

CD, compte rendu critique. Brahms : Serenades. Chailly (1 cd Decca)

CD, compte rendu critique. Brahms : Serenades. Chailly (1 cd Decca). C'est avant tout la rencontre (éblouissante) d'un chef et d'un orchestre : l'aventure entre **Riccardo Chailly** et les instrumentistes du Gewandhaus de Leipzig se poursuit sous les cieux enchantés comme ce nouvel opus en témoigne : **Brahms** va idéalement au chef et à l'orchestre allemand : ainsi ses **deux Sérénades**, composées entre 1858 et 1860, dont la force et la vitalité de l'approche ici feraient presque oublier parfois leur déséquilibre structurel, entre épisodes profondément inspirés et vraies longueurs un rien artificielle de musique pure. Le maestro milanais montre à quel point l'écriture raffinée, furieuse, bondissante (à la fois doublement viennoise, mozartienne et beethovénienne) de Brahms regarde en définitive vers la symphonie (la Sérénade 1 est révisée et achevée simultanément à la Symphonie n°1 et elle partage aussi d'indiscutables affinités avec la Symphonie n°3 de Johannes)... Brahms revisite en hommage à Mozart, cet esprit de l'élégance virtuose mozartienne, esprit de divertissement très habilement écrit légué par le XVIII^e. L'élan chorégraphique, la vitalité dansante, l'exaltation toujours légère et transparente attestent de l'excellente santé du Gewandhaus. D'un préjugé tenace les tenants pour des œuvres austères, voire secondaires et d'un moindre fini vis à vis des Symphonies, voici que Chailly très inspiré, capable de galvaniser ses troupes, montre toute l'énergie imprévisible des deux Sérénades qui dans les mouvements lents, savent aussi exprimer une déchirante nostalgie : les deux Adagios non troppo (celui de la Sérénade 1 frappe par sa caresse méditative en si bémol



majeur ; tandis que celui en la mineur de la 2, convainc irrésistiblement par sa densité grave et aérée). Souffler un vent puissant et exalté, d'une impérieuse juvénilité : voilà l'un des aspects et non des moindres de cette lecture en tout point convaincante. La quasi intégrale Brahms par Chailly chez Decca s'affirme bel et bien comme l'une des meilleures réussites symphoniques récentes en Allemagne.

Johannes Brahms (1833-1897) : Sérénades 1 (opus 11) et 2 (opus 16). Gewandhausorchester. Riccardo Chailly, direction. Enregistré à Leipzig en 2014. 1 cd **Decca** 0289 478 6775 3.

CD, compte rendu critique. Monteverdi : Livres I,II,III de madrigaux – florilège (Les Arts Florissants, Paul Agnew, 1 cd Les Arts Florissants éditions

CD, compte rendu critique. Monteverdi : Livres I,II,III de  madrigaux – florilège (Les Arts Florissants, Paul Agnew, 1 cd Les Arts Florissants éditions). Forts d'une intégrale donnée en concert depuis 4 années, **Paul Agnew et les chanteurs des Arts Florissants** poursuivent leur approfondissement des madrigaux de Monteverdi avec cette éloquence voluptueuse dont ils savent projeter le geste poétique. Soucieux du verbe, de son intensité comme de sa couleur et de son intelligibilité, une vraie complicité collective s'entend ici, au profit des **3 premiers Livres, (I,II et III, édités en 1587, 1590 et 1592) :**

c'est un retour à la source, celle miraculeuse et jaillissante qui permet de comprendre comment Claudio, de sa formation à Crémone auprès de son maître Ingegneri, plutôt conservateur, fait éclater le cadre du langage musical Renaissance (Ars Perfecta) pour en libérer le potentiel expressif afin d'exprimer au plus près, les vertiges émotionnels des poèmes choisis. Esthétique du verbe et du sentiment qu'il contient, voici donc révélé, ce chemin qui mène à ... l'opéra.

Apprenant de Marenzio, De Rore, de Pallavicino, le jeune Claudio, âgé de seulement 19 ans quand il fait paraître son Livre I (Crémone, 1587), ardent amoureux des sens, cisèle déjà une langue vocale d'un raffinement irrésistible, sachant surtout souligner, commenter, articuler les textes de Guarini et essentiellement de **Torqueto Tasso (Le Tasse)** : le miracle de l'aube nouvelle qui accompagne le réveil des amants (***Non si levav'ancor l'alba novella***), et déjà une écriture qui prête oreille aux enchantement de la nature (***Ecco mormorar l'onde...*** et ses graves ondulents quasiment érotiques et languissants) suscitent entre autres, dans l'éblouissant Livre II de 1590 (qui clôt littéralement l'époque crémonaise ; le Livre III est déjà dédié au Duc Vincent de Gonzague à Mantoue...), des perles de trouvailles murmurées, contrastées, serties dans une justesse suggestive que les 6 solistes éclairent d'une vibrante implication. Mêmes les autres poèmes du Tasse mis en musique, – *S'andasse Amor à caccia*, et *Se tu mi lassi, perfida...* plus dramatiques et proches du texte parlé incantatoire, illuminent les mêmes recherches du jeune Claudio, déjà grand connaisseur de poésie dramatique.



A cappella, les 5 chanteurs autour de Paul Agnew embrassent les

Crémona, la matrice miraculeuse

Dans ce florilège qui regroupe les joyaux des Livres I,II et III, **Paul Agnew** veille plus que jamais et peut-être davantage encore que dans le recueil précédemment publié de cette quasi intégrale discographique ([Mantova : Livres IV, V, VI](#)), à la clarté de la polyphonie, à l'architecture harmonique des partitions, à l'engagement pulsionnel et psychologique, à l'équilibre et l'écoute des voix (ample portique de **Vattene pur, crudel**, ultime cycle madrigalesque du IIème Livre (1592) que Monteverdi a conçu comme un retable profane en trois volets, là encore inspiré du Tasse qui imagine la figure tragique et démunie d'Armide, abandonnée par Renaud... Il en résulte ce cabinet intérieur où les intentions se révèlent dans l'énoncé du verbe, cette mécanique mesurée au diapason du cœur et du souffle qui proche de l'improvisation, à force de répétition et de travail collectif, incarne l'enjeu sensuel et le drame intérieur de chaque poème ; ici, la mélodie et le chant semblent naître du mot : lisibilité, flexibilité, couleur du sentiment déjà : rien ne manque à cette fusion idéale, légendaire et pilier pour l'essor de l'opéra à venir.

Grâce à Paul Agnew et ses formidables complices des Arts florissants, il semble que jamais interprètes n'ont compris et su transmettre à ce point, l'intelligence de Monteverdi, peintre des âmes et des paysages sensuels : au service du Tasse, lui-même engagé à stimuler l'inspiration des compositeurs pour la mise en musique de ses poèmes, Monteverdi semble mieux que quiconque alors dans ce passage décisif au début des années 1590, entre la Renaissance et le Baroque naissant, déceler



l'enjeu dramatique du verbe. Avec lui, le chant devient dramatique et se prépare à l'éclosion très prochaine, dans la décennie suivante, de l'opéra. C'est à dire au moment où en peinture, Caravage réalise la même inflexion vers l'incarnation et l'individualisation de la forme et du discours. Un réalisme fait jour, une intimité et la représentation de l'homme surtout s'affirment comme jamais auparavant. Tout se joue ici et dans cette matrice vocale d'une éblouissante cohérence ; les Arts Florissants sous la direction de Paul Agnew se révèlent superlatifs. On se souvient de l'intégrale de Rinaldo Alessandrini pour l'ex label Opus 111, cycle en son époque événement ; près de 15 ans plus tard, toute la science et l'éloquence des Arts Florissants défendues par William Christie depuis le début de l'aventure de l'ensemble, sont transmises et comprises, recueillies avec une finesse magicienne par son « associé » et directeur musical adjoint, désormais adoubé, Paul Agnew. Magistral.

On attend le troisième et dernier volume de ce florilège madrigalesque, avec impatience (intitulé Venezia, Livres VII et VIII). Illustration : portrait présumé de Monteverdi jeune (DR).



CD, compte rendu critique. **Monteverdi : Livres I,II,III de madrigaux – florilège (Les Arts Florissants, Paul Agnew, 1 cd Les Arts Florissants éditions. Parution : mardi 19 mai 2015.**

[AGENDA Monteverdi : Paul Agnew et Les Arts Florissants en concert](#)

Lundi 18 mai 2015 : Paris, Philharmonie 2, 20h30 : Livre VIII, Madrigali amorosi

Dimanche 24 mai 2015 : Londres, Barbican-Milton Court, 14h : Livre VIII, Madrigali guerrieri

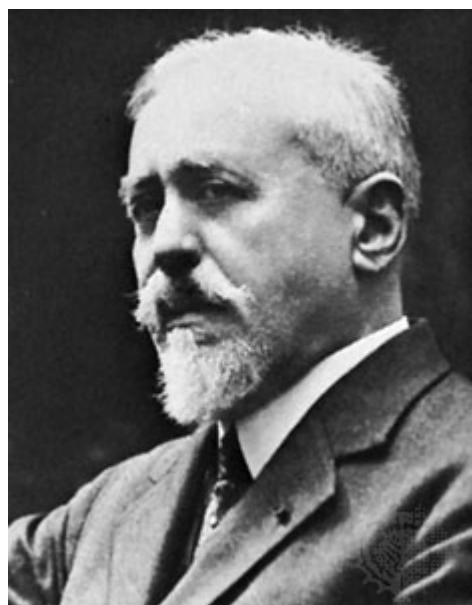
Dimanche 24 mai 2015 : Londres, Barbican-Milton Court, 19h30 : Livre VIII, Madrigali amorosi

Jeudi 28 mai 2015 : Caen, Théâtre. Livre VIII : Madrigali guerrier

Vendredi 29 mai 2015 : Caen, Théâtre. Livre VIII, Madrigali amoroso

**Compte rendu, opéra.
Strasbourg. Opéra National du
Rhin, le 26 avril 2015. Paul
Dukas : Ariane et Barbe-
Bleue. Jeanne-Michèle
Charbonnet, Sylvie Brunet-**

Grupposo, Gaëlle Alix, Marc Barrard. Choeurs de l'Opéra du Rhin. Sandrine Abello, direction. Orchestre symphonique de Mulhouse. Daniele Callegari, direction. Olivier Py, mise en scène.



