CD, compte-rendu critique. ALESSANDRO SCARLATTI: PASSIO SECUNDUM JOHANNEM. (Alarcón,1 cd Ricercar, 2016)



CD, compte-rendu critique. ALESSANDRO SCARLATTI: PASSIO SECUNDUM JOHANNEM. (Alarcón,1 cd Ricercar, 2016). La « Passio selon Saint-Jean » d'Alessandro Scarlati éclaire enfin l'écriture sacrée italienne de la fin du XVIIè, à Naples et à Rome, dans le sillon palermitain tracé par le modèle entre tous, Vincenzo Amato, oncle paternelle de notre Alessandro et auteur de deux Passions particulièrement convaincantes, propres aux années 1660. Aujourd'hui les dernières recherches tentent à dater le manuscrit de Scarlatti de 1685, alors âgé de 25 ans ; le jeune auteur y reste stylistiquement influencé par la Passion selon Saint-Jean contemporaine de Veneziano, successeur de Scarlatti à la fonction de directeur de la Capella Real de Naples en 1704. Les Lamentazioni pour la Semaine Sainte de Scarlatti et les Lezioni de Veneziano offrent une parenté d'écriture, encore plus manifeste entre les deux compositeurs, preuve éloquente de leur interaction contemporaine.

La Passio de Scarlatti malgré une préoccupation évidente de caractérisation des personnages évangéliques, n'atteint pas la force voire l'exubérance du drame de Veneziano. Le Scarlatti qui nous intéresse ici, est celui flamboyant et victorieux à

Naples, décrochant devant l'illustre et pourtant incontournable Provenzale, le fonction suprême de maître de Chapelle le 17 février 1784 à Naples. Protégé par le vice-roi lui-même, Alessandro Scarlatti s'imposait ainsi, à l'opéra comme dans le registre sacré. S'il excelle dans le traitement dramatique à l'opéra, il sait aussi se contenir, avec intelligence, comme l'indique de façon naturelle sa Passion selon Saint-Jean.



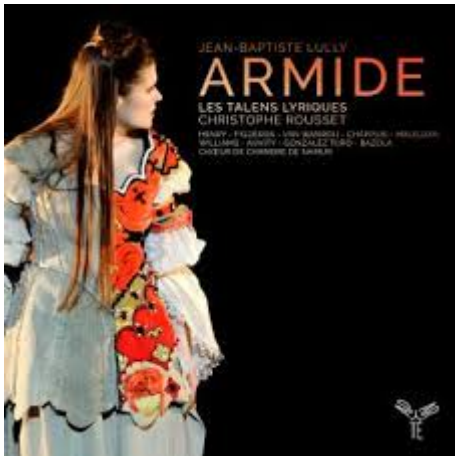
Contrairement à la tentation de ses « rivaux » contemporains, Scarlatti demeure très sobre, soucieux d'une tension continue, surtout incarnée et portée par l'ample contralto du Testo (Evangéliste), par lequel se réalise l'action, conçue en une succession de courts épisodes, chacun idéalement caractérisé. Dans ce traitement à la fois violent et tempéré du drame de la Passion, la figure du Christ / Christus est incarnée par une basse noble, imperturbable, d'une inflexible « douceur » (gravitas) quelles que soient les épreuves et les attaques (en particulier de la foule souvent hystérisée : écriture homorythmique agressive). L'acmé en serait évidemment l'ultime phrase de Christus dans l'épisode de la Flagellation : mélisme descendant (« Consumtum est »). La force et la violence de la scène sont d'autant plus impressionnantes et expressives qu'elles sont servies par un Scarlatti d'une étonnante sobriété là encore.
Face à lui, l'orchestre façonne comme le chant d'une vaste lyre uniquement constituée de cordes (Millenium orchestra dont le premier violon est l'excellent Manfredo Kraemer), dont la vibration continue inscrit le drame dans l'épopée mesurée certes mais hautement tragique et émotionnellement forte. Le consort de cordes sait respirer, s'alanguir, souligner l'accomplissement du désespoir le plus déchirant (quand le

Christ expire sur la Croix, sa tête s'inclinant avec l'expiration du dernier souffle). Les cordes marquent un silence riche en émotion… répondant d'ailleurs aux annotations de Scarlatii lui-même.
Comme pour souligner l'intensité primitive du drame sacré, tout en accusant sa grande intensité poétique comme l'enseignement mystique que l'auditeur est invité à rechercher par lui-même, Alarcon ajoute ici plusieurs Responsori (méditations), extraits du recueil scarlattien de 1705 (conservé à Bologne; et qui regroupe plusieurs pages de Scarlatti de périodes différentes). Belle éloquence collective (excellents choristes du Choeur de chambre de Namur), relief canalisé des solistes choisis, continuo ardent, vif, et pourtant d'un très bon équilibre sonore, à la fois expressif et détaillé… voilà autant d'arguments pour une lecture à la fois méditative et haletante de la Passion. La cohérence, l'unité, la justesse poétique des troupes réunies autour de leur chef, savent ressusciter avec passion, le drame sacré d'Alessandro Scarlatti, à la fin du XVIIè. Voilà qui nuance l'idée d'une école napolitaine, étrangère à toute introspection recueillie, unique école de la virtuosité séductrice.

_____

CD, compte rendu critique. ALESSANDRO SCARLATTI (1660-1725) : PASSIO SECUNDUM JOHANNEM. Giuseppina Bridelli (Testo), Salvo Vitale (Christus), …, Millenium Orchestra, Choeur de Chambre de Namur. ,Leonardo García Alarcón, direction. 1 cd Ricercar – enregistrement réalisé en mars 2016 (Sint-Truiden, Belgique). https://www.outhere-music.com/fr/albums/passio-secundum-johannem-ric-378

CD, compte-rendu critique. LULLY : Armide (Les Talens Lyriques, 2015, 2 cd Aparté)



CD, compte-rendu critique. LULLY : Armide (Les Talens Lyriques, 2015, 2 cd Aparté). L'ultime ouvrage lyrique de Lully fait les réputations, adoube les volontés artistiques : des chefs s'y sont cassé les dents ; dévoilant des limites trop sérieuses à ce qui paraît tel le chef d'oeuvre de la tragédie française en musique où à la fin du XVIIè à Versailles, comptent autant le texte que la tension musicale. Armide exige donc autant des chanteurs que des acteurs, véritable diseurs comme au théâtre. D'autant que l'orchestre n'accompagne pas : il développe des climats et des atmosphères nouveaux, annonçant le grand Rameau climatologue au XVIIIè. Réalisé à Paris, Salle Pierre Boulez de la Philharmonie en décembre 2015, le spectacle saisi sur le vif, expose d'indiscutables atouts.

Surtout sur le plan orchestral, moins au registre de l'intelligibilité parfaite de la langue si raffinée de Quinault. Armide articule un texte autant édifiant que d'une exceptionnelle efficacité dramatique : aux langueurs et doutes de la magicienne amoureuse succèdent, l'abandon suicidaire après une résistance teintée de haine (IV) : ce dernier tableau, épisode d'un tragique lugubre et grimaçant. Mais ici, genre versaillais oblige, le naturel et l'expressif se doivent de toujours servir et respecter la noblesse la plus articulée. Autant dire que la partition sert l'un des poèmes les plus passionnants de Philippe Quinault, lequel comme le compositeur né florentin mais naturalisé français, se surpasse, offrant

avec Armide, l'apothéose de la tragédie en musique que le règne de Louis XIV se devait de posséder. En 1786, malgré des scandales et cabales en tous genres, – y compris le désaveu du Roi pour son cher ami musicien, Armide suscita dès sa création, une immense (et légitime) succès : le génie de Lully se dévoile sans fard, en une coupe sans faille.



