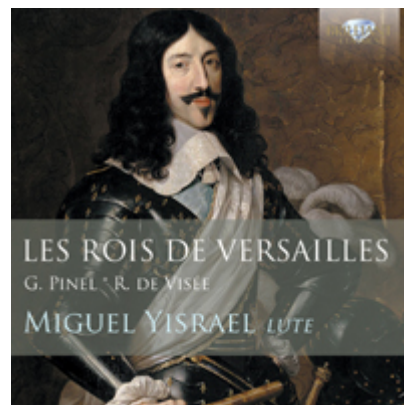


CD. Les Rois de Versailles. Miguel Yisrael, luth (1 cd Brilliants classics, 2014)

CD événement, compte rendu critique. Les Rois de Versailles. Miguel Yisrael, luth. Suites de Robert de Visée, Germain Pinel (1 cd Brilliants classics, 2014). Autant Louis XIV fut fastueux et solennel, majestueux et presque déclamatoire (sans cependant être pompeux : voilà l'équilibre mythique d'un Lully), autant son père, **Louis XIII**, premier inventeur du mythe versaillais, fut réservé, introspectif et secret. Sans effet décoratif ni tentation de démonstration narcissique, le luthiste Miguel Yisrael confirme ici son étonnante maîtrise de l'instrument dont il sait explorer chaque nuance expressive avec ce style et cette pudeur qui convainquent. Au Visée déjà connu, l'interprète associe plusieurs Suites signées **Germain Pinel**, véritable poète alchimiste dont la sensibilité aussi virtuose que resserrée époustoufle par son sens de l'économie et de l'intensité.



Ce remarquable programme dans les champs saturniens d'un souverain mélancolique, débute avec la première des **deux Suite de Robert de Visée (circa 1665-1733)** : Hymne et hommage au défunt d'abord » le tombeau de Tonty »: Allemande (page 1) d'une dépression mélancolique et élégante dont la finesse allusive est exemplairement conduite : éloquente, précise et claire, la digitalité du luthiste émerveille par sa justesse et sa constante pudeur. Comme une langueur et un profond poison qui étreint et berce le cœur.

Plus alerte et vive, la Gavotte qui suit (page 2) permet de

recouvrer ses esprits. Superbement investie, – et notre séquence favorite La Montfermeil : rondeau (plage 3) ne fait pas que captiver : elle confirme un talent exceptionnel pour l'allusion et la justesse poétique. Pour classiquenews, Miguel Yisrael est bien le prince du luth, un artiste hors norme capable de s'imposer dans la maîtrise du plus exigeant des instruments. : chaque reprise offre une variation d'accents, signe d'une constante richesse agogique, révélant la grande maîtrise dynamique de l'interprète. Comment ne pas penser froissement, affleurement, palette extraordinairement flamboyante de sonorités produites par les cordes pincées, en une sensualité sousjacente qui tempère la fausse austérité d'un Pinel ainsi redécouvert.

Le Tombeau du Vieux Gallot (autre Allemande aux nuances plus riches et confondantes encore) est un retour à la délicatesse suggestive du début : l'Allemande de Tonty à laquelle succède ce Gallot qui marque tout autant l'esprit par son évanescence, pudeur à demi mots, tout aussi développée en durée, d'une langueur extrême et là encore la finesse de l'interprète captive par son sens de l'allusion, entre repli du deuil et la vivacité du souvenir suscité comme un portrait du défunt honoré. Les graves somptueusement conduits et amenés selon un tactus qui suit la respiration du pleur.

Allusif et recueilli, juste et poète, Miguel Yisrael n'oublie pas pour autant la nonchalance inouïe, ce basculement plus relâché des Chaconnes du Grand siècle, un art où excelle le modèle entre tous, Lully, et ses suiveurs, dont les Visée et surtout comme nous le verrons plus loin, Pinel. Ainsi la Chaconne de la plage 5 est un autre accomplissement, entre détermination, balancement, suspension, port et tension, suprême réalisation entre le faire et le laisser faire... souplesse du jeu, ductilité voilée infiniment mélancolique du style laissent sans voix.



L'intérêt du nouveau disque de Miguel Yisrael n'est pas tant d'affirmer l'inspiration de Visée au luth que de souligner la profonde inspiration d'un maître absolu ici, son prédécesseur **Germain Pinel (circa 1600-1661)**, véritable mythe musical dont Miguel Yisrael restitue l'absolue singularité. Le luthiste nous régale littéralement en jouant aux côtés de la **Suite en Ré**

mineur plus connue, les deux inédites Suite en Fa majeur et en Sol mineur, d'une délicatesse allusive arachnéenne. ici, la maturité inouïe du musicien rejoint l'écriture de Pinel si essentiellement française, raffinée et naturelle, d'un charme irrésistible. Moins développé, plus essentiel et secret, l'art de Pinel en quelques miniature de moins de 3 mn, autour de 2 mn et même 1 mn, exprime chaque sentiment avec une profondeur inégalée. Sa maîtrise du luth fascine davantage encore après une « entrée du luth » (plage 6) quasi fantomatique, par un art consommé de la danse et de la litote chorégraphique : l'Allemande (7) est calme, paisible presque sans tension ni menace. Plus délicate car d'un développement moins évident et manifeste, la Courante centrale (8) étonne cependant par sa concision structurelle et sa fugacité qui exige du luthiste une maîtrise absolue dans la durée même courte de la pièce.