Nouvelle production choc à l'Opéra National du Rhin. Olivier Py revient dans la maison alsacienne pour le seul opéra du compositeur français **Paul Dukas, Ariane et Barbe-Bleue**, d'après la pièce éponyme du symboliste belge Maurice Maeterlinck. La distribution et l'Orchestre symphonique de Mulhouse sont dirigés par le chef Daniele Callegari, et les fabuleux chœurs de l'Opéra par Sandrine Abello. Un spectacle d'une grande richesse habité

des fantasmes et des mystères, un commentaire sur l'âme et ses faiblesses atemporelles comme il est tout autant allégorie de la conjoncture mondiale actuelle. Jamais le théâtre lyrique n'a paru mieux refléter comme un miroir les pulsations troubles de notre temps. C'est bien ce qui fait la justesse de la production présentée à Strasbourg.

**Pari réussi pour cette nouvelle production de l'Ariane de
Dukas**

Richesse et liberté qui dérangent

Paul Dukas est connu surtout par sa musique instrumentale, et presque exclusivement grâce à son poème symphonique archicélèbre l'Apprenti Sorcier d'après Goethe, en dépit de la grande valeur et de l'originalité des pièces telles que sa Sonate en mi mineur d'une difficulté redoutable, sa Symphonie en do et son fabuleux ballet La Péri, véritable chef-d'oeuvre d'orchestration française. Son seul opéra, dont la première a eu lieu en 1907 à l'Opéra-Comique, a divisé la critique à sa création mais est progressivement devenu célèbre dans l'Hexagone et même à l'étranger. Or, il s'agit toujours d'un opéra rarement joué et mis en scène, qui faisait uniquement parti du répertoire de quelques maisons d'opéra, notamment Paris. Dans sa démarche passionnante, audacieuse et sincère, Marc Clémour, directeur de l'Opéra National du Rhin, change la donne en le programmant et invitant nul autre qu'Olivier Py.



L'histoire de Maeterlinck est un mélange du mythe grec antique d'Ariane (emprisonnée dans le labyrinthe du Minotaure) et du conte de Perrault

Barbe-Bleue, où une femme sans nom se marie au monstre, qui sera tué par ses frères, et dont elle héritera la fortune. Une œuvre symboliste où l'on trouve Mélisande parmi d'autres princesses Maeterlinckiennes (Sélysette, Alladine, Bellangère et Ygraine) ; ces femmes sont prisonnières au château de Barbe-Bleue où Ariane est venue vivre, avec la mission de les

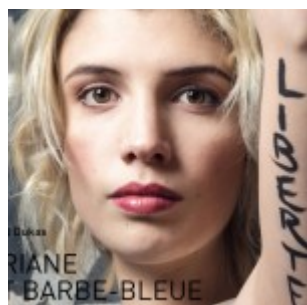
délivrer du monstre. Avec l'aide de sa nourrice, et après s'être promené partout dans le château, ouvrant des portes interdites, elle réussit sa tâche. Mais ces princesses prisonnières ne veulent pas la liberté. Où comment la plupart des hommes s'attachent à leurs ténèbres confortables et refusent la liberté de la raison, de la lumière. Une œuvre qui date de plus d'un siècle et qui parle subtilement, brumeusement, comme tout le théâtre symboliste d'ailleurs, d'une triste et complexe réalité toujours d'actualité. Si rien n'est jamais trop explicite dans cette œuvre, le commentaire sur l'échec des « révolutions » récentes, la remontée des nationalismes, le retour et l'acceptation de l'obscurantisme religieux y sont implicites, évidents et surtout très justement exprimés. Il s'agirait en vérité d'un opéra révolutionnaire par son livret, mais sans l'intention de l'être.

Dans les mains fortes et chaudes, tenaces et habiles d'Olivier Py, nous avons le plaisir de découvrir des couches de signification, habillées et habitées par le mysticisme et la sensualité. Mais ces plaisirs quelque peu superficiels cachent un cœur hautement inspiré, une pensée profonde et complexe. Ainsi l'opéra se déroule en deux plans, fantastique travail de son scénographe fétiche Pierre-André Weitz ; en bas, nous sommes dans le monde réel, une prison en pierre dans un château, peut-être. En haut, l'imaginaire. Le royaume des bijoux, des mirages, des forêts et des prisons, des fantômes et des fantômes.

Ariane est omniprésente au cours des trois actes. Dans ce rôle, **Jeanne-Michèle Charbonnet**, qu'on l'accepte ou pas les quelques aigus tremblants (mais jamais cassés!) d'un des rôles les plus redoutables du répertoire, est tout à fait imposante ([NDLR: la](#)



[soprano avait déjà chanté chez](#)
[Py pour sa fabuleuse Isolde, présenté en Suisse puis surtout](#)
[par Angers Nantes Opéra, seule place française qui osa](#)
[programmer en 2009 une production lyrique qui demeure la](#)
[meilleure du metteur en scène à ce jour](#)). Son Ariane pourrait s'appeler Marianne tellement sa présence est parfaitement adaptée au personnage qu'elle interprète, une femme révolutionnaire, en quelque sorte. Elle sortira triomphante mais sa révolution est un échec. **La Nourrice de Sylvie Brunet-Grupposo**, quant à elle, agite les cœurs avec une présence aussi magnétique, un art de la déclamation ravissant, un chant tout autant incarné que son jeu d'actrice. Remarquons aussi les prestations des princesses enfermées, Aline Martin en Sélysette, Rocio Pérez en Ygraine, Gaëlle Alix en Mélisande ainsi que Lamia Beuque en Bellangère (Alladine, jouée par Délia Sepulcre Nativi, est un rôle muet). Un travail d'acteur formidable, un chant sincère et équilibré les habite en permanence ou presque.



Et l'Orchestre symphonique de Mulhouse sous la direction de Daniele Callegari ? Une véritable surprise, par les couleurs et l'intensité, certes, mais surtout par la justesse, par le souci des nuances fines, par l'attention aux voix sur le plateau et à l'équilibre par rapport à la fosse. Une approche qui paraîtrait millimétrique et intellectuelle mais qui se révèle en vérité d'être respectueuse de la partition (les citations de Debussy sont interprétées avec grande clarté, par exemple) mais surtout incarnée, sincère, appassionata et passionnante, en accord total avec tous les autres composants. Si l'impressionnisme musical de Dukas touche parfois l'expressionnisme (!), la cohésion auditive, sans la perte des contrastes, est plus que réussie par le chef italien et l'orchestre alsacien. Une réussite tout à fait ... mythique ! [A voir absolument encore les 28 et 30 avril, et 4 et 6 mai à Strasbourg ou encore le 15 et le 16 mai 2015 à Mulhouse.](#)

CD, compte rendu critique. Horowitz plays Scriabine (3 cd Sony classical)

CD, compte rendu critique.
Horowitz plays Scriabine (3 cd
Sony classical). Horowitz joue
Scriabine ... Le fait relève
d'une affaire familiale car
l'oncle de Vladimir, Alexander -
le frère de son père Samuel-,
fut un pianiste talentueux au
point qu'après son entrée au
Conservatoire de Moscou en 1898
et n'ayant obtenu en fin de



cycle qu'une médaille d'argent alors qu'il méritait l'or,
Scriabine en personne, très admiratif, protesta vivement
contre ce jugement partial et discriminatoire, qui souhaitait
condamner la judéité du candidat. Après la mort de Scriabine
en 1915, Alexander donnera plusieurs conférences majeures
sur le compositeur pianiste jouant plusieurs oeuvres piliers
dont les deux Poèmes opus 32, célébrant les visions musicales
d'un génie du clavier qui avait su donner des concerts à Kiev,
le fief des Horowitz quelques mois avant sa mort. De l'aveu de
Vladimir, le neveu prodige, Scriabine ne s'est pas imposé à
lui immédiatement; jusque dans les années 1950, l'interprète
exprime l'esthétique léchée sensuelle des impressionnistes
français (Debussy et surtout Ravel) ; Horowitz crée
plusieurs Sonates celles de Barber, Prokofiev, Kabalevski. ..

ce n'est que sur le tard d'une carrière très remplie que Vladimir suit le sillon de son oncle Alexander et découvre ce mysticisme philosophique post romantique dont il se sentait trop éloigné jusque là.

Mystique Horowitz

Les 3 cd réunis dans ce coffret événement révèle l'affinité naturelle qui naît sous les doigts du pianiste comme inspiré par le feu scriabinesque : de 1950 à 1976, ce cycle en studio et en live restitue la dernière quête artistique et éthique du grand pianiste russe. Il n'est que d'écouter les deux versions de la Sonate n°9 dite « Messe Noire » pour entendre et comprendre l'intelligence d'Horowitz éclairant les crépitements et le surgissement du mystère irrésolu dans cette partition abordée en moins de 7mn puis près de 13mn dans sa seconde approche de 1965 : un souffle les distingue nettement, une évidence naturellement ciselée acquise ainsi sur le tard par celui qui aimait à dire qu'il progresserait jusqu'à la mort... de fait la plus récente des lectures frappe par sa jubilation de l'instant, ses projections syncopées et pourtant son architecture puissante sa progression irrépressible...

La respiration et la profondeur qui cultivent un Horowitz proche de l'improvisation et qui fait jaillir le feu sacré à chaque mesure : une maturité irrésistible qui recueille et les gouffres vertigineux rompant le discours, et la distance héroïque sur laquelle s'appuie l'élan des visions mystiques. A ce titre, le dernier cd qui rassemble les prises live,

enchante véritablement dévoilant pour certains, et confirmant pour nous, la somptueuse volubilité du pianiste qui joue Scriabine comme il respire : une rencontre rare qui dans les années les plus tardives de sa carrière affirme une affinité exceptionnelle avec le dernier compositeur russe romantique. Comme si le secret et le mystère chez Scriabine avaient in fine cultiver pour son bien, la quête de la simplicité et de la profondeur...

S'il est vrai que la mort semble être l'ultime et véritable mesure dans l'expérience et l'interprétation de Scriabine, Horowitz nous offre comme personne avant lui un cycle d'exploits et de performances qui passent par tous les registres de la sensation et de la connaissance pour exprimer le geste et les visions de Scriabine : ivresse, extase, langueur inquiète, transe connectée au grand mystère universel mais ici énoncés avec une légèreté fluide, celle des mystiques heureux. Le style en gagne une clarté rayonnante qui le rend d'autant plus proche et humain. Sans connaître la manière de son oncle Alexander qui connut le compositeur et joua ses oeuvres, Vladimir Horowitz semble comprendre comme peu avant lui les enjeux et les questionnements d'un Scriabine visionnaire et prophétique.

De là à croire comme nous le montre le coffret, que l'interprétation de Scriabine permet au pianiste de se trouver... nous le pensons. Jamais l'insolence de la pure et immédiate virtuosité n'a à ce point, chez Horowitz, chercher le contrepoint de la profondeur. Toute sa vie, le pianiste fut en quête de recul, d'intériorité pour atténuer l'enthousiasme parfois creux et superficiel que suscita toujours son impériale facilité.

De fait, au début des années 1980 et même dès 1975 en réalité, son jeu s'arrondit, exprima une nouvelle intensité plus recueillie, un lâcher prise totalement étranger à son ambition de totaliser, si manifeste parfois, au risque d'une technicité éblouissante / ébouriffante. En définitive, son style atteint

le soleil dès ses débuts, pour chercher ensuite avec l'exigence autre de l'âge mûr, le repli du secret à son crépuscule. Ainsi le mystère de Scriabine a montré au bon moment la voie au pianiste russe, en ses années les plus mûres, les plus fécondes et riches.

CD, compte rendu critique. Horowitz plays Scriabine (3 cd Sony clasiscal 88875038372).

tracklisting :

Horowitz plays Scriabin

Piano Sonata No. 3 in F sharp minor, Op. 23

The RCA Victor Studio Recordings

Prelude, Op. 11 No. 1 in C major

Prelude, Op. 11 No. 10 in C sharp minor

Prelude, Op. 11 No. 9 in E major

Prelude, Op. 11 No. 3 in G major

Prelude, Op. 11 No. 16 in B flat minor

Prelude, Op. 11 No. 13 in G flat major

Prelude, Op. 11 No. 14 in E flat minor

Prelude, Op. 15 No. 2 in F sharp minor

Prelude, Op. 16 No. 1 in B major

Prelude, Op. 13 No. 6 in B minor

Prelude, Op. 16 No. 4 in E flat minor

Prelude, Op. 27 No. 1 in G minor

Prelude, Op. 51 No. 2 in A minor

Prelude, Op. 48 No. 3 in D flat major

Prelude, Op. 67 No. 1

Prelude, Op. 59 No. 2

Prelude, Op. 11 No. 5 in D major

Prelude, Op. 22 No. 1 in G sharp minor

Étude Op. 2 No. 1 in C sharp minor

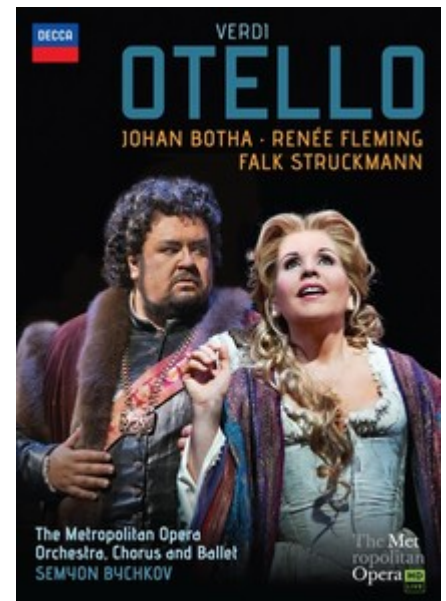
Poème in F sharp major, Op. 32 No. 1
The Columbia Studio Recordings
Étude Op. 2 No. 1 in C sharp minor
Étude Op. 8 No. 12 in D sharp minor
Feuillet d'album, Op. 45 No. 1
Étude Op. 8 No. 2 in F sharp minor
Étude Op. 8 No. 11 in B flat minor
Prelude, Op. 8 No. 10 in D flat major
Étude Op. 8 No. 8 in A flat minor
Étude Op. 42 No. 3 in F sharp major 'La Moustique'
Étude Op. 42 No. 4 in F sharp major
Étude Op. 42 No. 5 in C sharp minor
Poèmes, Op. 69 Nos. 1 & 2
Vers la flamme, Op. 72
Albumblatt, Op. 58
Étude Op. 65 No. 3 in G major
Piano Sonata No. 9, Op. 68 'Black Mass'
Live Recordings
Poème in F sharp major, Op. 32 No. 1
Étude Op. 2 No. 1 in C sharp minor
Piano Sonata No. 10, Op. 70
Piano Sonata No. 5 in F sharp major, Op. 53
Étude Op. 8 No. 12 in D sharp minor
Étude Op. 8 No. 7 in B flat minor
Étude Op. 42 No. 5 in C sharp minor
Piano Sonata No. 9, Op. 68 'Black Mass'
(alternate version – 25th February, 1953)

DVD, compte rendu critique. Verdi : Otello. Fleming, Botha (Bychkov, Metropolitan, octobre 2012, 1 dvd Decca)

DVD, compte rendu critique. Verdi :
Otello. Fleming, Botha (Bychkov,
Metropolitan, octobre 2012, 1 dvd Decca).

Le dernier Verdi sait créer de sublimes atmosphères psychologiques dont profite évidemment son Otello. Suivant son cher Shakespeare dans l'expression d'un drame noir et étouffant, le compositeur outre le rôle d'Otello confié à un ténor stentor (au format wagnérien) offre surtout au rôle de Desdemona, l'épouse abusivement outragée d'Otello, par son mari même, un sublime personnage lyrique pour les sopranos, qui tire sa dignité et sa profonde loyauté, sa bouleversante sincérité dans l'air du saule et sa prière au IV, avant que le maure ivre de jalousie (et manipulé par Iago) ne la tue en l'asphyxiant dans l'oreiller de sa couche. Verdi offre sa meilleure intrigue : resserrée, nuancée, contrastée et profonde. Avec Boito, il a révisé son Boccanegra (1881) et s'apprête bientôt à composer Falstaff. Créé en 1887 à La Scala, Otello est un immense succès. Au cœur du sujet, porté par les vers taillés, ciselés de Boito, Verdi rejoint l'arête vive et sanglante des drames abrupts et profonds, pourtant poétiques de Shakespeare.

Déjà présentée en février et mars 2008, cette production a montré ses qualités, classiques certes mais efficaces et claires. Les vertus viennent surtout des chanteurs (en l'occurrence de la diva que l'on attendait et qui n'a pas



déçu). Si sous la direction du même chef (Semyon Bychkov), Renée Fleming (Desdemona), Johan Botha (Otello) remplissent ici en octobre 2012, le reste de la distribution a changé à commencer par le péril dans la demeure, l'infâme intrigant Iago (Falk Struckmann) et Cassio (Michael Fabiano).

Fleming : bouleversante Desdemona

Au I, **Renée Fleming** sait revêtir sa couleur vocale d'une réelle candeur, celle d'une adolescente encore pure, d'une sensualité lumineuse sans l'ombre d'aucune pensée inquiète ("Già nella notte"). La diva nuance avec habileté l'évolution de son personnage, de la beauté lisse à l'inquiétude de plus en plus



sombre enfin vers la résignation suicidaire (IV). La façon dont elle construit son personnage et le colore progressivement de prémonition noire, demeure exemplaire : la chanteuse sait être une actrice. C'est bien ce que souhaitait Boito comme Verdi : le dernier rôle de la victime à l'adresse de sa suivante Emilia (Addio) rejoint la grandeur tragique et intimiste du théâtre : voilà la force de Verdi et l'intelligence de Renée Fleming. L'ouvrage aurait évidemment pu s'intituler Desdemona : la performance de la diva américaine le démontre sans réserve.