Comme dans ses précédents Lully – qui compose à présent un sérieuse collection thématique dédiée au génie lyrique de Lully, **Ch. Rousset et ses Talens Lyriques ne manquent pas d'expressivité souple dans l'articulation du drame français**, ce dès le Prologue qui en dehors de sa conformité au genre, permet surtout aux musiciens de trouver un équilibre entre pupitres, de chauffer une sonorité, de s'associer surtout aux voix, solistes et chorales. Ainsi l'art français voit grand, comme le château pour lequel le spectacle a été conçu, ce Versailles qui en impose par son décorum (suite des danses premières : Entrée, menuet, Gavotte…), et de façon surprenante par sa poésie (flûte dès l'Entrée majestueuse…). Il faut donc un équilibre subtile dans le geste et la réalisation interprétative. Ni trop grandiloquent ni trop maniéré… naturel et sobre. Une tension permanente cependant canalisée par le flux organique de la danse, omniprésente dans l'explicitation de la tragédie. Un vrai défi. Moins sec qu'à son habitude, moins mécanique aussi dans la réalisation (contrairement à ses Rameau, souvent), le chef sait s'attendrir, ouvrir de belles portes évocatrices, nuancer la portée et déclamatoire et nostalgique de la Gavotte (entre autres). D'autant que les deux premières voix, – comme deux fées des lieux enchantés et royaux, c'est à dire Gloire et Sagesse savent projeter un texte qui n'est rien que complaisant et de circonstance : le piquant et clair soprano de **Marie-Claude Chappuis** se détache en Sagesse (comme sa Sidonie postérieure dans le drame), quand **Judith van Wanroij** déploie un beau velouté, naturellement princier (osons dire

« versaillais »), mais à l'articulation hélas paresseuse (défaut qui s'affirme dans sa Phénice, et qui revient régulièrement dans ses prestations, sans qu'aucun coach ni préparateur ne l'aide à perfectionner son articulation).



OPERA LINGUISTIQUE… La machinerie sublime qui se déroule à travers ses 5 actes met à nu, le cœur d'Armide, fière souveraine et magicienne intrigante qui jusqu'au IV et sa confrontation avec le personnage plein de hargne supérieure de la Haine (formidable Marc Mauillon qui sait rester articulé et … sobre), s'obstine à résister en vengeance et orgueil. **Mais ce que Lully dévoile, c'est l'empire de l'amour sur une âme noble**, orgueilleuse, qui saisie dans les rêts de l'amour, s'humanise, semble accepter de souffrir et mourir pour Renaud qui ne répond pas au sien. Mais c'est mal connaître cette furie que la passion rend hideuse… ainsi que le dévoile sa dernière envolée, en déité outrée, blessée, qui détruit tout et ne pardonne rien. Avant les Gluckistes du XVIIIè, favorisés par Marie-Antoinette, Vogel, Sacchini, avant la Médée de Cherubini, Lully impose un génie tragique pathétique et fantastique de première valeur : jamais outrancier grâce à l'élégance de la langue, toujours élégant et nerveux grâce au flux contrasté de ses étonnantes danses dont le rythme même est fusionné aux aspects du drame.

Dans ce labyrinthe amoureux qui célèbre l'omnipotent Amour,- sa vérité essentielle contre le monde des enchantements-, la caractérisation des personnages passe des accents guerriers, tempétueux, expressifs, à l'expression d'un abandon d'une étonnante sensualité, qui ne doit pas cependant sacrifier la tension et la précision de la déclamation (le sommet en serait l'air de l'amant fortuné superbement enchâssé dans le flux de la Passacaille du V : subtile, articulé et pourtant si naturel

Cyril Auvity). Il y a donc chez les solistes, le défi de l'intonation et du caractère qui fait l'humeur ; il y a aussi, surtout, l'articulation et l'intelligibilité, autre défi autrement et totalement crucial dans l'interprétation de l'opéra français baroque, en particulier pour les drames lullystes comme les ouvrages du XVIIè : le verbe de Quinault apporte une seconde langue musicale, doublant les épisodes instrumentaux qui enchaînent souvent une collection d'airs rapides, nerveux, étonnamment contrastés, réalisant tout le muscle et la tenue du flux dramatique dans sa continuité. De ce point de vue, l'équilibre et l'explicitation orchestrale à laquelle atteignent chef et instrumentistes des Talens Lyriques enchantent et captivent.

OPERA LINGUISTIQUE ET ORCHESTRAL
L'opéra français versaillais à son meilleur

Côté chanteurs, le bon niveau général, même pour certain encore perfectible, complète et conforte l'éloquence et la fluidité expressive de l'orchestre. Parfois un rien maniérée dans la réalisation des ornements, **Marie-Adeline Henry** sait brosser d'**Armide**, un portrait d'abord direct et brutal ; puis de plus en plus tendre de la magicienne, à mesure qu'elle saisit à sa juste mesure la vérité de l'amour qu'elle éprouve pour Renaud ; en rompant avec les illusions, artifices et enchantements, la soprano fait surgir peu à peu la profonde solitude qui la révèle à elle-même. C'est au diapason d'une force guerrière, un volcan qui se passionne et tempête, mais aussi un coeur dépassé et finalement démuni face à la vérité de ses sentiments. Aussi après la sublime Passacaille du V, – métamorphose musicale qui se fait le miroir de la

transformation qui saisit alors le cœur et l'âme de l'héroïne, la chanteuse approche grâce à une économie et une sobriété de mieux en mieux maîtrisée, la vérité d'un chant lucide, enfin pleinement humain qui souffre et pourtant renaît à lui-même dans une révélation de sa propre solitude, plongeant cependant à la fin dans le faux espoir d'une si vaine fureur vengeresse… et destructrice.

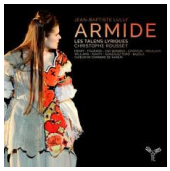
Suave lui aussi, et d'un français impeccable, **le Renaud d'Antonio Figueroa** sait soigner le français de Quinault en un phrasé constamment maîtrisé, soucieux du verbe, de son volume comme de son caractère, autant que de la ligne. Son chant demeure d'une sobre élégance, d'une inflexible certitude, malgré les mille séductions de la magicienne (jusqu'au dernier duo où l'on regrettera un léger dérapage de justesse : … « trop malheureuse Armide…. ») : vétille comparé à ce que réalise auparavant le chanteur montréalais.



Le nerf linguistique et le relief accentué des solistes déjà cités : **Marc Mauillon** (Aronte, La Haine), **Marie-Claude-Chappuis** (sagesse, Sidonie, bergère héroïque), **Cyril Auvity** (portrait ci-contre) mémorable amant fortuné dont nous avons détaché la justesse expressive), mais aussi le noble et racé Hidraot (oncle de la magicienne : **Douglas Williams**), comme l'Ubalde d'**Etienne Bazola…** apportent la couleur si délectable des récits parfaitement maîtrisés. Sans vraiment démériter, l'Artémidore d'Emiliano Gonzalez Toro peine davantage que les autres : voix serrée et constamment vibrée (un élément hors sujet chez Lully, quand il est systématisé).

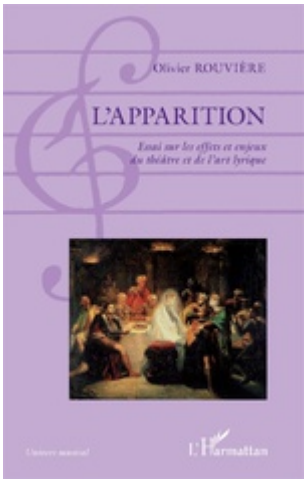
D'une architecture lumineuse, fouillant l'intention d'exposition des caractères dans le Prologue puis l'acte I ; comme l'exposition de la passion qui se joue ensuite, l'expression de la haine (III), puis la désolation de la Magicienne, entre rage, abandon puis destruction dans les IV et V, le chef canalise tous les volets d'une tragédie parmi

les mieux élaborées qui soient : acidité mordante des joutes guerrières ; douceur alanguie des évocations plus nostalgiques des divertissements (enchantement pastorale à travers l'air de la Naïade au II – avant la suspension de l'action et l'émergence d'une pause purement instrumentale dans les deux Airs / l'équivalent du vertige atemporel réalisé dans le sommeil d'Atys). A son mérite revient l'articulation somptueuse des danses et des divertissements, la coloration de plus en plus présente de l'orchestre – véritable acteur aux côtés des solistes. Ainsi s'accomplit le basculement de la scène lyrique française, de l'éclatante apothéose du Prologue (artifice), au tragique noir et haineux du drame (vérité). Lully finalement favorise contre tout ce qui est dit et défendu par de nombreux interprètes étrangers à sa vérité, l'émergence de la psyché, le dévoilement d'une profondeur émotionnelle, hors action et confrontations dramatiques. Voilà le sens caché des ballets et divertissements : la musique nous dit bien autre chose et différemment de l'action purement théâtrale. Un aspect à la fois grave et nostalgique que reprendra Rameau au siècle suivant. Les Talens Lyriques comprennent cette richesse poétique et l'expriment pour notre plus grand plaisir. Hier, seuls Les Arts Florissants et l'indépassable William Christie, savaient élucider et éclairer cette coloration si essentielle.
En dépit des petites défaillances ici et là relevées chez les solistes, voici assurément l'un des meilleurs enregistrements baroques français des Talens Lyriques (à ranger aux côtés de leur excellent récital récent avec l'électrisante mezzo **Ann Hallenberg, 1 cd également Aparté, couronné par un CLIC de CLASSIQUENEWS de décembre 2016 : Farinelli : a portrait**).



CD, compte-rendu critique. LULLY : Armide (Les Talens Lyriques, Christophe Rousset – enregistré à la Philharmonie de Paris, en décembre 2015, 2 cd Aparté) – CLIC de CLASSIQUENEWS de mars 2017.

LIVRES, compte rendu critique. Olivier Rouvière : L'APPARITION, Essai sur les effets et enjeux du théâtre et de l'art lyrique



LIVRES, compte rendu critique. Olivier Rouvière : L'APPARITION, Essai sur les effets et enjeux du théâtre et de l'art lyrique. L'auteur est bien connu des lecteurs lyricophiles, curieux de décrypter la sphère opératique pour mieux en mesurer les enjeux et les possibles poétiques. On se souvient d'un très intéressant essai sur le librettiste du XVIIIè, Pietro Trapassi, musicien du verbe soit Métastase (éditions Hermann, collection musique, 2008) : l'auteur y identifiat alors tous les éléments composant l'esthétique métastasienne et la conception politique dans l'opéra métastasien : une référence (et une bible car il y recensait aussi en appendice, tous les livrets écrits par l'auguste poète officiel à Vienne).

Le texte de ***L'Apparition***, apparemment confus par la multiplicité des pistes tracées, empruntées, élargies tout d'abord, couvre un large spectre et sait se recentrer ensuite sur son objet premier : la parole et le chant dans l'intrigue lyrique. Parole / chant … on pense inévitablement à l'équation primordiale de l'opéra à sa naissance, formulée en Italie : « recitar cantando » qui pose la question fondamentale existe-t-il une parole naturelle et signifiante à l'opéra ? Comment

est-elle abordée et incarnée ? Que signifie-t-elle alors ? Dans les faits, la voix comme phénomène sonore développe son propre sujet sur la scène lyrique.

La parole, le chant De l'incarnation à l'invocation

Trois parties argumentent la problématique. D'abord, « l'incarnation théâtrale » où sont élucidées des notions clés tels « le verbe magique », Artaud, « la catharsis / Aristote et Freud », « le paradoxe de Diderot », « le sacré » à travers Girard, Fo, Caillois…

Dans la seconde partie, l'auteur développe ce qu'il nomme « L'Invocation lyrique » : dans la parole chantée s'inscrit et se résout le drame… (« apparition du double », « le principe de dissociation de l'opéra baroque », « le chant appelle le sort », « le sacrifice gluckiste », « le détour prophétique » dans Iphigénie…). Enfin la dernière partie (troisième) demeure la plus passionnante car elle développe l'enjeu symbolique et la signification possible des grands mythes concernés à l'opéra ; sont analysés avec beaucoup d'acuité critique : Macbeth (ou « le père impossible »), les mythes grecs antiques légués par la mythologie (Orphée, Daphné, Apollon, Dionysos), et en particulier, Turandot de Gozzi à Puccini, ou les traces de Faust et Don Juan dans The Rake's progress de Stravinsky (qui lui même s'inspire des gravures d'après la série de tableaux du peintre William Hoggarth). Lecture nécessaire, souvent éclairante.

_____

LIVRES, compte rendu critique. Olivier Rouvière : L'APPARITION, Essai sur les effets et enjeux du théâtre et de l'art lyrique – ISBN : 978-2-343-11067-7 • février 2017 • 310 pages / EAN PDF : 9782140030062. **Editions L'Harmattan, collection « Univers musical ».**

CD, compte-rendu critique. Give me your hand…Geminiani & The celtic Earth – Bruno Cocset, Les basses Réunies – 1 cd Alpha, 2016)



CD, compte-rendu critique. Give me your hand…Geminiani & The celtic Earth – Bruno Cocset, Les Basses Réunies – 1 cd Alpha, 2016. La culture et les artistes en démontrant les vertus des échanges, confirment toujours la voie rayonnante des métissages. A l'heure du Brexit et du repli identitaire, – comme si l'Angleterre devait surtout cultiver son insularité repliée sur elle-même, Bruno Cocset et comparses indiquent a contrario, un tout autre chemin, celui

de l’ouverture, des échanges libres, des métissages féconds. Voyez ces « migrants baroques » qui au XVIIIè ont fait le choix de traverser l’Atlantique et de rejoindre l’Angleterre : **Lorenzo Bocchi** à Edimbourg dès 1720 ; **Geminiani** à Dublin dès 1733 (l’année du triomphe scandaleux de Rameau sur la scène lyrique parisienne…). Le geste virtuose et l’humeur sensible, le gambiste **Bruno Cocset**, alchimiste orfèvre des sonorités intenses et tendres alterne dans ce formidable recueil (enregistré dans « son fief musical » à Vannes, en février 2016), l’élégance vagabonde et nostalgique des natifs anglais : le barde harpiste aveugle **O’Carolan (1670-1738)** ou **Ó Catháin (1570-1650)** – dont la pièce écossaise de 1703 donne le titre du programme-, et la virtuosité d’un Geminiani, Italien défricheur et virtuose, toujours curieux d’exploration et de traversée métissée ; un pur adepte des rencontres (si capitales pour l’essor des écritures artistiques) : sa *Sonata opus 1 n°3* fourmille de couleurs et nuances celtiques, – collection d’idiomes insulaires réorganisés en un substrat musical d’une grande richesse sonore : les ambiances, les caractères nourrissent une superbe inspiration que le geste amoureusement mélancolique des interprètes (Les Basses Réunies) s’entendent à magnifier entre vague à l’âme, langueur, ivresse des sens, grâce à une écoute collective de première qualité. Les 8 courts épisodes de la Sonate ainsi révélée expriment toutes les humeurs des concerts picturaux de la période, – écho plus tardifs des Concerts peints par Valentin de Boulogne au début du siècle précédent, où la caractérisation individuelle écarte la superficialité. Bruno Cocset nous montre ici combien le riche terreau de la caractérisation instrumentale apporte de profondeur et de vérité au langage musical.

Fraternités musicales & vagues à l'âme irlandais…



La fantaisie fantasque et doucement rêveuse des partitions de **James Oswald (1710-1769)**, écossais admiré par Geminiani son aîné, exprime toute la nostalgie et le songe enracinés dans le paysage écossais : la série des 5 songs (de « The Northern lass » à « The banks of Sligoe ») tisse un voyage en terres sauvages, plein de sentiments et d'hommages nés de l'homme serein, épanoui, reconnaissant envers la nature. Les interprètes montrent combien entre les deux cultures, italienne et britannique, se jouent des imbrications et des résonances fraternelles, qui découlent d'une estime réciproque (The banks of severn d'Oswald enchaîné avec l'Andante de Geminiani). Puis c'est l'humeur étrangère mais si finement troussée de l'observateur et témoin Lorenzo Bocchi qui propose sa version italianisante d'une noce d'Irlande, virtuosité et arabesque méridionale, en forme de variations enchaînées, reformatées pour le violon, au diapason d'une danse typiquement « irish ». Cet apprentissage des motifs insulaires trouve un point d'accomplissement épatant dans « **O Bessy bell** », **song de Geminiani**, où l'Italien très inspiré par ce monde sonore fascinant, nous prend la main pour une danse d'une fraîcheur attendrie pleine de candeur et de pudeur. Au sommet du voyage, entre Ecosse et Irlande, – terres d'assimilation et forte en tempéraments, surgit le chant à la fois rustique et poétique de l'étonnant **Turlough O'Carolan** : superbe danse enivrée du mélancolique « *When she came she bobed* » ; puis les portraits « *John O'Connor* » et « *Colonel John Irwin* »… (avec lyre gothique). L'enrichissement

qu’un Geminiani trouve et insuffle à son propre art, reste le sujet principal d’un somptueux recueil, éloquent par son geste, et même exemplaire dans le choix des oeuvres mises en dialogue. Des Italiens aux irlandais et aux Ecossais passent et dansent tous les tons de l’échange et de la curiosité, du partage et de la fraternité. Lumineuse conception du travail collectif qui s’exprime aussi avec éclat grâce à la souple imagination défendue par les instrumentistes. Au jeu des caractères et des ambiances, les musiciens nous offrent aussi un festival de timbres et de sonorités, comme le dernier *Andante* (de Geminiani), « affetuoso », c’est à dire enchanté. Réjouissant et profond. **CLIC de CLASSIQUENEWS de mars 2017**. L’amateur se reportera aussi au superbe **livre disque CELLO STORIES / Histoires de violoncelle, Les Basses Réunies / Bruno Cocset – 5 cd Alpha, CLIC de CLASSIQUENEWS de septembre 2016**. Bruno Cocset a révolutionné par la pratique et la recherche, l’histoire du violoncelle depuis ses origines baroques : ce nouvel opus confirme une formidable intuition et un goût de plus en plus sûr. A suivre.

_____

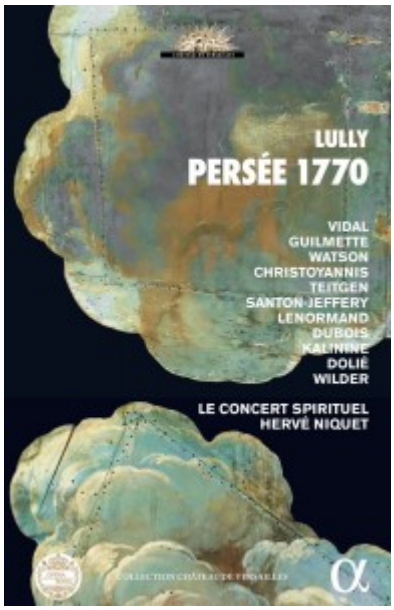
CD, compte-rendu critique. Give me your hand…Geminiani & le territoire celtique / The celtic Earth – Bruno Cocset, Les basses Réunies – 1 cd Alpha – Enregistrement réalisé à Vannes en février 2016 (excellente prise, détaillée, réverbération mesurée qui soigne le relief de chaque timbre, en superbe équilibre).

A LIRE aussi : **coffret CELLO STORIES / Histoires de violoncelle, Les Basses Réunies / Bruno Cocset – 5cd, édité chez Alpha, septembre 2016. CLIC de CLASSIQUENEWS**.

http://www.classiquenews.com/cd-livre-cd-evenement-annonce-cello-stories-histoires-de-violoncelle-livre-cd-207-pages-5cd-alpha/

LIRE aussi notre **entretien avec BRUNO COCSET (Vannes, été 2016)**

CD, compte rendu critique. Lully : Persée (version 1770). Le Concert Spirituel. H. Niquet, direction (2 cd Alpha)



CD, compte rendu critique. Lully : Persée (version 1770). Le Concert Spirituel. H. Niquet, direction (2 cd Alpha). LULLY ASSASSINÉ. Quand le XVIIIè revisitait (défigurait) le XVIIè ou comment à la fin de son règne Louis XV n'hésite pas à transformer Lully. Il le dénature même pour en produire une sorte de « verrue » politiquement grandiose mais artistiquement artificielle, « protubérance » difficile à classer, politiquement spectaculaire, esthétiquement ampoulée. On comprend bien que le producteur Château de Versailles spectacles ait souhaité fixé le souvenir de cette recréation solennelle qui met en lumière l'adéquation idéale entre patrimoine et musique : aucun doute dans l'histoire des grandes célébrations musicales au Château, ce spectacle recréé, datant de 1770, s'imposait… pour autant esthétiquement douteuse, la résurrection suscite plusieurs questions et n'inspire pas que des louanges. **Pour l'inauguration de l'Opéra royal, ce Persée 1770** réécrit, reformaté selon la majesté du lieu, son acoustique, son esthétique, et aussi pour convenir à un événement dynastique (le mariage du Dauphin avec l'Archiduchesse d'Autriche) convient parfaitement à une célébration officielle. L'histoire de l'art contient à foison les exemples de remaquillages intempestifs, réaménagements grandiloquents réhabillant un lieu, enrichissant son harmonie originelle ; surtout sous le règne de Louis XV, souverain dépressif auquel les divertissements façonnés par La Pompadour ont apporté un réconfort éphémère mais toujours efficace. Ce que Louis XIV n'avait pas réaliser, Louis XV le fit : édifier un opéra digne de Versailles. Pour autant, pour inaugurer le lieu, en ce 16 mai 1770 donc, on commit un réhabillage abusif, l'adaptation d'une ancienne tragédie en musique de Lully, Persée ; c'est à dire lui retirer la moitié de son matériel musical XVIIè, le réorganiser (de l'ouvrage original avec Prélude et 5 actes, il

devient un avatar sans prélude, en 4 actes), rehausser son rythme et sa continuité en y intégrant de nouveaux ballets, une nouvelle ouverture, des pantomimes, intermèdes, choeurs tout à fait XVIIIè. « Pire », on osa retoucher l'orchestration : en ajoutant aux équilibres et harmonies lullystes, flûtes et bassons, …aux côtés des cors et clarinettes présents dans toutes les sections nouvelles. Tout cela à la mesure d'un monstre musical et chorépgraphique riche de ses 40 à 80 danseurs (selon les actes), 15 chanteurs solistes, 80 musiciens, 95 choristes… comme deux pleines pages de la notice nous le rappellent ; le spectacle est donc d'abord celui de la démesure.

L'enregistrement propose une nouvelle catégorie inédite : le « Baroque kitsch »

Versailles 1770 : l'heure de la surenchère pompeuse et maniérée



Si **Louis XV** honore le souvenir de son ancêtre glorieux, il n'hésite pas cependant à dénaturer le legs artistique et lyrique qu'il a reçu en héritage : d'où vient qu'en musique, on pourrait célébrer les ajouts et les reprises quand en peinture par exemple, les repeints sont identifiés puis effacer pour respecter l'équilibre originel ? A chaque discipline artistique, son éthique. Contrairement à la notice qui accompagne cette résurrection officielle, le tour reste anecdotique et documentaire, et les boursouflures et remaquillages sonnent indigestes, révélant dans ce goût pour la retouche à grande échelle, un maniérisme et une pompe inédites alors. On comprend que ce délire grandiloquent n'ait pas eu le destin qu'il prétendait amorcer : la révolution gluckiste allait rapidement dégraisser cet excès de crème musicale et de sophistication démonstrative. Pour l'histoire de *Persée*, énergisé par le génial Lully, – inventeur de l'opéra français, retournons aux sources : à la tragédie originelle de 1682 et l'intégralité des vers du divin Quinault. L'auditeur puriste y gagnera en prime l'inusable maîtrise de la prosodie du Grand Siècle. Pourvu que les interprètes sachent articuler : ce qui est loin d'être le cas pour nombre de chanteurs ici réunis. On reste même stupéfaits de la participation de certains solistes qui montrent un désintérêt criminel pour la langue de Racine et de Quinault. La question à ce niveau de production est : qui les prépare précisément ? L'articulation et l'intelligibilité du français déclamé et chanté sont fondamentaux dans l'opéra versaillais. Tant d'imprécisions et de perte du texte efface des décennies de révolution baroqueuse. Or ici tous les chanteurs sont francophones. Pour certains, l'auditeur ne comprend pas un mot de ce qu'ils chantent. Un comble. Une lacune étonnante pour un projet de cette importance.

Vocalement, le disparate et le déséquilibre confirment une réussite en demi teintes. Certes on retrouve quelques brillants piliers du jeune chant français baroque, le plus articulé, le mieux chantant : **Thomas Dolié**, **Mathias Vidal** (**Persée incisif et mordant** au français impeccable), **Cyril Dubois** en tête, sans omettre **Zachary Wilder** (ici, Euryate, ex lauréat du Jardin des voix qui sous la direction de William Christie a participé à l'étonnant récital de musique française du XVIIIè, l'un des meilleurs à ce jour de l'Académie créée par le fondateur des Arts Florissants : **VOIR notre reportage vidéo le Jardin de Monsieur Rameau…** mais regrettons l'emploi de l'impossible Marie Lenormand (Cassiope) dont le chant imprécis déborde comme sa diction déforme toute prononciation. Regrettable contre sens. Même **Marie Kalinine** fait une Méduse (III) gonflée de haine (le caractère est bien campé) MAIS l'émission est engorgée et toujours basse, et le timbre beau et rond, est malheureusement desservi par une articulation approximative bien paresseuse. Aux côtés du Persée de Mathias Vidal, **le Phinée de Tassis Christoyannis**, même s'il semble avoir perdu un soupçon du brillant de son émission, incarne un rival de très grande classe, et tempérament de feu, vrai rival au preux Persée, prototype du héros lumineux (modèle pour le Souverain). Du beau son mais un chant imprécis aux aigus tirés souvent en difficulté, les autres femmes ne relèvent guère le niveau tracé par Lenormand : l'angélisme de la soprano **Hélène Guilmette** qui crée une Andromède linéaire, sans grande épaisseur d'autant que ses aigus sont tous tendus et vibrés à peine tenus (dommage) ; l'anglaise **Katherine Watson** est une Mérope au timbre nasalisé qui traverse son rôle sans vraiment l'avoir compris (duo comme lointain voire maniéré avec Phinée au IV, de surcroit dans une articulation où les consonnes sont lissées…). De ce point de vue, l'intelligibilité de son partenaire Tassis Christoyannis fait en comparaison, miracle (son souci du verbe s'est révélé encore dans l'excellent et récent récital discographique dédié aux **mélodies de Saint-Saëns, CLIC de CLASSIQUENEWS de mars 2017**). Au chapitre de la surenchère affectée, d'une vulgarité ornementée rarement