La Sarabande (9), en première mondiale, est l'une des séquences les plus développées de la Suite : longueur infinie et suspendue d'un temps révolu où la puissance de l'évocation ressuscite jusqu'au sentiment que l'on pensait enfoui et enseveli. La force du luth tient à cette puissance, à cette violence de la réitération : Miguel Yisrael se situe à cette hauteur de ton, un maître luthiste unique à ce jour. A la longueur de la Sarabande antérieure, Pinel ajoute aussi dans le Branle des Frondeurs, une fluidité renouvelée d'une ivresse

suspendue où rayonne un balancement hypnotique, d'esprit essentiellement chorégraphie : le lâcher prise se double d'une détermination élégantissime là encore, emblème d'un interprète décidément unique.

Conclusion de la Suite, la Gigue (page 11) semble libérer toute la tension précédemment mesurée, contenue, comme muselée par le cadre ? Cette Suite en D mineur est la perle du programme : elle concentre la pensée saturnienne, essentielle, en rien démonstrative de Pinel, si proche en cela de son frère en peinture, le futur Watteau (de la génération suivante).

Autre somptueuse réalisation, La Suite en Fa (pages 12 à 17), de surcroît inédite, enregistrée en première mondiale. Le Prélude (12) affirme une douceur extrême : l'éloquence souple et très onctueuse de la Courante (14), admirablement énoncée subjugue par son délié élégantissime. Même sentiment d'extase et d'accomplissement pour la Sarabande (15), plus noble et majestueuse encore et aussi d'une tendresse exquise. Le final indiqué « double » (17) séduit par cette agilité souveraine dont l'extrême virtuosité et la souplesse agogique font merveille.

Miguel Yisrael dévoile le luth de Louis XIII

Pudeur allusive, miracle de poésie langoureuse

Visée paraît presque trop évident et trop clair comparé à la complexité trouble et ambivalente de Pinel. **Justement la dernière Suite de Pinel (en Ré mineur)**, également enregistrée

en première mondiale est un autre apport majeur de ce programme ciselé : elle est même d'un ton plus fluide encore, plus naturel, d'un eau raffinée et concise à laquelle le jeu tout en nuances de Miguel Yisrael restitue ses vibrations étonnantes, la science des couleurs intérieures, un sens de la progression étonnant qui ne sacrifie à aucun cadre formel attendu. L'Allemande berce par sa tendresse et ses passages harmoniques souvent surprenants. C'est d'ailleurs le mouvement le plus développé (3mn24!, page 24). Le jeu semble suivre, proche de l'improvisation, les méandres mystérieux de l'âme humaine. Très réservée et pudique jusqu'à l'effacement, la Courante 25) s'impose tout autant malgré sa fugacité par sa finesse articulée.

A quelle » Sçavante » fut destinée cette Sarabande d'une fermeté de maintien et d'une intelligence supérieure (page 26)? Le ton est celui d'une sérénité nouvelle comme d'un renoncement en forme d'accomplissement.

Entre retenue et langueur, mystère et énigme, **Miguel Yisrael** se distingue définitivement. Enfin la dernière Chaconne (27), et la plus longue du cycle (3mn) émerveille comme un balancement enivré, repliant au fur et à mesure de son avancée, sa robe énigmatique, resserrée dans un mystère final. La maturité du jeu, sa finesse et son intelligence suggestives font



tout le miracle de ce disque enchanteur : c'est un hommage inouï aux grands luthistes du premier XVIIème français. Ainsi le luth renaît de ses cendres : alors que tant de théorbistes et guitaristes cultivent la facilité, Miguel Yisrael s'entête avec grâce et élégance sur le luth (ici à 11 chœurs). Miroir d'un Roi taciturne et solitaire, au goût exquis, le luth est bien comme l'indique le titre du cd de Miguel Yisrael, le vrai

Roi de Versailles.

L'interprète ne fait pas que signer son meilleur disque : il est aussi à la charnière de sa carrière, un tremplin s'ouvre à lui que croise aussi une nouvelle aventure internationale où le luth a plus que jamais toute sa place (lire notre [entretien exclusif avec le luthiste Miguel Yisrael](#)). Pour la réhabilitation et le jeu retrouvé du luth, aucun doute : ce disque superlatif comptera. Une borne pour la résurrection du luth ? **Cd événement : CLIC de classiquenews en janvier 2015.**

Miguel Yisrael, luth. Les Rois de Versailles : Robert de Visée, German Pinel : Suites pour luth. 1 cd Brilliant Classics. Enregistré en juin 2014 (Cessigny, France). [LIRE aussi notre compte rendu critique en anglais, traduction de Sandy Hackney](#)

CD. Haendel : Messiah, