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 Bénédicte 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 Garança). 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 ainées. 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 coloratoure 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)…

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, moderent globalement notre enthousiasme.



4 – Dans l'ultime lied : Im Abdendrot (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) 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 Florisants 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 gravità 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 1686, 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 évèques 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, le 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 recherche 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 détroné par la musqiue 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'arts 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 4è 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 alros 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 montéverdien.

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 coeur. 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, tiares, 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 aiguisées 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 enrouler 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 frérot, 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 pietá 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 Hændel 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 chansonnaient 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 (ÉtienneMangot) ; 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)

CD, coffret. Compte rendu critique. Itzhak Perlman : complete Recordings on Deutsche Grammophon (25 cd)



CD, coffret. Compte rendu critique. **Itzhak Perlman : complete Recordings on Deutsche Grammophon (25 cd)**. La prestigieuse étiquette jaune, Deutsche Grammophon célèbre les 70 ans du violoniste israélien Itzhak Perlman (le 31 août 2015) en lui dédie un important coffret cd qui réunit l'ensemble de ses enregistrements pour le label. Perlman a gravé 25 albums pour Deutsche Grammophon et Decca entre 1968 et 2001, comptant certaines collaborations scellées sous le signe de l'amitié complice et de la haute technicité toujours finement inspirée. Itzhak Perlman a fait

ses débuts chez DG avec les concertos pour violon de Berg et Stravinsky (1978, Seiji Ozawa, direction) ; il a séduit de nouveaux admirateurs par sa chaleur humaine et une générosité flexible qui favorisent les collaborations, ainsi dès 1968, le disque premier, fondateur ici, comprenant la Sonate proustienne de Franck et le Trio de Brahms (avec cor), enregistré à Londres en 1968 ; ou le Concerto pour violon d'Elgar (sous la direction de Barenboim, 1981).

Les concertos de Saint-Saëns et Wieniawski (1983), la Symphonie espagnole de Lalo (1980), un disque de pièces célèbres avec Zubin Mehta (Sarasate, Ravel, Chausson, Saint-Saëns…, 1986) et les Quatre Saisons de Vivaldi (réunissant à Tel Aviv en 1982, et sur instruments modernes la crème des violonistes des années 1980 :) font également partie du coffret. On y retrouve aussi des perles comme l'album « Bach Arias » avec la soprano aussi suave qu'impossible, Kathleen Battle et donc son partenaire, Perlman au violon obbligato (1989-1990), des Concertos de Tchaïkovski et de Chostakovitch avec Perlman cette fois à la baguette à la direction du Philharmonique d'Israel (Tel Aviv, 2001), dirigeant son jeune protégé Ilya Gringolts, et la redécouverte de deux ensembles majeurs pour les années 1980 toujours: Concertos de Mozart (Wiener Philharmoniker, James Levine, Vienne, 1982-1985) et les Sonates pour violon et piano de Beethoven réalisées avec la complicité de Vladimir Ashkenazy à Londres au début des années 1970 (1973-1975), deux cycles réinstaurées au catalogue pour la première fois depuis des années. Les CD reprennent les programmes et pochettes d'origine. La notice accompagnant le coffret est en anglais et en allemand.

Violon subtil et éloquent

Notre avis. Pour ses 70 ans, Deutsche Grammophon édite un coffret mémoire regroupant les enregistrements les plus significatifs voire convaincants du violoniste né à Tel Aviv en 1945 de parents polonais : Itzhak Perlman. Une carrière dans sa globalité se détache ici. Dans sa diversité de plus en plus assumée comme soliste naturellement – musique de chambre dès 1968 avec son complice le pianiste Vladmir Ashkenazy, concertante et symphonique surtout ; mais aussi comme chef d'orchestre et comme pédagogue. C'est une vocation réalisée de facto en complicité avec des noms aussi prestigieux que Barenboim, Mehta, Ashkenazy… autant de personnalités diverses, tempéraments différents qui ont su reconnaître en Perlmann, un partenaire de choix, appréciable indiscutablement pour ses qualités humaines et violonistiques.



Après les aînés que sont Stern, Grumiaux, Oistrakh dont le jeu écouté à la radio fut une révélation, le déclencheur de sa vocation même, **Itzhak Perlman** affirme à travers ce legs discographique une somme esthétique d'où sa finesse de ton se distingue nettement. L'élégance et la pudeur expressive, le souci de la clarté sans calcul ni effet démonstratif, réalisent une sorte de synthèse entre intériorité et pure virtuosité, voie médiane très structurée et équilibrée frappant par sa précision et sa clarté dynamique, qui serait comme l'emblème préservé de cette école franco belge dont il affirme la prééminence en premier lieu dans ses choix de répertoire … Franck, Lalo jusqu'à Wieniewski le soulignent suffisamment dans le sommaire du coffret. Le violoniste se distingue encore de ses confrères par un sens du legato, une ligne ciselée dans le souffle qui apparente son élocution, à la voix humaine : l'exemple le plus frappant en serait ici son

Berlioz élégantissime et sans effets démonstratifs d'aucune sorte (Caprice et rêverie opus 8, enregistrement parisien réalisé à la maison de la Mutualité en octobre 1980), entonné bel et bien comme l'expression d'un songe personnel. … pour nous, tout Perlmann est là. Clair et tendre, intime et pudique mais surtout profond et d'une simplicité complice. Un frère musicien comme on aimerait en connaître depuis toujours. Son humilité nous touche. Son naturel aussi qui font tant défaut à nombre de solistes actuels trop préoccupés par leur singularité narcissique. Ainsi c'est toujours la même question : servir la musique ou se servir de la musique ? Aucun doute concernant Perlamn : le violoniste a clairement choisi la première option.

En savoir plus sur http://www.clubdeutschegrammophon.com/albums/complete-recordings-on-deutsche-grammophon/#WuXWILDEiyfzVOTl.99

Coffret cd, compte rendu critique : **Itzhak Perlman, complete Recordings on Deutsche Grammophon**. Sortie : le 4 mai 2015. 25 cd Deutsche Grammophon

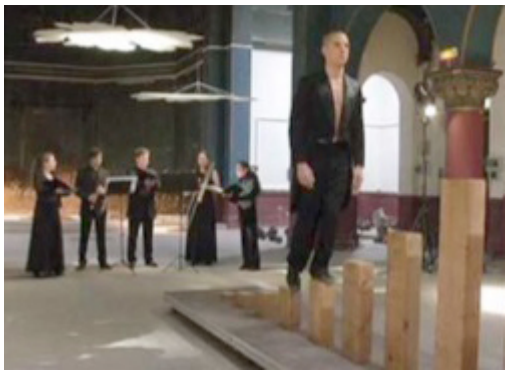
---

Troyes : Vanités, spectacle phare de L'Échelle



Troyes, mardi 19 mai 2015, 20h30 : L'Echelle chante les Vanités. Le Théâtre de la Madeleine à Troyes accueille un nouveau spectacle entre musique et arts du cirque : une performance interdisciplinaire qui illustre et renouvelle un thème emblématique des XVIè et XVIIème siècles, celui des Vanités. Prenez quelques voix virtuoses, plusieurs acrobates inspirés… et voici que se précise l'une des distributions les plus improbables, réunie au service d'une forme musicale d'un nouveau genre, entre les geste vocal et le cirque. Une danseuse fait voltiger un pain de glace, un acrobate monte un jeu de poutres verticales qui compose un chemin ascensionnel, un circassien nu porte des pierres volcaniques qu'il roule puis empile en totem pendant qu'un autre se met en équilibre sur une échelle aux sons de miniatures contemporaines et de la Renaissance (Aperghis, L'Estocart, Lejeune…) entonnés par les quatre voix solistes de l'ensemble L'Echelle. Spectacle total et performance spectaculaire. Durée: 1h15mn.

» Vanités « … Gravure vivante par l'Echelle



Vanitas vanitatum… Vanité des vanités, tout est vanité : au XVIIè, les guerres, les pestes, les maladies entravent la vie terrestre et la condition humaine sont vécues comme une source de souffrances. Que vaut la vie s'il y a la mort ? En peinture, les artistes composent des Natures Mortes, assemblages d'objets sur lesquels règne le plus souvent un crâne : symbole de la finalité funèbre qui s'impose à l'homme. Le sablier pour le temps, la fleur pour la fragilité de toute espèce terrestre, le crâne pour la mort tel est l'enseignement des œuvres ainsi appréciées par les amateurs et cultivées par les artistes de toutes l'Europe. En musique les compositeurs chantent le même sentiment inéluctable d'abandon et de renoncement.