Le sens des nuances et l'intelligence intérieure de la soprano contraste de fait avec le style sans guère de finesse du sud africain **Johan Botha** qui a la puissance mais pas la sincérité du personnage d'Otello. Quel dommage. Certes au III, son monologue ("Dio mi potevi scagliar") exprime l'intensité de ses déchirements intérieurs mais le style comme la projection (faciles) demeurent unilatéraux, sans ambiguïté, avec force démonstration.

Il y a du Scarpia dans le Iago verdien : vivacité noire, manipulation, perversité rationalisée et donc démonisme

efficace ... **Falk Struckmann** se tire très honnêtement des défis d'un personnage aux apparitions courtes mais denses qui exigent une franchise et une subtilité crépitante immédiates. Pari relevé car là aussi on s'étonne de démasquer chez lui, des tréfonds de souffrances silencieuses, un abîme de ressentiments illimités, en somme ce qui a intéressé Shakespeare avant de fasciner Verdi et Boito : les vertiges et tourments que cause la folie humaine.

Dans la fosse **Bychkov** éclaire les orages et les passions d'une partition essentiellement shakespearienne. Du nerf, du muscle, mais peu de nuances au diapason de Fleming, pourtant souvent les brûlures tragiques sont bien là et entraînent le spectateur jusqu'au choc tragique final.

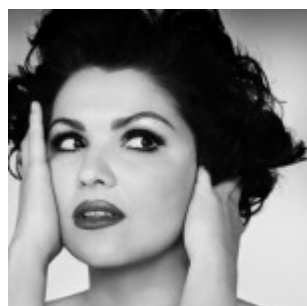
□□□**DVD, compte rendu critique. Verdi : Otello.** Johan Botha · Renée Fleming, Falk Struckmann... The Metropolitan Opera Orchestra, Chorus and Ballet. Semyon Bychkov, direction. Elijah Moshinsky, mise en scène. Enregistrement live réalisé au Metropolitan Opera de New York en octobre 2012. Parution internationale le 4 mai 2015. 1 dvd 0440 074 3862 6. Durée : 2:42. 1 dvd Decca

Paris, TCE. Anna Netrebko chante Strauss

Paris, TCE. Récital Anna Netrebko, dimanche 10 mai 2015, 20h. Strauss : les quatre derniers lieder. Certes, Daniele Gatti dirige l'ouverture de Béatrice et Bénédict de Berlioz et la Suite pour orchestre de Roméo et



Juliette de Prokofiev, mais gageons les spectateurs venus dans la salle parisienne, auront à cœur d'écouter le timbre à la fois cristallin, blessé et si sensuel de la pulpeuse diva austro russe Anna Netrebko, ailleurs, icône de Salzbourg (avec la non moins glamour Elina Garanča). A Paris, Anna Netrebko ose tout et poursuit un choix qui l'a récemment exposée, révélant certes des faiblesses indiscutables, mais passion vocale parfois déraisonnable, soulignant aussi un sincérité éblouissante ; à défaut de posséder les moyens pour chanter les quatre derniers lieder de Strauss, Anna Netrebko apporte un miel tragique, un éclairage intérieur que celles qui l'ont précédé n'avaient pas.



Leonora du Trouvère, furieuse et battante Lady Macbeth du même Verdi au Met en octobre 2014, Anna Netrebko poursuit son amour du risque avec une Norma de Bellini annoncée pour l'ouverture de la saison 2017-2018 du Metropolitan Opera... Pas vraiment belcantiste comme ont pu l'être Callas, puis Sutherland ou Caballé, Anna Netrebko n'en partage pas moins le goût des défis de ses aînées. Elle a su affirmer ainsi une éblouissante Elvira dans I Puritani, il y a déjà sept ans (déjà au Met en 2007). Son Bellini comme souvent chez elle, touche par son timbre corsé, ses aigus diamantins et métallisés, surtout en dépit d'une colorature parfois fastidieuse côté agilité et une justesse pas sûre, une sincérité de ton qui saisit par son angélisme hyper féminin, plutôt très incarné (une couleur charnelle qui fait la valeur de sa Manon puccinienne)...

Informations
Réservations

Paris, TCE. Récital Anna Netrebko

[Dimanche 10 mai 2015, 20h.](#)

[Strauss : les Quatre derniers lieder](#)

Voici en détail, notre compte rendu critique de l'enregistrement des Quatre derniers lieder (1948) par Anna Netrebko paru chez Deutsche Grammophon en novembre 2014 :

Erreur de parcours ou risque sauvé par sa sincérité ?



Les moins indulgents ayant en mémoire Te Kanawa avec Solti, Jessye Norman avec Haitink, Tomowa-Sintow avec le dernier Karajan (orchestralement ciselé), sans omettre la Schwarzkopf diront de cette embardée discutable. .. mais que

fait Anna Netrebko dans cette galère ? Car vocalement celle qui depuis fin 2013 et tout au long de 2014 jusque là avait réussi toutes ses prises de rôles surtout verdiennes (Leonora du Trouvere à Berlin et Salzbourg, puis Lady Macbeth au Métropolitain opéra de New York), prend des risques non préparés dont elle paie ici coûtant le manque de réflexion. .. De toute évidence, Strauss ne convient pas à sa voix: aigus tendus, legato en défaut, phrasé improbable... c'est constamment sur un fil mal assuré que la diva exprime les climats poétiques de chaque lied avec logiquement des incongruités bien peu acceptables, surtout dans le premier lied.

1 – Le premier des lieder pour voix et orchestre de Strauss, Frühling (seul « allegretto » quand les trois suivants sont

des andante), met en difficulté la ligne des aigus pas toujours très stable, auxquels s'ajoute une justesse aléatoire. Mais sa fragilité et ce timbre incandescent, corsé, métalisant et en même temps si charnel, rend son incarnation réellement émouvante, attachante même d'une sincérité qui ne peut être mise en doute. Les puristes dénonceront une erreur de la part de la diva : n'est pas Schwarzkopf ou surtout Norman qui veut. Car ici la soprano est certainement et spécifiquement dans le premier des quatre lieder, la plus exposée et vraiment en difficulté.

2 – Les choses s'arrangent nettement dans le lied suivant September où la voix mieux préservée s'affirme naturellement, plus proche du texte ; grâce à une intériorité de ton parfaite d'une humanité raffinée et une fragilité bouleversante. Barenboim feutré millimétré s'accorde idéalement au volume sonore de la soliste en un flamboiement nocturne irrésistible. L'art du chef se révèle ici dans toute sa riche palette hagogique.

3 – Dans « Beim Schlafengehen » (l'heure du sommeil), relevons surtout, -confirmation de cette bonification progressive en cours de programme et donc au moment de l'écoute-, la fragile et délicate sensibilité luminescente de la soprano dans le récitatif d'ouverture auquel succède le violon solo qui mène vers la cristallisation enivrée... à la ligne vocale contrôlée de la voix répond le souffle d'un Barenboim très murmuré. Là encore comme une signature, la beauté des aigus corsés, fins, mieux tenus quand ils sont justes et intenses comme ici, convainquent absolument. Cependant parfois le manque d'ampleur et de souffle, comme l'engagement un peu sage comparé à Jessye Norman ou pas assez fouillé sur le plan des dynamiques et des nuances linguistiques comparé à Fleming ou Schwarzkopf, modèrent globalement notre enthousiasme.



4 – Dans l'ultime lied : Im Abendrot (Au crépuscule : tout un symbole pour l'auteur arrivé à la fin de sa vie, laissant ici, après le choc de la guerre, son testament musical en 1948), l'étrange déflagration initiale qui ressemble à un pétard incontrôlé trop lourd au début surprend de la part de l'orchestre jusque là ciselé...

ensuite sur le plan vocal, il faut du souffle et une brillance intérieure à toute épreuve pour réaliser ce crépitement crépusculaire surtout chambriste qui se fait adieu au monde et renoncement général ultime dans l'esprit des Metamorphosen. Fort heureusement la diva sait déployer une maestria superlative car le tapis instrumental que l'orchestre sait ciseler à ses pieds, offre un soutien et un cadre idéal. La soprano qui trouve ici des couleurs et des intonations calibrés au diapason du chambrisme visionnaire de l'orchestre réellement en état de grâce, est mieux nuancée et de plus en plus introspective. Voix et instruments s'accordent idéalement dans une fin énigmatique finalement vraiment sidérante. Le parcours que la diva réalise ici malgré ses imperfections de départ laisse admiratifs par la sincérité du ton et des aigus d'une réelle beauté. C'est un disque d'abord décevant (d'une écoute trop rapide et superficielle) mais en cours d'audition, Netrebko en complicité avec Barenboim (les deux ont réalisé sa prise de rôle à Berlin pour sa Leonora du Trouvère) s'impose par sa fragilité ; c'est d'autant plus méritant que la discographie comprends des productions nombreuses et tout aussi légendaires.