atteinte, triomphe la Vénus aguicheuse de la soprano **Chantal Santon**, clins d'yeux et oeillades insistantes (piccolo à l'envi), comme embourbée dans son air final, en rajoute jusqu'à l'écœurement : une démonstration de virtuosité italianisante des plus racoleuses. A vrai dire, cet air trop copieux et délirant, au brio ringardissime reste inimaginable pour les amateurs et connaisseurs du XVIIIè. L'exemple parfait du kitch et du mauvais goût. Du Rameau outré, caricaturé. Un repoussoir pour les mélomanes connaisseur du style élaboré par Lully et après lui, Rameau.



Musicalement, ce trop plein d'effets hollywoodiens avant l'heure, souligne les travers d'un art du spectacle en perte d'inventivité. L'ambition des effectifs et l'hyperbole formelle, jusqu'à la boursouflure tenteraient-elles de compenser ici l'absence insigne de finesse et de subtilité ? Cependant les actes I, III et IV sont les plus convaincants (des coupures auraient été bienvenues plutôt que ce plat trop copieux servi dans sa dégoulinante intégralité) : ils ont été repensés et recousus par **Antoine Dauvergne** (I, IV ; portrait ci-contre) et par **Rebel** (III, portrait ci-dessous) dont l'intelligence musicale et dramatique saute immédiatement aux yeux : dans l'acte des Gorgones (III), le compositeur du XVIIIè – digne émule de Rameau, sait exploiter les ressources expressives qui peuvent jaillir du contraste entre épisodes lullystes laissés intacts, et ajouts XVIIIè : ainsi l'opposition / confrontation stylistique entre les appels des ministres du Sommeil (Rebel) et la hargne guerrière des Gorgones (Lully) impose un rythme expressif indiscutable, outre l'intelligence que dévoile Rebel dans l'art de jouer avec le style et l'esthétique lullyste dans la résolution de l'action.



Concluons : voici à la fin du règne de Louis XV et pour les noces du Dauphin, futur Louis XVI (à partir de 1774), une réalisation certes historique mais qui demeure l'exemple le plus glorieux du mauvais goût monarchique français, où l'ornementation maniérée, indigeste à force d'étalage sans mesure ni nuance, annonce très vite, par réaction, ce nouvel ordre néoclassique bientôt réalisé par le Chevalier Gluck à Versailles et Paris, selon le goût nouveau de la jeune reine Marie-Antoinette. Hélas, l'interprétation qui en est donnée dans ce live d'avril 2016, dans le lieu pour lequel le spectacle fut donné (Opéra royal de Versailles), souffre d'une prise de son épaisse, imprécise, compacte (aucun détail instrumental mais une pâte sonore aux grumaux pesants d'où s'extirpe bon an mal an, le détail des voix des solistes et le chant des choeurs, eux aussi gras, épais, à l'énoncé grossier…), autant d'options qui accusent tous les défauts de l'écriture, toutes les limites de l'expérience solennelle, comme les imprécisions nombreuses des solistes. Et ce n'est pas l'orchestration dégoulinante qui affine ce tableau bien peu subtil. L'exemple de Rameau y semble éloigné, absent, à des années lumière. Il était temps d'en finir avec cette veine désastreuse qui marque un point de non retour et certes pas une nouvelle voix de régénération pour le genre de la tragédie lyrique française. Au moins l'enregistrement dans son imperfection rend-t-il compte de cette particularité. La valeur reste documentaire et l'on devra vite oublier cette apothéose du mauvais goût dont fut capable le Versailles de Louis XV à la fin de son règne, avant la réforme gluckiste (si nécessaire).

_____

CD, compte rendu critique. Lully : Persée (version 1770). Le Concert Spirituel. H. Niquet, direction. 2 cd Alpha – collection « Château de Versailles ».

Après le galbe rocaille et le rococo impétueux, Louis XV à la fin de son règne invente le Baroque Kitch… pour preuve ce Persée de 1770, en sa démesure indigeste. Vite Gluck dépoussiérera tout cela après la mort du Souverain, à la demande de Marie-Antoinette…

CD, compte-rendu critique. Haydn 2032, N°4 : « Il

Distratto ». HAYDN : Symphonies n°60, 70, 12. CIMAROSA : Il Maestro di Cappella. (Giovanni Antonini,1 cd Alpha classics 2016)



CD, compte-rendu critique. Haydn 2032, N°4 : « Il Distratto ». HAYDN : Symphonies n°60, 70, 12. CIMAROSA : Il Maestro di Cappella. (Giovanni Antonini,1 cd Alpha classics 2016). Suite de l'intégrale des 107 Symphonies de Haydn en vu du tricentenaire Haydn prévu en 2032… Ce nouveau volet hisse très haut la valeur du cycle en cours. Outre la justesse de vue du chef Giovanni Antonini, il s'agit aussi de mettre en perspective Haydn et les auteurs de son époque : la filiation ainsi proposée avec le théâtre fin et savoureux de Cimarosa, réalise un cocktail explosif et indiscutablement pertinent. On aime de tels programmes audacieux, imprévus, capables de réformer nos idées réçues sur le Haydn symphoniste que l'on croit connaître ; servi ici par des interprètes jubilatoires, ayant pour devise, une qualité rare chez les artistes des répertoires baroques et romantiques aujourd'hui : la finesse.

Des 3 symphonies ici traitées, ne prenons qu'un épisode emblématique. Non pas la première de la sélection, n°60 qui donne son nom au programme (conçue pour la comédie intitulée « Il Distratto »), mais nous préférons demeuré sur notre excellente impression, produite par **l'Adagio de la n°12** qui

s’impose par sa profondeur et son rayonnement simple. Sublime introspection (plage 12), tel un désert sans issue et au cordes seules, qui touche par son épure quasi austère ; la respiration, les dynamiques, l’économie et le sens des phrasés sont d’une irrésistible justesse. Antonini y glisse un spuçon de tendre nostalgie qui assimile cet épisode frappant par son intériorité maîtrisée à une variation gluckiste, le Gluck sublimement déploré et lacrymal, c’est à dire pudique et mélodique à la fois, de la prière d’Orphée et son hymne désespéré mais digne : « J’ai perdu mon Eurydice ». Haydn semble en déduire une interrogation en résonance. Quel contraste avec l’Allegro insouciant et délicatement caractérisé (hautbois, bassons) qui suit.