4 chanteurs solistes de l'ensemble L'Échelle convoquent Erasme, Machiavel, Montaigne et Brant entre autres, tissent d'envoûtantes résonances avec leurs complices circassiens et plasticiens pour édifier devant les spectateurs non pas une nature morte mais une gravure vivante des Vanités à la façon de la Melancholia 1 du peintre de la Renaissance Albrecht Dürer.

Mardi 19 mai 2015, 20h30
Troyes, Théâtre de la Madeleine
Scène conventionnée
Rue Jules Lebocey – 10000 TROYES
Tél.: 03 25 43 32 10

Informations Réservations

L'Echelle

Charles Barbier et Caroline Marçot, direction artistique

avec Véronique Bourin, cantus
Caroline Boyer : mise en lumières
Olivier Debelhoir : acteur acrobate
Pierre Glottin : acteur acrobate
Alexandre Denis : acteur acrobate
Caroline Marçot : altus & direction artistique
Laura de Nerc : danseuse chorégraphe
Nicolas Rouault : bassus
Timothée Vandersteen : décors

Programme du concert de L'Echelle à Troyes



Programme trans-artistique autour des Octonaires de la Vanité du Monde à trois voix de Paschal de l'Estocart (ca. 1538-1587) et Claude Lejeune (1530-1600), de Récitations de Georges Aperghis (1945) & du Voyage de la larme de crocodile de Tona Scherchen-Hsiao (1938).

Claude Lejeune (1530-1600)
[20'] Octonaires de la vanité du Monde

Tona Scherchen-Hsiao (1938)
[7'] Voyage de la larme de crocodile (1977)

Paschal de l'Estocart (ca. 1538-1587)
[20'] Octonaires de la vanité du Monde

Georges Aperghis (1945)
[50''] Récitation 8 gauche (1977/78)
[1'10] Récitation 8 centrale
[2'20] Récitation 8 droite
[4'] Récitation 9
[1'] Récitation 10 gauche
[2'] Récitation 10 droite
[4'30] Récitation 11

Compte rendu, concert. Paris, Amphithéâtre Bastille. Le 29 avril 2015. Récital Annick Massis, soprano. Antoine Palloc, piano.

Paris, avril 2015. Aux limbes d'avril, les pluies sont revenues, un léger parfum du dernier hiver revient dans la capitale aux portes du mois de mai. L'été demeure éloigné. Au cœur de l'amphithéâtre Bastille, l'on se presse pour prendre place et voir apparaître incessamment, **Annick Massis** et Antoine Palloc pour un récital d'exception. En effet, Paris n'est que trop rarement le lieu des récitals de cette grande voix, qui plus est accompagnée par un pianiste de cette teneur.

Le Sacre du printemps



Le programme de ce récital peut sembler une évocation du printemps. D'abord d'une mélancolie douce, avec un relent de méfiance sous un ciel nuageux avec les pièces de Messiaen, Reynaldo Hahn et Debussy, petit à petit le soleil transperce les nuées avec des mélodies formidables dont les plus remarquables et rares sont celles de Paladilhe et de Bachelet. Le soleil s'installe définitivement dans la deuxième partie avec les

belles mélodies de Verdi, Bellini, Puccini, Catalani, et finalement l'insouciance estivale s'exprime avec la chaleur et l'humour du Bacio de Luigi Arditi et quelques bis formidables !

Ce voyage au cœur des saisons du sentiment a été formidablement ciselé et dessiné par Annick Massis éblouissante de couleurs, d'émotion et de justesse. Elle nous a fait même redécouvrir à la fois des mélodies et des textes avec une profondeur et une diction hors pair. L'accompagnant avec équilibre et souplesse, le formidable **Antoine Palloc** a réussi à mettre en avant les beautés de ces pièces dont le genre chambriste aurait pu les rendre répétitives. A l'orée du printemps, alors que les Saints de glace s'installent à Paris, la nuit de mercredi dernier le soleil a brillé, dans un ciel où brillaient deux étoiles, celles d'Annick Massis et d'Antoine Palloc !