Richard Strauss : Quatre derniers lieder. Une vie de héros.

Anna Netrebko, soprano. Staatskapelle Berlin. Daniel Barenboim, direction. 1 cd Deutsche Grammophon

MASTERCLASSES. Viorica Cortez et Marco Guidarini (La Garenne Colombes, 17-22 août 2015)



La Garenne-Colombes (92). Académie d'été du **Concours international de Bel Canto Vincenzo Bellini** (17-22 août 2015), envoi des dossiers jusqu'au 1er juin 2015. Pour répondre à la demande spécifique et récurrente de l'enseignement de la technique vocale belcantiste, le **Concours international de Bel Canto Vincenzo Bellini** créé par le chef d'orchestre Marco Guidarini propose un stage d'apprentissage et de perfectionnement au bel canto romantique italien : Rossini, Bellini, Donizetti... Le Concours Bellini présente ainsi son Académie d'été, du 17 au 22 août 2015 à la Garenne-Colombes (au Théâtre de la Médiathèque). Au programme : atelier lyrique (technique vocale par Viorica Cortez, mezzo soprano ; interprétation stylistique du répertoire belcantiste par Marco Guidarini, chef d'orchestre), concert de fin de stage.

Masterclasses **Viorica Cortez et Marco Guidarini**

Vincenzo Bellini Bel Canto Académie

Académie d'été du Concours international Vincenzo Bellini

Du 17 au 22 août 2015
La Garennes-Colombes, 92 250

dépôt des dossiers de candidatures jusqu'au 1er juin



Académie réservée aux chanteurs professionnels, chefs de chant et chefs d'orchestre. Cours le matin et l'après midi : 10-13h et 14-18h. Deux pianistes chefs de chant assisteront les maitres de stage. Un concert aura lieu en fin de stage le 22 août 2015. Date des inscriptions et envoi des dossiers : **du 15 avril au 1er juin 2015.**

Informations sur le site [Musicarte \(organisateur du Concours Bellini et de l'Académie d'été\)](http://Musicarte.org) ou au 06 09 58 85 97, mail : musicarte-org@live.fr. Consultez aussi le site du Concours international de Bel Canto Vincenzo Bellini : www.concoursinternationaldebelcantovincenzobellini.com

[VOIR notre grand reportage sur le Concours international de Bel Canto Vincenzo Bellini](#) (réalisation © classiquenews 2014)

CONCOURS BELLINI 2015. Les candidatures pour le prochain Concours Vincenzo Bellini (3 et 4 décembre 2015 à La Garenne-Colombes) sont ouvertes jusqu'au 10 juillet 2015. Les auditions de sélection des candidats auront lieu **le 17 juillet 2015** à La Garenne-Colombes (92). [Consultez le site de Musicarte productions pour déposer votre dossier](#)

Livres, compte rendu critique. Jessye Norman : « Tiens-toi droite et chante ! » (Fayard)

Livres, compte rendu critique. Jessye Norman : « Tiens-toi droite et chante ! » (Fayard).  Moins autobiographie que mémoires au fil de l'humeur et des thématiques qui lui sont chères, le texte de Jessye Norman reste surtout un « merci » à la vie, une profession de foi, un hymne aux valeurs humaines supérieures qui permettent de rendre notre existence et notre monde meilleurs... Si tant est que nous puissions influencer le cours des choses. Dans le cas de la diva américaine dont la carrière débute en 1960 et s'achève officiellement à la fin des années 2000, la détermination et l'optimisme (« tiens toi droite et chante ! ») sont un moteur exceptionnel pour réaliser les rêves d'accomplissement d'une voix phénoménale. Pourtant

l'itinéraire de cette enfant née à Augusta en Georgie, outre ses dons vocaux prodigieux, traverse des événements politiques et sociétaux majeurs qui ont marqué l'après guerre : dans son pays, les lois racistes et la ségrégation qui ont suscité tout un mouvement populaire pour l'égalité des citoyens américains ; puis jeune cantatrice passée à Berlin dans les années 1960, écoutes discrètes et loi du secret comme du soupçon à l'époque de la guerre froide. Il faut lire ses souvenirs d'enregistrements à Dresde par exemple pour comprendre le climat et les conditions d'une époque troublante et surréaliste.

Les combats de Jessye



L'enfant s'est construite grâce aux valeurs léguées par sa famille, sa grand mère qui chantait les spirituals à l'église en traversant les allées pour saluer ses voisins ; ses parents, responsables, justes, et surtout engagés pour l'émancipation des droits des noirs. La chanteuse, star du lyrique au XXème garde chevillé au corps, cet amour de la liberté, mais aussi du travail, de la discipline, de la dignité partout, toujours, comme un phare tourné vers les autres.

Le mélomane comme l'admirateur de la personne humaine retrouvera sa « Jessye » : une conscience pleine et libre soucieuse d'empathie, de reconnaissance et de fraternité. Les chapitres sur le travail artistique, la collaboration avec les chefs et les confrères sont rares, donc très appréciés, disséminés au fil des pages.



Heureusement, Jessye parle de ses rôles fétiches, de ses compositeurs de prédilection, de ses rencontres : Jocaste d'Oedipus Rex (chanté au festival de Matsumoto en 1993 sous la direction d'Ozawa), Didon (Purcell et de Berlioz),

Phèdre (certains soirs enchanteurs de 1982 au Festival d'Aix en Provence), Erwartung naturellement... ; travail avec les compositeurs vivants tels Tippett (A child of our time, célébration déchirante contre l'inhumanité de la guerre et de la Shoah) ou Messiaen (Poème pour Mi) ; Schubert, Mozart, Wagner, surtout Richard Strauss dont elle explique la portée poétique et spirituelle des Quatre derniers lieder sur près de 2 pages ! On passe volontiers les nombreuses récompenses, distinctions, médailles et invitations prestigieuses dont évidemment les célébrations en 1989 de la Révolution française où Jessye fut notre Marianne, entonnant la Marseillaise, drapée dans les couleurs tricolores telle la pythie d'une ère nouvelle (que l'on attend toujours). C'était l'époque où Paris créait l'événement... comme Berlin dont le mur tombait. Jessye Norman raconte alors l'enregistrement à Dresde qu'elle réalisait et qui tombait à pic : Fidelio de Beethoven et son hymne à la liberté. Cela ne s'invente pas.

De page en page, se précise une femme qui affirme ses valeurs humaines, son humilité face à la vie, sa gratitude pour ceux qui l'ont aimée et qui continuent de l'accompagner.

Au final c'est plus une leçon de vie que le catalogue d'anecdotes scrupuleusement inscrites selon les productions et les enregistrements vécus. Il en ressort un portrait de femme admirable qui brille par son exigence autant artistique qu'humain, son désir d'empathie et sa curiosité pour les autres. Les divas d'aujourd'hui ferait bien de méditer sur ce qu'elles apportent de concret à la société, après avoir tant reçu de leur public et admirateurs. [Jessye Norman serait-elle](#)

la dernière représentante des divas aussi charismatiques que généreuses ? Tant de déclarations pour le respect, l'égalité, le don sont méritoires de la part d'une artiste qui a profité du star system des années 1980 et aussi du marketing vertigineux du classique à l'époque florissante du compact disc. Pudiquement, l'éditeur ne communique pas l'année de naissance de la Diva (15 septembre 1945) : il s'agit donc aussi d'une publication soufflant les 70 ans de la cantatrice inoubliable. Bonne anniversaire, Jessye !

Livres. **Jessye Norman** : « **Tiens-toi droite et chante !** » (Fayard). EAN : 9782213686189. Parution : le 29 avril 2015. 350pages. Format : 135 x 215 mm. Prix public TTC: 20.90 €.

LIRE aussi notre [annonce du Livre : Tiens toi droite et chante ! par Jessye Norman \(Fayard\)](#)

Monteverdi : Livres I, II, III de madrigaux (Paul Agnew, Les Arts Florissants). Dossier spécial

CD événement. CREMONA : Livres I,II,III par Les Arts Florissants et Paul Agnew. Cremona. *Livres I, II, III de madrigaux de Monteverdi par Les Arts Florissants et Paul Agnew.* Après la parution du premier volume de l'intégrale des madrigaux de Monteverdi (volume 1 : Mantova :



Livres IV, V, VI), Les Arts

Florissants font paraître le second volet, celui dédié aux premiers recueils du jeune Monteverdi, soit à édités à Crémone dès 1587 (Livre I) où le jeune compositeur assimile et dépasse déjà l'écriture polyphonique en imitation (*Ars perfecta*) légué par Lassus et Palestrina ; très vite, dans le Livre II (1590) où s'affirme la gravité expressive des poèmes du Tasse, Monteverdi réinvente la langue musicale à présent inféodée au texte souverain (*Secunda prattica*) : en servant le verbe, les émotions – amour, désir, langueur, blessures des cœurs amoureux -, Claudio réalise peu à peu la révolution baroque qui mène à l'opéra : dissonances nouvelles et utilisées de façon mesurée expriment une nouvelle caractérisation plus dramatique du texte. Les Livres de madrigaux racontent très précisément le passage des esthétiques, de la Renaissance tardive au Baroque premier : de l'abstraction collective à l'affirmation du sentiment grâce à l'intelligibilité recouvrée du texte. En 1586, 1590, et 1592, soit les trois années de publication de ses trois premiers recueils, Claudio Monteverdi âgé d'une vingtaine, élabore le grand chantier vocal et musical parmi les plus décisifs de l'histoire européenne... Paul Agnew nous en offre aujourd'hui grâce au disque, le nouveau volet en un coffret événement. En orfèvre du poème musical, le directeur musical adjoint des *Arts Florissants* (aux côtés de William Christie) éclaire ce laboratoire madrigalesque spectaculaire ; en un florilège, il nous en propose les avancées les plus déterminantes.