Un orchestre d’instruments acteurs, un opéra où le chant instrumental est partenaire du chanteur soliste…



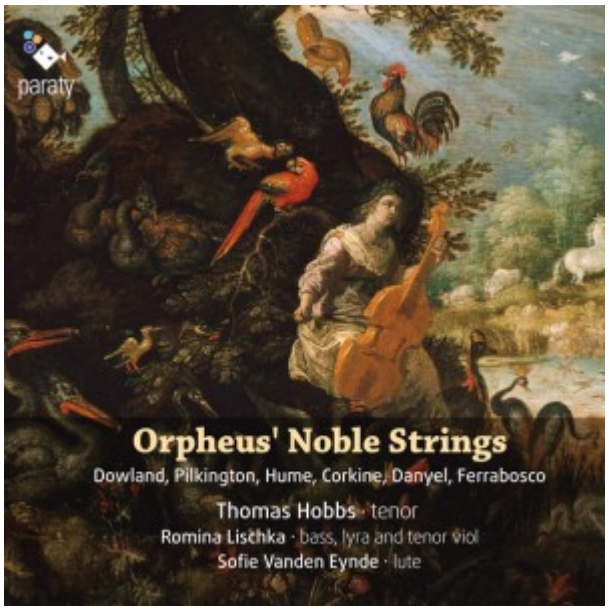
La vivacité et l’intelligence habite le **Cimarosa** révélé (*Il Maestro di Cappella*), dès son ouverture (plage 14) d’une poésie naturelle et infiniment subtile. A la source de Cimarosa, sphynx européen qui fut joué dans toute l’Europe des Lumières, affirmant l’essor de la veine napolitaine, découle les opéras buffas et les perles comiques de Hadyn, justement, Mozart, et aussi Salieri, ainsi que l’a récemment démontré un excellent enregistrement de La Scuola degli Gelosi, lui-même source pour les Nozze et le Cosi mozartiens. Construit comme une vaste

cantate pour voix seule (baryton), avec ouverture, en deux recitatifs et deux airs, Il Maestro di Cappella, permet à Cimarosa d'épingler l'art musical lui-même en brossant le portrait d'un chef d'orchestre, d'une verve imaginative flamboyante à la quelle répond la vitalité expressive des instruments de l'orchestre, véritables acteurs d'une fine coopération. La caractérisation à laquelle atteint **Giovanni Antonini** et ses partenaires musiciens d'**Il Giardino Armonico** réalise l'excellence ; toujours justes, c'est à dire d'une élégance et d'une subtilité qui ne confinent jamais à la vulgarité ; ce sens de la mesure, de la facétie cachée, affleurante voisinne avec le meilleur Haydn, et les interprètes s'ingénient dans une complicité jubilatoire quand le chef indique ce que doit jouer chaque pupitres ; les instrumentistes lui rendant ce à quoi il les invite. Cette perle comique qui singe la musique elle-même exprime ce théâtre agile en imagination, d'une sincérité joyeuse, d'une finesse irrésistible. Evidemment, de ce Cimarosa sûr, truculent, habile, intelligent dérive aussi le pétulant Rossini, c'est dire l'apport de l'enregistrement et aussi l'éclairage qui en découle : la parenté des Symphonies de haydn avec le théâtre picaresque de Cimarosa. Dans les premières, tout un opéra instrumental se fait jour : peu de chefs actuels en comprennent comme ici les enjeux et les ressources ; dans le second, les instrumentistes font valoir leur chant spécifique, les possibilités dramatiques tels de véritables chanteurs, partenaire du soliste baryton. Après tout, quels autres associés fabuleux pour un Maestro di Cappella que les instrumentistes de son propre orchestre ? Ainsi Cimarosa nous laisse sa propre vision de l'orchestre à travers cette cantate épatante et savoureuse : à travers les volontés et les indications de son héros, le compositeur concocte un menu instrumental où l'orchestre virtuose réalise une collection de mets délicats et goûteux. Révélation et jubilation.

_____

CD, compte-rendu critique. Haydn 2013, N°4 : « Il Distrato ». HAYDN : Symphonies n°60, 70, 12. CIMAROSA : Il Maestro di Cappella. Riccardo Novaro, baryton. Il Giardino Armonico. Giovanni Antonini, direction / Enregistré il y a 1 an, en mars 2016 à Berlin / 1 cd Alpha classics (2016). CLIC de CLASSIQUENEWS de mars 2017.

CD, compte rendu critique. Orpheus' Noble Strings / Les cordes royales d'Orphée / Thomas Hobbs, ténor (1 cd Paraty, 2016)



CD, compte rendu critique. Orpheus' Noble Strings / Les cordes royales d'Orphée / Thomas Hobbs, ténor (1 cd Paraty, 2016). Diseur baroque suave et suggestif, le ténor britannique **Thomas Hobbs** sait rééclairer de sa voix tendre, claire, idéalement articulée dans la langue de Shakespeare, les mélodies nostalgiques du recueil qui souligne aussi sa complicité avec le luth et les cordes de **Romina Lischka**. Sur le thème et mythe d'**Orphée/ORPHEUS**, figure matricielle pour le chant barque et l'opéra tout court, le ténor anglais, chantre et

conteur compose un parcours en langueur et nostalgie, cultivant l'accord ténu entre texte et musique, poésie et mélancolie instrumentale. De noble et bergère naissance, le poète évoque l'énergique et cruel Hermès, apprend l'amour, le deuil, l'humaine fragilité aux cotés de la fugace et fatale Eurydice… Le chantre raconte et évoque encore le destin du poète Thrace, qui témoignant de la douleur et colère d'Apollon après que son frère Hermès ait décimé son bétail, lui pardonne quand celui-ci lui offre pour pardon, une magnifique carapace de tortue, sa nouvelle lyre stimulant ses ardeurs vocales : en prenant modèle sur Apollon, son père et modèle, Orphée se découvre ainsi une vocation, il sera lui aussi chantre, chanteur, exprimant vertiges et désirs, langueurs et renoncements de l'humaine condition. Voilà ce que raconte ce recueil captivant, jalonné de chansons anglaises du premier baroque signé **Francis Pilkington, John Danyel, John Dowland, sans omettre le vague à l'âme de sieur Tobias Hume** (*What greater grief*…)…tous prodigieux compositeurs poètes du XVIIè. L'acuité expressive du ténor, son sens du verbe dramatique, sans aucune affectation, sa complicité avec ses deux partenaires femmes (poésie du chant instrumental dans l'étonnante langueur flottante, méditative et suspendue de « *Mr Dowland's Midnight* » de John Dowland soi-même), célèbrent ce que l'on ignore trop de ce côté de l'Atlantique, – admirateurs des



contemporains français, Guédron ou Lambert-, : la foisonnante littérature des mélancoliques elizabéthains, premiers romantiques avant l'heure. Voici donc un récital captivant, défendu par un interprète de grande classe, sincère et d'une élégance probe. Si le titre et le sujet annonce un développement dramatique, quasi théâtral, on reste saisi par la science de l'économie, la maîtrise de l'épure allusive qu'affirment peu à peu des maîtres interprètes (évanescence progressive et quasi mystérieuse des deux derniers épisodes, d'une sombre volupté, prière au néant de la mort, et au vide souverain et profond, joie éprouvée aux abords de l'éternelle paix : « *Go nightly cares* », puis « *Down, down, proud mind* », signés Dowland, et surtout William Corkine). Et voilà réactivées, entre violence et suggestion, les stances les plus bouleversantes de la lyre baroque anglaise… Diseur convaincant pour répertoire rare et subtil. A suivre.



CD, compte rendu critique. Orpheus' Noble Strings / Les cordes royales d'Orphée / Thomas Hobbs, ténor (1 cd Paraty, 2016) – Thomas Hubbs, ténor. Romin Lischka, violes de gambe. Sofie Vanden Eynde, luth. **CLIC de CLASSIQUENEWS de mars 2017.**

CD. Grace Bumbry : The art of Grace Bumbry (1957 – 1967), 8 cd + 1 dvd, Deutsche Grammophon.



CD. Grace Bumbry : The art of Grace Bumbry (1957 – 1967), 8 cd + 1 dvd, Deutsche Grammophon. Une décennie miraculeuse dans la vie d'une diva exceptionnellement douée : voilà le cadeau de ce coffret magistral, d'une intelligence et d'un style à couper le souffle. **La « Vénus noire », Grace Bumbry**, star de l'opéra international avant Jessye Norman, est née le 4 janvier 1937 : elle a donc soufflé ses… **80 ans** en ce début d'année. Occasion célébrative pour rééditer les enregistrements marquants chez **DG Deutsche Grammophon**, dont certains sont ses meilleurs. On connaît tout l'excellente diseuse, servie par un souffle et un timbre cuivré, sensuel, souverain, en particulier dans la mort de Didon des Troyens de Berlioz (une séquence inoubliable que votre serviteur eut l'occasion d'applaudir). La mezzo soprano américaine née à Saint-Louis dans le Missouri est restée célèbre pour avoir été la première black de l'histoire à chanter le rôle de Vénus, au début du Tannhäuser de Wagner à Bayreuth (1961). L'apogée de sa carrière se situe dans les années 1960 et 1970, s'imposant d'abord dans les grands rôles dramatiques (Azucena, Eboli – chanté au Palais Garnier de Paris dès 1960, Dalila ou Carmen…) puis s'affirmant tout autant dans les rôles de sopranos lyriques (Lady Macbeth, Gioconda, Tosca et jusqu'à Turandot … en 1993 à Covent Garden). La voix ample, puissante, finement timbrée est doublée d'un talent d'actrice remarquable, imposant sur scène une présence hypnotique, digne d'une Callas. C'est qu'aux côtés de ses possibilités vocales exceptionnelles, la diva est aussi **une interprète qui se souci du texte**.