Hahn à Saint-Etienne : recréation du Marchand de Venise, 1935



Saint-Etienne, Opéra. Hahn : Le Marchande Venise, 27-31 mai 2015. Mini festival Reynaldo Hahn en France, à l'Opéra Comique en mai : reprise de Ciboulette ; c'est aussi le **Marchand de Venise** à Saint-

Etienne (dans le cadre de son
Cycle Massenet dont Reynaldo Hahn fut l'élève), ouvrage clé créé en mars 1935, dans lequel le compositeur ami de Proust et de Sarah Bernhardt s'essaie au grand genre … L'usurier assidu pratiquant des taux extravagants (la garantie est la propre chair de ses débiteurs) et qui surtout a la haine de ceux qui le méprise (Antonio justement aristocrate mélancolique et chrétien), tire un malin plaisir à éprouver ses « proies » par l'argent. Ainsi **Shylock** à Venise est-il le pilier de l'action du *Marchand de Venise* dans la pièce de Shakespeare. Donc Antonio emprunte 3000 ducats au Juif pour les prêter à son ami Bassanio lequel a besoin ainsi de liquidités pour séduire la belle Portia (rôle écrit pour Mary Garden, qui avait créé auparavant en 1902, l'écrasant rôle de Mélisande dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy).

Entretemps d'autres prétendants attentent à l'intimité de **Shylock** en enlevant la propre fille du vieillard soupçonneux : Jessica (comme les intrigants de la Cour du Duc de Mantoue enlevant la fille de Rigoletto, Gilda dans l'ouvrage de Verdi)… conspiration, séduction, sadisme aussi par l'argent et évidemment haine souterraine (entre juifs et chrétiens). Tout cela enrichit l'action de l'opéra de Reynaldo Hahn dont la complexité raffinée et l'élégance mozartienne subjuguent toujours.



L'auteur de Ciboulette redéfinit ici la langue de l'opéra – au moment où Enesco livre son *Oedipe*, fresque nématique, austère et un peu raide. Ni wagnériste, ni debussyste ni fauréen, ni rien du tout, … seul et puissamment original, **Reynaldo Hahn** préfère renouer avec la comédie de Wolfgang, celle de Don Giovanni où les séquences de pur enchantement amoureux n'empêchent pas l'accomplissement du drame le plus noir

(la pièce de Shakespeare est un procès contre la figure du juif avare, paranoïaque, certes implanté à Venise mais qui cultive sa détestation des vénitiens, et sait se faire détester d'eux). Alternant le léger et le cynisme parfois aigre et tragique (vertiges des couples amoureux, solitude amère de l'usurier : sous la baguette de Philippe Gaubert, c'est la basse légendaire André Pernet, acteur subtil, qui crée le rôle de Shylock), Hahn, dans sa langue spécifique, *aquarellée, aérienne*, subtile et colorée, d'un fini instrumental souvent irrésistible, retrouve le rythme même de l'opéra mozartien : dans les contrastes entre les épisodes, il exprime la nature contradictoire et troublante de la vie elle-même qui fusionne indistinctement défis, épreuves, souffrance et solitude, mais aussi extase, entente, espoir.

Les critiques de Hahn lui reprochent son inconsistance, sa superficialité : lui, l'amoureux de l'ordonnance versaillaise serait-il de facto incapable de profondeur ? C'est bien à cette question essentielle que nous conduit la recréation du Marchand de Venise en mai 2015 à l'Opéra de Saint-Etienne. Pièce anodine mais bien ficelée, ou drame mozartien, shakespearien et romantique… tout à la fois ? **Réponse à l'Opéra de Saint-Etienne les 27, 29,31 mai 2015**.



Le Marchand de Venise à l'Opéra de Saint-Etienne
Saint-Etienne, Opéra. Les 27, 29, 31 mai 2015
Durée : 3h45mn (entracte compris)

Avec : Gabrielle Philiponet (Portia), Isabelle Druet (Nerissa), Pierre Yves Pruvot (Shylock), Bassanio (Guillaume Andrieux)…
Orch. Symphonique Saint-Etienne Loire
Franck Villard, direction. Arnaud Bernard, mise en scène

La distribution solide, promet de belles caractérisations, surtout viriles : Pierre-Yves Pruvot est l'un des meilleurs barytons dramatiques actuels, il devrait incarner un superbe Shylock (haineux et humain), et le jeune Guillaume Andrieux, encouragé entre autres par Jean-Claude Malgoire vient de chanter Pelléas à Tourcoing en mars 2015, comme il avait recréé le rôle d'Aben Hamet avec le même JC Malgoire en mars 2014…

Illustrations : Reynaldo Hahn ; Dessin représentant Shylock et Jessica (DR)

Anna Netrebko chante à Paris les Quatre derniers lieder de 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 Bénédicte 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 Garança). 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 ainées. 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 coloratoure 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)…



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, moderent globalement notre enthousiasme.



4 – Dans l'ultime lied : Im Abdendrot (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