Contexte

A la naissance de Monteverdi (Cremona, 1567), Glareanus et Zarlino, considèrent que la musique sacrée d'alors, Ars Perfecta, – subtil contrepoint d'origine franco-flamande-, incarnant la perfection, ne peut guère être dépassée. Les compositeurs tels Josquin des Prés ou Gombert ont atteint l'excellence :



quel progrès pourrait-il être accompli après eux ? C'est omettre la recherche de certains auteurs pour lesquels l'expression du sentiment et la clarification des enjeux émotionnels du verbe doivent aussi être les nouvelles pistes pour régénérer le langage musical : ainsi Vicentino et Galilei conduisent-ils un travail différent qui affirme la primauté du texte. Si le contrepoint de l'ars perfecta confine à l'abstraction (et son élévation affleurant la notion même d'idéal divin), les nouveaux compositeurs souhaitent a contrario souligner l'acuité et l'intelligibilité concrète du texte comme un défi musical nouveau. Si le texte sacré se perd dans les entrelacs de la construction contrapuntique comment dès lors impliquer les fidèles, et faire en sorte qu'ils se sentent partie prenante du rituel liturgique ? Réunis au Concile de Trente, en 1560, les évêques avaient débattu de cette question essentielle. Soucieux de pédagogie comme de prosélythisme, les prélats souhaitent favoriser l'intelligibilité des nouvelles compositions : rendre le texte sacré plus accessible, plus clair, mieux perceptible, plus immédiat et franc.

Très vite, à la fin des 1580, les compositeurs réactivent les fondements esthétiques légués par les grecs antiques : une mise en musique du texte (recitativo / récitatif) permet par la mélodie, de souligner le sens du texte. Il s'agit bien d'une articulation musicale du verbe destinée à rendre plus explicite, le sens des textes.

Homme de synthèse plutôt que révolutionnaire, Monteverdi – élève à Crémone du conservateur Ingegneri, a le génie de réunir les pistes jusque là opposées : réconcilier la

puissante architecture contrapuntique et l'articulation nouvelle du texte.



Agé de 19 ans, Claudio publie son Livre en 1587. Son dernier Livre (VIII) est édité à Venise en 1638,... à 71 ans. C'est donc une épopée musicale, un lent et progressif ajustement de l'écriture musicale au sens du texte : Monteverdi offre ainsi dans ses huit Livres de madrigaux, la quintessence de l'évolution esthétique qui se réalise pendant sa vie : ultimes éclats de l'Ars perfecta de la Renaissance tardive en son essor maniériste (fin du XVIème siècle), création de la monodie et de la basse continue, enfin essor de la langue lyrique baroque, alors que naît le genre nouveau de l'opéra (Orfeo, 1607).

Or pour réussir son premier opéra, véritable manifeste baroque et le premier du genre, le plus réussi, Orfeo créé au palais ducal de Mantoue en 1607, Monteverdi a pu perfectionner son style en maîtrisant peu à peu l'écriture madrigalesque.

Soucieux du texte et de son intelligibilité, Monteverdi veille en particulier à inféoder harmonie et mélodie à l'expression du texte, c'est à dire, les parole dopo la musica, les paroles puis la musique. La musique y est servante du verbe : audace inédite avant lui et qui prend son sens et s'incarne dans l'esthétique nouvelle qu'il appelle désormais « secunda prattica » (seconde pratique ; la première étant l'ancien Ars perfecta légué par la Renaissance).

✘ **Paul Agnew veille ici aux préceptes esthétiques défendus par Claudio lui-même** : quel est le sens du texte ? Que veut-il exprimer ? C'est un travail spécifique sur le verbe, sa prononciation ; sur le poème, son architecture, « sa

structure et son rythme, le contexte historique »... En s'appuyant sur les témoignages et traités de l'époque, les chanteurs des Arts Florissants multiplient tous les effets vocaux (soupirs, murmures, silence, sauts, trilles, legato ou staccato, écho inattendu...) afin d'exprimer les milles significations du poème. Hélas Monteverdi n'a pas laissé sur les éditions de notations ou d'indications précisant à l'interprète, le type d'effet choisir à tel passage du poème. On voit bien comment s'effectue le passage de la Renaissance au Baroque, avec l'émergence de la sensibilité émotionnelle incarnée, accomplissement contraire à l'épure abstraite (approche homogène et régulière) de la musique sacrée de l'Ars perfecta ; avec Monteverdi, la musique passe des sommets célestes aux vertiges de la passion et des sentiments intérieurs, transmis par le texte. L'ars perfecta tend à l'ouverture céleste, entend approcher l'idée divine ; la scunda prattica est immergée dans le labyrinthe des sentiments et ressentiments qui attache le cœur humain aux souffrances de l'amour. Désormais les champs qu'investit la musique d'avant garde basculent, du sacré au profane, des textes liturgiques éthérés à la force et l'intensité inédites de poèmes mis en musique. L'opéra, drame de l'intimité et dévoilement des forces psychiques peut bientôt naître (1607 : Orfeo créé au Palais ducal de Mantoue).

Le cycle enregistré par Les Arts Florissants et Paul Agnew témoigne des concerts proposés depuis 2011 sur le thème de l'intégrale des madrigaux de Monteverdi. Après le volume intitulé MANTOVA, regroupant les Livres IV, V, VI, qui illustrent la maturité des recherches de Monteverdi à la Cour du Duc Vincenzo Gonzagua, voici le second opus de l'intégrale : CREMONA, c'est à dire la quintessence des Livres I,II,III.



CREMONA. Monteverdi : les Livres I,II,III.. L'année où naît Monteverdi à Crémone (Cremona), en 1567, l'Europe musicale est dominée par l'esthétique franco flamande : le contrepoint en imitation, réglé par Zarlino est triomphalement illustré par les maîtres incontestables : Lassus (depuis Munich) et surtout Palestrina. Victoria, encore jeune homme, semble suivre ce courant d'écriture dominant : le contrepoint polyphonique atteint une perfection (Ars perfecta) qui n'appelle plus aucune amélioration...

Pourtant abstraite, diluant l'articulation du verbe sacré, l'Ars perfecta va bientôt être détrôné par la musique incarnée et dramatique de Monteverdi dont les madrigaux, de Livre et Livre, restituent un laboratoire continu, la chambre des

expérimentations et des avancées révolutionnaires. Mieux entendre le texte, le commenter tout en favorisant son articulation : voilà un nouvel objectif que s'est fixé le jeune crémonais.

Paul Agnew ouvre le florilège CREMONA par un madrigal emblématique, extrait du Livre II de 1590 : **Cantai un tempo** ("j'ai chanté autrefois") [plage 1] qui reprend à son compte le madrigal de son prédécesseur Cyprien de Rore (Cantai, mentre ch'i arsi, del mio foco sur un poème de Pietro Bembo, lui-même influencé par Pétrarque) : or Rore est déjà en 1590 démodé. Pour exprimer les langueurs nostalgiques, Monteverdi utilise l'ars perfecta (imitations engendrées par de longues lignes mélismatiques) en le rendant mobile, dynamique.

Crémone, 1587 : Livre I de madrigaux

Le Livre I daté de 1587, affirme déjà le tempérament du jeune compositeur de 19 ans qui en est déjà à son 4^e recueil de musique (que de la musique sacrée jusque là). □ **Ch'ami la vita mia ("Que tu aimes ma vie")** [2] contient aussi l'allusion à l'aimée du moment Camilla ("Camilla, vita mia" / "Camille, ma vie") : la référence à un être cher déjà, source de langueurs et de suspensions, érotiques et sensuelles caractérisent le geste monteverdien. **Baci soavi, e cari** ("Baisers suaves et si chers") [3] est à l'avant garde des recherches de l'époque : le principe homophonique respecte l'intelligibilité du texte, qui par l'imitation dans l'écriture Ars perfecta tend à se diluer (Cantai un tempo) : le mot rythme naturellement la prosodie et la déclamation, en cela proche du souffle et de la parole. Les dissonnances colorent certains mots afin d'en exprimer la connotation émotive particulière souterraine. Ainsi Monteverdi place le texte avant la musique, concept fondamental de la Secunda prattica et qui est le cœur de la

nouvelle esthétique.

Pour clore son Livre I de 1587, Monteverdi aborde un texte célèbre de Guarini : **Ardo sì ma non t'amo** ("je brûle, oui, mais sans t'aimer") [8-10] que son maître Ingengneri avait lui aussi mis en musique. Claudio innove en intégrant riposta et contrariposta du Tasse, un auteur que le compositeur rencontrera à Mantoue.

