certes convaincu dans sa première mise en scène pour l'Opéra de Paris, Eugène Onéguine, – une réalisation princeps qui restera cas unique-, finit par agacer dans ces Troyens brouillés ; la fresque à la fois grandiose et poétique du grand Hector est passée à la moulinette conceptuelle et réduite à la grille théâtrale de Tcherniakov qui veut bon an mal an faire rentrer l'ogre néoantique dans un petit carton familial. Qu'a à faire le souffle de l'épopée virgilienne dans cette conception éculée qui écarte toute ivresse poétique,

forçant plutôt le jeu des êtres décalés, impuissants, opprimés ou tout simplement fous.



Les Troyens sont la grande oeuvre de Berlioz : un Ring à la française, aux équilibres classiques : l'ampleur de l'orchestre, le souffle des tableaux que n'aurait pas renié Meyerbeer, ni le Rossini de Guillaume Tell, n'empêchent pas l'intériorité ni le fantastique des épisodes héroïques. Achievé en 1858 à 54 ans, l'opéra de Berlioz ne sera jamais créé intégralement de son vivant ; en 1863, une version tronquée qui ne sélectionne que les morceaux de la seconde partie (Enée à Carthage) est portée à la scène ; puis en 1890, à Karlsruhe, enfin une intégrale est jouée mais en allemand. Comme pour Les Fées du Rhin d'Offenbach, les allemands se montrent plus curieux de nouveautés ; là aussi, l'opéra d'Offenbach pourtant écrit en français, est créé intégralement en Allemagne donc en allemand.

A Paris, l'Opéra national affiche après une première intégrale en 1921, une nouvelle production complète qui inaugure alors le vaisseau Bastille, en 1989.

LA PRISE DE TROIE... La force de la première partie vient du portrait écrit par Berlioz, de la prophétesse désespérée Cassandre qui a compris la catastrophe annoncée, la dénonce aux troyens et à leurs roi Priam, mais en pure perte : personne ne l'écoute. Son duo avec Chorèbe – qui aimerait tant l'épouser, est le volet le plus déchirant de cette première séquence.



Mais anecdotique et laide, la mise en scène collectionne les idées gadgets et déjà vues : Cassandra est interviewée par une équipe de télévision (que c'est original) ; dans leur salon cossu qui contraste avec le décor simultanément et trivial où se presse le peuple en panique, la cour de Priam a des allures d'opérette, – les futurs vaincus n'ont aucune grandeur antique. Cette obligation d'actualisation et de réalisme sonne faux. Sans pouvoir justifier sa présence dans cette partie troyenne, une célébration d'Hector mort se précise mais de façon brouillonne et incohérente. Et le cheval des grecs est remplacé par Enée lui-même, traître à sa patrie. De toute évidence, les tableaux collectifs n'ont jamais inspiré Tcherniakov dont le tempérament reste plutôt introspectif, plus soucieux de l'itinéraire des individus que du mouvement des foules. Ainsi la marche troyenne consterne par un... statisme désolant.

DIDON à CARTHAGE... Las, le sentiment d'incongruité et d'actualisation coûte que coûte persiste et ... s'enlise dans la seconde partie (Les Troyens à Carthage, avec l'idylle entre Enée et Didon) : Tcherniakov nous sert des références aux vagues migratoires d'aujourd'hui... soit. Et donc le rapport ? Nous le cherchons encore.

Toujours à hauteur humaine, Tcherniakov fait de l'action berliozienne une petite histoire de famille, un épisode

domestique ordinaire qui dans ce contexte, devient même ridicule : comment accepter que Didon se déchaine comme une hystérique contre celui qu'elle aime et qui ne veut pas rester : Enée ? Voilà qui est dit et confirmé : pour Tcherniakov, tout dignité, toute grandeur antique sont effacés. Pour la petite histoire. Celle qui émaille sa vision d'une communauté de petits-bourgeois dont on lit pour certains la pensée à travers des projections vidéo... ce dispositif (dans la première partie) serait un tantinet crédible si l'on en avait pas mesuré les limites comme l'affligeante banalité dans ses productions antérieures. Tcherniakov ne sait pas se renouveler : il s'obstine même et se répète. Au risque de dénaturer la partition qu'il est censé servir.



L'apothéose de cette lecture réductrice et décevante, se révèle dans toute sa fausse pertinence dans la seconde partie : Enée qui a vendu sa cité aux grecs, fuit et se retrouve dans un hôpital pour victimes de guerre dont la directrice est Didon, laquelle a troqué sa couronne carthaginoise pour une nouvelle compétence en soins palliatifs. Au sommet de cette actualisation, la chasse royale qui prépare au duo amoureux, devient jeu de rôle aux vertus thérapeutiques entre les patients hospitalisés dont Enée bien sûr (habité par ces voix qui l'exhortent à rejoindre l'Italie pour fonder un nouvel empire). On avait déjà vu tout cela, dans sa Carmen au festival d'Aix 2017, où Tcherniakov allait jusqu'à réécrire la fin de l'histoire (mais bien sûr, puisque Bizet avait laissé un opéra « inabouti »).