S'il n'était qu'un seul cd de cette compilation très nécessaire pour tous ceux qui lyricophile, apprécient les beaux timbres et l'élégance vocale comme l'intensité dramatique, écoutez dans l'enchaînement des 18 airs, **le cd6 : Airs de Verdi** (son grand maître) **et Wagner, puis 6 lieder de Brahms…** car outre ses performances comme mezzo ample et dramatique à l'opéra, Grace Bumbry fut aussi une diseuse hors pair, née pour le lied, calibrant son phénoménal métal à l'intimisme pudique et allusif du chambrisme germanique. Rayonnante et blessée pour **Ulrica** d'Un Ballo in maschera (ampleur hallucinée de la voix amoureuse qui éclaire ce fantastique électrique présent dans la partition), torrent impétueux mais si digne pour **Eboli** (Don Carlo), et grandeur désabusée mais éblouissante (malgré une prise lointaine) pour l'autre personnage de Don Carlo, la soprano **Elisabeth** : même dans une tessiture plus aigu, la diva éblouit par sa justesse expressive, son style, l'étendue de la tessiture. Même ivresse vocale, densité expressive, feu dramatique pour son **Azucena** du Trouvère, imprécatrice de grande classe, – jamais prise à défaut par les notes basses (« *Stride la vampa* »), coloriste funambule dans l'air qui suit : « *Condotta ell'era in ceppi* », d'autant que l'orchestre Berlinois (Radio Symphonie Orchester) saisit la finesse expressive de chaque séquence avec un sens du détail passionnant (Janos Kulka en 1962 et 1965). Née en 1937, Grace n'a que 25 et 28 ans ; sa maturité est saisissante. Même maîtrise absolue en 1965 pour sa **Lady Macbeth** (elle chante alors le rôle à Salzbourg) : un rôle qui comme pour Callas (au studio) a permis de démontrer les étonnantes capacités aigus, graves, dramatisme et articulation de la diva noire (quel abattage linguistique) : un volcan sidérant, par sa présence, son sens de l'incarnation et aussi, une finesse d'intonation qui devrait servir de modèle aux nouvelles générations : les 3

séquences de sa Macbeth, gouffre shakespearien qui concentrent touts les folies humaines, – récitatif puis air en cabalette, enfin somnambulisme halluciné (« *Una Macchia è qui tuttora* »), – miroir lugubre d'une âme détruite par sa perversion, sont des musts. Des pépites anthologiques.

Tragédienne, amoureuse enivrée, diseuse allusive
GRACE BUMBRY, diva assoluta pour l'éternité



La Wagnérienne saisit tout autant par sa maîtrise de l'articulation, un sens inouï du texte… qui lui permet d'éblouir de la même façon dans **le lied**, – format plus intimiste où la pudeur et les blessures tues et secrètes affleurent dans la texture d'un chant suggestif, millimétré, ciselé, où rayonne tel une matière incandescente, la texture surjective du texte : **ses 4 Brahms sont des joyaux (1963)**; le disque montre l'éloquente profondeur d'une immense interprète, déjà maîtresse de ses possibilités, avant ses 30 ans. Avec le recul, cet écart entre son soprano puissant mais clair – amoureuse enivrée-, et ses graves lugubres de tragédienne souveraine, suscite une juste admiration : la chanteuse est aussi une actrice née qui préserve toujours l'intelligibilité du texte : chez Brahms donc, n'écoutez que l'Ôde à Sapho (**Sapphische Ode, opus 94/4**) : le sens de la mesure, la couleur intérieur, le relief du texte, la sobriété et la subtilité de l'articulation sont sidérants (cd6, plage 14). Une grâce se déroule sans faille et d'une incroyable continuité ciselée dans le cd 7 qui regroupe ses lieder parmi les mieux aboutis et déjà bouleversants (*An die Musik* de Schubert ; Liszt, Wolf et Richard Strauss dont le ***Sehnsucht*** demeure ineffaçable…), récitals de 1962 et 1964.

En français (cocorico), la mezzo saisissante est tout autant bluffante : « Ô ma lyre immortelle » de Sapho de Gounod (chant d'une prêtresse qui a cotoyé les dieux et qui transmet sur terre sa fabuleuse intensité comme son esprit détaché prêt au renoncement), « Mon coeur s'ouvre à ta voix » (Samson et Dalila de Saint-Saëns), et aussi « Oui Dieu le veut » de La Pucelle d'Orléans de Tchaikovski (les 3 airs de 1962) sont inoubliables, comme sa Carmen pour Karajan (1967, ici au DVD) mémorable réalisation qui en impose vocalement comme scéniquement, alors pour Salzbourg, avec le José lui aussi anthologique de Jon Vickers. Notre compte rendu rend peu compte de l'apport inestimable d'une immense artiste : ces 8 cd sont incontournables pour tous ceux que la fusion subtilité et puissance intéresse, intrigue, subjugue. **CLIC de CLASSIQUENEWS de mars 2017.**

_____

CD. Grace Bumbry : The art of Grace Bumbry (1957 – 1967), 8 cd + 1 dvd, Deutsche Grammophon. CLIC de CLASSIQUENEWS de mars 2017.

CD, coffret. Karl Böhm : Great recordings, 1953 – 1972

(17 cd Deutsche Grammophon)



CD, coffret. Karl Böhm : Great recordings, 1953 – 1972 (17 cd Deutsche Grammophon). Grand chef lyrique, Karl Böhm malgré son allégeance aux nazis rélise une carrière impressionnante après guère, dont témoigne **ce second coffret DG Deutsche Grammophon** et qui réunit les enregistrements symphoniques et concertants, de 1953 à 1972 (soit 22 ans avant sa mort). Grand défenseur avec Karajan du patrimoine germanique, orchestral et donc lyrique (ultime Tétralogie de Wieland Wagner à bayreuth de 1965 à 1967), Böhm incarne cette sobriété efficace, une réelle sensibilité au drame, un jeu d'équilibriste qui a toujours su se mettre au service de la musique. Si ses accointances national-socialistes peuvent heurter, ses dispositions comme serviteur des oeuvres suscitent l'admiration. En témoignent le contenu de ce nouveau coffret qui complète avantageusement le premier (KARL BÖHM : Late recordings. Vienne, Londres, Dresde, 1969 – 1980, 23 cd DG Deutsche Grammophon / édité en juin 2016).



Dans un son compact, ses **Beethoven** avec le Berliner Philharmoniker (1953, 1958, 1961 : Symphonies 3, 5 et 7) ne manquent pas d'énergie conquérante. Et la **Missa Solemnis** réalisé à Berlin en 1955, fait entendre un orfèvre qui recherche la poésie malgré la puissance de l'architecture (et une prise lointaine, globale, donc plus solennelle et pompeuse que celle à Vienne des Quatre Saisons). D'ailleurs, dans les **Quatre**

Saisons de Haydn (réalisées à Vienne en 1967), le chef autrichien né à Graz, se montre fin et chambriste dans une partition dont beaucoup souligne l'ampleur un rien décorative (articulation du discours d'une indéniable finesse, détaillée et vive, avec le Wiener Philharmoniker, et une distribution convaincante dont Gundula Janowitz, Peter Schreier)…
Son **Mahler de 1963** avec les Berliner et l'immense Dietrich Fischer-Dieskau (Kindertotenlieder, Rückert-lieder) marque un sommet de la période.



Mais le volet le plus intéressant, aux côtés de ses **Mozart (Ein kleine Nachtmusik, Berliner 1956** : tentative réussie, saisie sur le vif, d'élégance viennoise apprise par les Berlinois), demeure **son approche du Richard Strauss symphoniste** (le plus grand à la fin du XIXè / début XXè, avec Mahler justement) : le coffret relève et dévoile sa finesse de conception, une attention au détail comme au souffle global. Ainsi s'affirment à nous aujourd'hui, la poésie dramatique, comme enivrée et d'une activité irrépressible : Till Eulenspiegel (avec la Staatskapelle Dresden, 1957), Don Juan (Berliner, 1963), **Eine Alpensinfonie** (Belriner, 1963), **l'exceptionnelle Une vie de héros (Ein Heldenleben opus 40 (S. Dresden, 1957**, dans une acoustique aérée, réverbérée d'une étonnante présence spatiale). Dans le cd 16, Karl Böhm se réconte lui-même (en allemand : Erzähltes leben), et complément tout aussi enrichissant, le cd 17 offre une répétition intégrale de la 9è « La Grande » de Schubert, suivi de sa performance (Berliner Phil., 1963). Une immersion dans le chaudron matriciel où un maître alchimiste affine, peaufine, cisèle encore et toujours la matière musicale. Passionnant.