Gravità du Tasse : le Livre II (1590)



Et d'ailleurs, c'est naturellement les poèmes du Tasse qui règnent majoritairement dans le Livre II publié en 1590. Monteverdi semble lui répondre même par un souci de caractérisation nouveau, et un dramatisme sensuel, très original. Trop douce et efféminée, l'écriture madrigalesque s'est fourvoyée, écrit Le Tasse qui réclame cette gravità expressive plus adaptée à ses vers (Cavaletta, 1584). Monteverdi

exprime une conscience émotionnelle plus nuancée et subtile, plus profonde et riche dans le traitement du verbe tassien. **Non si levav' ancor** ("L'aube nouvelle encore ne s'était pas levée") [11-12], avec lequel débute le Deuxième Livre de madrigaux, comme Cantai un tempo, rend hommage à Marenzio qui avait réalisé la mise en musique sur le même texte : madrigal Non vidi mai dopo notturna pioggia (publié en 1585) : la référence hommage est explicite même dès l'ouverture avec la citation du phrasé musical de Marenzio.

De Rore, Marenzio, ... Monteverdi assimile en une énergie

synthétique puissante, les meilleures avancées poétiques et musicales qui l'ont précédé. Le Livre II en fait foi. C'est un laboratoire formidablement audacieux, d'une culture référentielle impressionnante et aussi orientée déjà vers l'avenir et l'accomplissement des Livres III, IV, V et VI (c'est à dire vers la maturité du séjour à Mantoue : révélé dans [le coffret cd MANTOVA déjà paru – et dédié aux meilleurs madrigaux selon Paul Agnew des Livres IV,V et VI](#)). [VOIR notre entretien vidéo avec Paul Agnew à Venise à propos des Livres IV,V,VI de madrigaux de Monteverdi.](#)

Dans le madrigal hommage à Rore, l'aube est précisément décrite et exprimée, à mesure que les jeunes amants se découvrent l'un à l'autre... Non si levav' ancor : le parallèle imaginé par le Tasse, entre l'éveil des âmes éprises et le lever du soleil est superbement compris et respecté, comme commenté par le génie de Claudio (polyphonie claire et délicate). L'homophonie introduit un effet digne d'un drame qui rompt la puissance de l'évocation première : avec le soleil qui paraît, les 2 cœurs doivent se séparer. En un souffle Shakespearien, Monteverdi innove déjà, avant même le théâtre amoureux du Britannique.

Ecco mormorar l'onde (“Voici que l'onde murmure”) [15], est un autre sommet musical et poétique du Livre II... Monteverdi se fait peintre atmosphériste ; la quiétude profonde et comme suspendue de cet instant d'ivresse et d'extase sensuelle, entre le désir des amants et le miracle d'une nature enchanteresse, souligne sa sensibilité introspective et émotionnelle. Pour Paul Agnew c'est un instant de grâce absolu, » la communion avec une aube printanière dont la beauté demeure immuable depuis 400 ans. »

Débuts à Mantoue : le Livre III (1592)

Le Troisième Livre de madrigaux édité en 1592, est contemporain de l'installation de Monteverdi à la Cour de Mantoue (il porte la dédicace au Duc Vincenzo



Gonzagua), alors cénacle artistique parmi les plus actifs et modernistes de l'époque. A quelle date Claudio rejoint la Cour des Gonzague ? On l'ignore. Mais bientôt, un peintre de renom se fixera lui aussi à Mantoue : Pierre Paul Rubens. C'est dire le prestige de la Cour ducale dans l'Europe de la fin de la Renaissance. Après avoir abordé les méandres picturaux et puissants de la poésie du Tasse, Monteverdi dans son Livre III, rend hommage à la poétique amoureuse de Guarini dont de larges extraits d'*Il pastor fido* ("Le Berger fidèle") sont très représentés. Ce recueil de poèmes est alors le plus célébré et utilisé par les compositeurs madrigalistes aux côtés de la *Gerusalemme Liberata* ("Jérusalem délivrée") du Tasse. La maîtrise du registre émotionnel (affectif selon Paul Agnew) gagne encore en profondeur et en justesse : le Monteverdi de la maturité paraît dans ce Livre III ; le début des années 1590 marque une avancée phénoménale du langage expressif monteverdien.

Le madrigal dernier : **Vattene pur, crudel** ("Va-t'en, cruel") [19-21] affirme par sa durée et sa construction ample et puissante : 3 madrigaux différents et successifs en expriment la progression dramatique. c'est déjà un mini opéra avant l'heure qui inspiré par la *Gerusalemme Liberata* du Tasse exprime très précisément la solitude blessée de la belle Armide qui ne peut empêcher des larmes amères à la vue du navire qui emporte loin d'elle le chevalier chrétien Renaud qui a ravi son cœur. Sa plainte et sa prière font place au regret : elle s'évanouit de dépit.



Paul Agnew en dévoile l'étonnante modernité qui préfigure le Livre VI : » le récit à la première personne du mouvement d'ouverture ainsi que la thématique annoncent le Lamento d'Arianna ("Lamentations

d'Ariane") du Sixième Livre tandis que l'écriture chromatique, associée à l'étourdissement d'Armide, se distingue par sa science et sa maîtrise techniques inédites. Cette œuvre est une véritable prouesse sur le plan de la dramaturgie musicale, écrite alors que Monteverdi n'a que 25 ans ».

Les 3 premiers Livres de madrigaux de Monteverdi désignent l'étonnante maturité du jeune Claudio : son immense sensibilité poétique et dans l'agencement mobile, changeant des madrigaux, son esprit de synthèse opéré à Crémone et immédiatement au début de son séjour mantouan, au début des années 1590. La personnalité du duc Vincenzo Gonzagua, exigeant beaucoup de ses poètes et madrigalistes a certainement stimulé davantage le jeune musicien alors membre du foyer artistique le plus prestigieux d'Italie.

VOIR notre [clip vidéo : CREMONA, les Livres I, II, III de madrigaux de Monteverdi par Les Arts Florissants et Paul Agnew](#)

Illustrations : Monteverdi mûr ; Paul Agnew ; Cremona, Piazza del Comune (DR)

Compte rendu, opéra. Toulon, Opéra, le 12 avril 2015. Haendel : Giulio Cesare. S. Prina, R. Invernizzi. Rinaldo Alessandrini, direction.

Saison variée et toujours de qualité à l'Opéra de Toulon avec ce baroque Giulio Cesare in Egitto passionnant.

L'œuvre

Giulio Cesare in Egitto (1724) est repris d'un opéra précédent de Sartorio et Bussani, inspiré de Plutarque. La guerre civile à Rome entre César et Pompée se termine par la défaite de ce dernier à Pharsale, en Grèce, en 42 A. J. C. Pompée, avec Cornelia sa femme et son fils Sextus, Sesto, se réfugient en Égypte, poursuivis par César. En Égypte, la guerre civile fait aussi rage entre le pharaon Ptolémée XIV et sa sœur et épouse Cléopâtre, qui se disputent le trône. L'opéra commence par l'arrivée de César à Alexandrie et le cadeau que lui offre Ptolémée pour en faire son allié : la tête de Pompée qu'il a fait tuer. C'est l'histoire même racontée par Plutarque, qui relate le dégoût de César, et même sa douleur (il pleure) de voir son ennemi Pompée, consul de Rome, aussi outrageusement et perfidement exécuté. La conquête que Cléopâtre, 21 ans, fait du conquérant César (il restera quatre ans auprès d'elle, ils auront un fils, Césarion) est tout aussi attestée. La trame est historique donc si les détails sont inventés, tout comme dans les pièces de Corneille ou Racine.

En sorte que, contrairement à ce que l'on raconte par ignorance, l'opéra baroque n'est pas plus invraisemblable que

le théâtre romantique (Ruy Blas, Ernani) ou l'opéra (Trovatore, Forza del destino). En tous les cas, ce Jules César est plus juste historiquement que le Don Carlo de Schiller et Verdi.

Je ne reprendrai pas ici tout ce que j'ai pu écrire, dans mes essais, articles et ouvrages sur le Baroque, auxquels on peut se reporter, et, en particulier, sur l'opéra, ou plutôt, le dramma per musica.

Un Jules vainqueur

Réalisation : l'opera seria démystifié

Intelligence, humour et culture caractérisent cette production qui sait faire luxe de sa modestie. La mise en scène inventive, ironique, théâtrale, de Frédéric Andrau et de ses comparses, Jérôme Bourdin pour les costumes exaltés par les lumières très plastiques d'Ivan Mathis, riche de clins d'œils culturels, jouant même du style « pompier », gomme tout le pompeux –qui pourrait être pompant– de l'opera seria, qui aura sa glaciation avec la réforme postérieure d'Apostolo Zeno et les livrets de Métastase, pour nous rendre moins sérieux, plus vivant, un ouvrage certes du Baroque international qu'est devenu l'opéra napolitain, mais qui n'a pas encore oublié le mélange des genres du vénitien.

Certes, la scénographie de Luc Londiveau, frustre un peu notre



envie un peu hollywoodienne de faste oriental égyptien, mais ce mur, ce muret, dérisoire souvenir de muraille ruinée, qui cerne peut-être une fouille qui renvoie l'Histoire à une strate archéologique sinon géologique, permet de fouiller un peu plus les personnages, prudemment ou opportunément dissimulés derrière ses pierres ou l'écran de rideaux de toutes les trahisons ou rêves érotiques mis en scène par la sensuelle Cléopâtre pour le sensible César.