Des Troyens bien triviaux...

Les petits bourgeois traumatisés en thérapie de groupe

Au spectacle affligeant de troyens et de carthaginois réduits à des intrigues de bas étage, répond heureusement une tenue vocale et orchestrale d'une toute autre valeur, justifiant qu'on s'intéresse à ces nouveaux Troyens. Mais les yeux fermés.

Rayonnante, profonde, et presque énigmatique, car elle semble habitée par ce don de voyance divine, **la Cassandre de Stéphanie d'Oustrac** intéresse dans la première partie : sa présence cynique à force d'être distancée, – presque froide et absente, surprend dans un océan de mouvements confus et maladroits. Sa déclamation est courte parfois à l'inverse de celle de son partenaire Chorèbe (impeccable et si noble **Stéphane Degout**). En réalité, Tcherniakov qui aime décelé les travers et traumas dissimulés, a fouillé le passé tortueux de la voyante : en réalité, elle reste égarée parce que son père (Priam) l'a violée... vous suivez toujours ?

Tout cela altère la force du premier couple imaginé par Berlioz (Cassandre / Chorèbe). Leur duo trouve un bel écho dans celui de la seconde partie : réunissant, opposant, puis séparant Enée et Didon : respectivement **Brandon Jovanovitch** (sobre et percutant, souple et articulé lui aussimalgré quelques aigus parfois tirés) et **Ekaterina Semenchuk** (sensuelle et impliquée, d'abord surdimensionnée à notre avis au début, puis mieux canalisée, trouvant le ton tragique juste dans son suicide final). Pourtant cela n'était pas gagné car Didon suicidaire se tue en avalant des cachets, sans aucune dignité ni grandeur.

Distinguons également le beau mezzo grave et sombre, très onctueux et musical d'**Aude Extremo** en Anna, la sœur funèbre de Didon ; mais son français manque de clarté, ce qui est loin

d'être le cas de **Michèle Losier** : son Ascagne est de bout en bout éloquent, articulé, juste. Saluons aussi le Narbal racé de **Christian Van Horn** ; l'élégance du ténor **Cyrille Dubois** dans l'air de Iopas : « Ô blonde Cérès ». Par contre, au diapason d'une mise en scène sans magie, oublions l'Hécube frustrante et hors sujet, hiératique figurante de **Véronique Gens**.

Malgré de nombreuses coupures (le duo des sentinelles si cher à Berlioz, est absent !), **Philippe Jordan** qui réussit certains passages symphoniquement wagnériens, parvient néanmoins à sauver les meubles disparates d'une production confuse qui manque d'unité comme de direction. Difficile de rétablir l'équilibre entre la beauté de la musique et l'effet de multitude comme l'action déconstruite que l'on voit sur scène... Voilà une nouvelle production qui ne rétablit par Tcherniakov parmi les grands metteurs en scène d'opéras. Entre confusion, dispositif bidon, lecture confuse, obsession d'un regard pseudo psychanalytique... le spectateur et l'auditeur sont en droit d'applaudir autre chose... à commencer par une partition qui devient invisible sous le cumul d'oirpeaux qui la recouvre. Surtout sur la scène de l'Opéra de Paris. Que l'on pense aux nouveaux spectateurs de l'opéra : reviendront-ils pour d'autres spectacles après avoir éprouver la confusion comme la laideur de celui-ci ? **A l'affiche de l'Opéra Bastille, le 31 janvier. Les 3, 6, 9 et 12 février 2019.** □ Pour vous faire une idée, et dans le confort de votre salon, Arte diffuse le 31 janvier la production de ces Troyens déconcertants à Bastille, en différé à 22h30. Illustrations : © V. Pontet / OnP 2019

COMPTE-RENDU, opéra. PARIS, Bastille, le 25 janv 2019. BERLIOZ : Les Troyens. Jordan / Tcherniakov

Distribution

Les Troyens – Opéra en 5 actes d’Hector Berlioz

Opéra en cinq actes, livret du compositeur d’après l’Enéide
Créé à Paris, Théâtre-Lyrique, le 4 novembre 1863 (Les Troyens à Carthage)

et à Karlsruhe le 6 décembre 1890 (La Prise de Troie, en langue allemande)

Cassandre : Stéphanie d’Oustrac

Ascagne : Michèle Losier

Hécube : Véronique Gens

Énée : Brandon Jovanovich

Chorèbe : Stéphane Degout

Panthée : Christian Helmer

Le Fantôme d’Hector : Thomas Dear

Priam : Paata Burchuladze

Un Capitaine Grec : Jean-Luc Ballestra

Hellenus : Jean-François Marras

Polyxène : Sophie Claisse

Didon : Ekaterina Semenchuk

Anna : Aude Extrémo

Iopas : Cyrille Dubois

Hylas : Bror Magnus Tødenes

Narbal : Christian Van Horn

Deux Capitaines troyens : Jean-Luc Ballestra, Tomislav Lavoie

Mercure : Bernard Arrieta

Chœurs et Orchestre de l’Opéra national de Paris

Direction : Philippe Jordan

Mise en scène et décors : Dmitri Tcherniakov