LIRE aussi notre critique complète du coffret **KARL BÖHM : Late recordings (1969 – 1980), CLIC de CLASSIQUENEWS de juin 2016 / « Böhm : le poète et l'architecte ».**

CD, compte rendu critique. La Storia d’Orfeo : Monteverdi, Rossi, Sartorio. Jaroussky, Barath (1 cd ERATO)



CD, compte rendu critique. La Storia d’Orfeo : Monteverdi, Rossi, Sartorio. Jaroussky, Barath (1 cd ERATO). LA LIGNE PLUS QUE LE VERBE : chacun jugera selon ce qu’il pense de cet adage qui vaut ici loi. Les admirateurs, inconditionnels de sa voix chantournée, gracile et parfois acide, trop nasalisée (en particulier suraffectée dans la fameuse prière d’Orfeo) applaudiront ici leur champion Jaroussky ; les autres plus exigeants, et historiquement informés, regretteront chez Philippe Jaroussky cette ligne suave et lisse, toujours caractérisée de la même façon, quelque soit l’enjeu dramatique : ses minauderies ou ses miaulements n’écartent guère le hors sujet. Il ne suffit pas de concevoir un programme inédit, qui se veut compilation voire pasticcio poétiquement cohérent, il ne suffit pas de la même façon, « oser » chanter le rôle des rôles, celui d’Orfeo, poète chanteur à l’irrésistible séduction, et dans sa propre voix de contre-ténor… pour réussir un programme nouveau.

De surcroît, sur le plan du style, faire chanter ces choristes en trop grand nombre, ôte toute lisibilité madrigalesque à l’Orfeo de Monteverdi : quelle manque de finesse dans ce coeur

outré, pâteux, pataud… autant de contresens accumulés qui valent ici de sérieuses réserves.
Accouplé au soprano de la chanteuse hongroise **Emöke Barath**, – l'une des voix les plus séduisantes de l'heure avec celle de Francesca Aspromonte – deux étoiles du chant baroque actuel (que CLASSIQUENEWS a déjà distinguées l'une et l'autre), **la voix de Philippe Jaroussky expose d'évidentes limites** : aigus tuyautés et de plus en plus serrés, en rien timbrés ; un medium continuement préservé, concentrant une zone expressive et vocale de fait très réduite : il s'en dégage un sentiment d'unité expressive qui devient sur la durée lénifiante voire ennuyeuse ; tout est abordé de la même façon, chez les 3 compositeurs du XVIIè italien (Seicento) retenus : Monteverdi, Sacrati, Rossi. Plus habitée, diseuse en quelque sorte, sans vraiment demeurer DANS le texte, Emöke sait nuancer et colorer à loisirs, offrant à ce que Monteverdi lui refusait : une chair ardente pour son Eurydice plus développée, chez Rossi (« *Mio ben, teco il tormento* »), rééquilibrant la palette psychologique. Son bel canto, recitar cantando, se languit, palpite indiscutablement, même si nous eussions aimé davantage de texte. Que sont devenus les préceptes des premiers baroqueux, pour lesquels le relief textuel, l'intensité linguistique primaient avant tout ? Les deux chanteurs, – esthétique essentiellement vocale, soignent leurs lignes, sacrifiant le plus souvent la chair des syllabes, l'appui des consonnes, voilant, lissant, atténuant l'énergie poétique des voyelles. Pas sûr qu'un italophone comprenne chacune de leur séquence solo ou en duo (des plus enivrés, spasmes et convulsions à l'envi : (trop fugace « *Che dolcezza è la certezza* » du même Rossi).

Chant contourné, style affecté et maniéré, Philippe Jaroussky échoue à exprimer la lyre sobre, puissante, linguistique des italiens du XVIIè

N’est pas Orfeo qui veut…

Ainsi Sartorio, Rossi, Monteverdi sont-ils enchaînés sans plus de nuances ni finesse, toujours projetés de la même façon. L’épaisseur du choeur finit pas atténuer l’enthousiasme.



Au coeur du programme, il y a **la fameuse prière incantatoire d’Orphée aux enfers**, – âme en souffrance désireuse de reconquérir et ressusciter sa bien aimée Eurydice… « ***Possente spirto*** », sommet de l’écriture montéverdienne (et pourtant au début de sa carrière à l’opéra), chant qui doit convaincre par son réalisme expressif ; or Jaroussky de sa voix aigre et surornementée, aux convulsions systématiques en fait un surenchère d’effets et d’affects maniérés ; artifice d’une voix androgyne qui adapte l’écriture selon ses possibilités. Question d’esthétique à laquelle nous restons étrangers : voix abstraites et livide, sans aucune sensualité ni mordant textuel (limites techniques et expressives, comme absence de sobriété également présentes dans l’air équivalent chez Sartorio : « Chiuso, ahimè, di Cocito. Rendetemi Euridice… » . Le dernier grand air extrait de Rossi, « Lasciate Averno » souligne de sérieux manques dans les aigus (tendus, tirés, nasalisés, presque laids). Le dernier mot « morire » reste raide, d’une acidité sophistiquée, qui n’a rien à voir avec cette volonté de clarté et d’intelligibilité voulue dès Peri et Caccini au début de l’opéra italien, au commencement de l’odyssée lyrique…

Voilà qui démontre et confirme combien les emplois de barytons ou ténors barytonants pour l’Orfeo monteverdien, restent définitivement plus convaincants. L’option a le mérite de

l'audace. Elle s'avère très discutable. Pourtant intéressante. En puisant dans les trois ouvrages lyriques sur le thème orphique : Orfeo de Monteverdi (1607), Orfeo de Luigi Rossi (Paris, 1647), Orfeo de Antonio Sartorio (Venise, 1672), le programme rend compte de la permanence du mythe dans l'histoire lyrique, véritable pilier pour l'imaginaire des compositeurs, révélateur des manières les plus puissantes et les plus bouleversantes, au registre des passions humaines mises en musique. Pas certain que pour en défendre les mille subtilités, Philippe Jaroussky s'en révèle le meilleur ambassadeur. A qui pensons-nous ? Ecoutez **Marc Mauillon** justement, – maître orfèvre de ce recitar cantando d'une absolu précision linguistique, en sobriété et nuances… (**LIRE notre critique complète du cd Li due Orfi par Marc Mauillon** dont la maîtrise naturelle en fait un vrai diseur baroque a contrario des chantournements affectés et artificieux de Philippe Jaroussky). Après ses incursions douteuses dans la mélodie française romantiques, le contre-ténor semble se fourvoyer à reprendre aujourd'hui ce qu'il réussissait mieux hier : le bel canto du Seicento. Entretemps, la voix s'est réduite et la technique appauvrit. Dommage. Nonobstant nos critiques, l'album met en lumière en **cette année Monteverdi (450è anniversaire en 2017)** la foisonnante littérature musicale et opératique sur le sujet d'Orphée, comme l'étonnante modernité du chant montéverdien située au début du siècle (1607) : éloquence d'une écriture efficace, resserrée, proche du texte, quand Rossi puis Sartorio semblent en comparaison plus convenues, ornementées, aimables… Curieux ralentis et tempi retenus également : Diego Fasolis et I Barocchisti nous avaient habitués à plus de nerfs comme de chair articulée.

_____

CD, compte rendu critique. La Storia d’Orfeo : Monteverdi, Rossi, Sartorio. Jaroussky, Barath (1 cd ERATO). Et pour mieux connaître tous les enjeux que suppose et produit le mythe d’Orphée, consulter **le dvd Les grand mythes édité par Arte Editions** : un must absolu.
http://www.classiquenews.com/dvd-compte-rendu-critique-coffret-les-grands-mythes-4-dvd-arte-editions/

_____

APPROFONDIR

LIRE notre **dossier spécial MONTEVERDI 2017 : les 450 ans**
http://www.classiquenews.com/dossier-claudio-monteverdi-2017-les-450-ans/

LIRE aussi notre critique développée du cd les 2 Orphées / Li Due Orfei par Marc Mauillon / CD CLIC de CLASSIQUENEWS d’avril 2016

http://www.classiquenews.com/compte-rendu-critique-cd-li-due-orfei-les-deux-orphee-giulio-caccini-et-jacopo-peri-marc-mauillon-baryton-angelique-mauillon-harpe-double-1-cd-arcana-2015/