Quelque chose est délicieusement déliquescent sinon pourri dans le royaume sinon de Danemark dans cette Égypte où le jeune exilé Sesto jouerait les Hamlet velléitaires, impuissant à venger son père lâchement assassiné par son soi-disant protecteur Ptolémée. □Ce n'est pas Rome, encore République, qui est décadente, mais bien cette Égypte hellénistique à la fin de sa puissance autonome, qui va passer sous la férule romaine. La tête de Pompée servie lors d'un banquet sur un plat qui eût complu à la Salomé de Wilde et Strauss, réfère sans doute au décadentisme fin de XIXe siècle auquel semblent d'ailleurs renvoyer nombre de références picturales des superbes costumes, coiffes, coiffures, tiaras, et des belles lumières ombreuses, des peintres symbolistes comme Gustave Moreau à l'expressionnisme d'Egon Schiele, peut-être, pour tel maquillage, en passant par le Satyricon de Fellini, mais avec le substrat de l'original de Pétrone, notamment pour les scène de banquet à la Trimalchion. Jules César, avec la cuirasse rebondie sur le bas ventre par cette énorme « banane » phallique en cuir, bondissant, a des allures de salace ragazzo romain fier de son sexe. Cléopâtre, à l'heure du danger, portera, en guise d'armure, une sorte de body sexy style Jean-Paul Gaultier.

L'écueil de l'opéra baroque, ce sont les airs tripartites et symétriques a da capo (A+B+A'), qui reprennent avec des variations la première partie avec un risque grave de statisme, puisque c'est la virtuosité de l'interprète à varier qui en fait l'enjeu. On admire donc celle du metteur en scène à varier aussi par le jeu théâtral cette reprise. Ainsi, César dans son premier air de fureur contre Achilla, dans sa

reprise, est retenu par ses amis dans son désir de se ruer sur le traître, tout comme dans l'air de chasse, où il s'amuse à effrayer Ptolémée et Achilla. La direction d'acteur fait ici merveille : Ptolémée reculant d'effroi aux longues salves de vocalises («cacciato-o- o- o- o-r », « co-o- o-or », etc) de César, César suivant des yeux et du doigt un petit oiseau sur le ciel de la salle, tressaillant de trilles de flûte dans l'orchestre. C'est irrésistible de drôlerie, ce grand homme rendu à une humanité presque bouffe, notamment avec de la vraie, aux fumets agaçant l'appétit de la salle. Sesto quant à lui, dans son second air donne à sa mère et à Cléopâtre, dans le da capo, le spectacle emphatique de fureur vengeresse. C'est fait avec brio et brillant.

Interprétation

On saluera d'abord l'Orchestre de l'Opéra de Toulon qui se prête généreusement à la battue du baroque Rinaldo Alessandrini qui impose à cet orchestre d'instruments modernes un continuo baroque nourri, deux théorbes très joliment sonores et un violoncelle pour les cordes frottées et un clavecin pour les pincées. Le résultat se tient si l'on veut abandonner les critères tout aussi pincés de prétendus connaisseurs à l'oreille baroqueuse intolérante. En second lieu, la jeune école italienne vocale assume enfin pleinement ce baroque vocal qui en fut issu et qu'elle avait perdu longtemps à cause du formatage des voix pour chanter Verdi, Puccini, les véristes, le belcantisme romantique n'ayant pas entièrement rompu avec le bel canto, au premier et vrai sens : le beau chant baroque. Avec d'inévitables inégalités, le plateau reste cependant exceptionnel par sa qualité scénique et vocale.

Dans une distribution pratiquement féminine, les femmes remplaçant les castrats d'origine et les contre-ténors d'aujourd'hui dans les rôles de héros, pour cette non parité

virile, d'abord honneur aux hommes dans une œuvre qui mêle allègrement les genres : la (le ?) basse Pierre Bessière en Curio, solide centurion sombre, l'Achilla présenté comme malade du baryton Riccardo Novaro, cependant plein d'aisance, d'élégance, en amoureux transi de Cornelia, et traître transitoire et tendre envers ses prisonniers. Avec ces deux-là et Cléopâtre, le seul autre personnage qui a la voix et le sexe de son rôle, c'est la noble Cornelia de la mezzo Teresa Iervolino, voix ronde, timbre riche, somptueux, rendant au mieux sa première aria di portamento, sur la tenue de souffle pour sa longue déploration, toute jeune mais qui se glisse merveilleusement dans ce rôle de digne matrone romaine.

Arrivés aux obligatoires travestis, Benedetta Mazzucato, mezzo, campe un Nireno accompli et amusant. Daniela Pini, autre mezzo, incarne un Tolomeo très crédible dans ses vocalises aiguës comme des couteaux contre sa sœur et César, et le metteur en scène jouant plaisamment de l'ambiguïté sexuelle, en fait une sorte de grand couturier vêtant ou revêtant sa sœur, moquant peut-être sa virginité de puceau, dévêtant la fausse innocence du nu pour rouler et enrôler dans ses traits fleuris menteurs ses victimes. Monica Bacelli dans la tradition déjà établie de la soprano incarnant un jeune homme qui ira de Chérubin jusqu'à Octave du Chevalier à la Rose, prête sa fougue aux deux airs magnifiques de vengeance impuissante de Sesto et l'on admire le superbe duo d'adieu avec sa mère, où les deux chanteuses fondent leurs voix et confondent leurs cadences et trilles avec une musicalité égale à l'émotion. Roberta Invernizzi en Cleopâtre, dans son frivole premier air, aux clochettes ironiques envers son frêle frère, peut-être trop loin, déçoit un peu. Elle se ménage sans doute pour les cinq grands airs et les deux duos et récits (même allégés) qui restent à venir, les grands rôles, dans l'opéra baroque, ne comptant pas moins de six à huit arias. À l'avant-scène, on appréciera sa longue prière, vrai concerto pour voix et orchestre (« Se pietà di me non senti... »), magnifique variation sur quelques vers, aux sons filés, tenus, finis, fondus dans des trilles délicats, avec

style. Fauve pris dans les rets de son frère (belle trouvaille), entre désespoir et fureur, elle émeut encore avec « Piangeró la sorte mia... ».

César, c'est Sonia Prina, mezzo, avec un abattage, une présence scénique de tous les instants. Elle entre avec passion dans la souple armure du metteur en scène qui sait tirer l'humour subtil dont Händel a paré ou déparé le grandiose héros de l'Histoire. En effet, s'il a un air guerrier avec les trompettes obligatoires du genre, une première aria d'indignation, de fureur, contre le traître Achilla (« Empio diró tu sei... »), un long récit accompagné, la déploration funèbre de Pompée sur la vanité de la vie (ironiquement renversée en discours politique qui n'engage pas la vérité triomphante du cœur sur un ennemi dont il est débarrassé), comment appréhender son premier solo, huit minutes sur quatre simples vers d'une aria de paragone (air de comparaison) sur le silence et la ruse du chasseur comparé à celui qui ne veut pas qu'on soupçonne le mauvais coup qu'il prépare (« Va tacito e nascosto... »), avec accompagnement de chasse où la voix, dans ses vocalises, imite plaisamment le cor et, surtout, ce frivole air pastoral où le grand conquérant amoureux, telle une midinette fleur bleue, chante les prés et les petits oiseaux, sinon de façon humoristique ?

Prina donne une vivacité joyeuse au personnage et sa virtuosité au rôle ; même une certaine fatigue du timbre (six grands airs aussi !) prête des accents de guerrier viril, mauvais garçon, à ce Jules qui traîna toute sa vie, malgré ses triomphes militaires, une réputation sexuelle ambiguë, par ailleurs acceptée avec humour par des Romains moins coincés sur le chapitre que nombre de nos contemporains revenus, dans le climat ambiant, à des frilosités d'hypocrites pudeurs. On le voit joyeusement banqueter et becqueter un Giton langoureux et caressant : « L'amant de toutes les femmes et la femme de tous les maris », comme le chantaient ses légionnaires très larges d'esprit selon ce que rapporte Suétone dans sa Vie des douze Césars, ne déroge pas à sa galante légende.

On remarquera que tous les airs de César sont écrits dans un

ambitus très étroit, guère plus d'une octave (do grave/ré aigu), ce qui donne une rondeur grave au personnage, seuls les libres ornements libérant les aigus au choix de l'interprète, hérissent parfois d'éclats cette tessiture médiane convenue dans la rhétorique des voix dévolues aux héros nobles.

Une belle cohorte d'accortes comédiens complète le tableau dans cette production qui devrait tourner.

Giulio Cesare in Egitto de Hændel

Opéra de Toulon : les 7, 12, 14 avril 2015.

Orchestre de l'Opéra de Toulon dirigé par Rinaldo Alessandrini.

Continuo : clavecin (Francesco Moi) ; Violoncelle baroque (Étienne Mangot) ; théorbes (Ugo di Giovanni, Craig Marchitelli).

Mise en scène Frédéric Andrau. Scénographie Luc Londiveau. Costumes Jérôme Bourdin. Lumières Ivan Mathis.

Distribution :

Giulio Cesare : Sonia Prina ; Clopatra : Roberta Invernizzi ;
Cornelia : Teresa Iervolino ; Sesto : Monica Bacelli ;
Tolomeo : Daniela Pini ; Achilla : Riccardo Novaro ; Nireno :
Benedetta Mazzucato ; Curio : Pierre Bessière.

Illustration : Sonia Prina (DR)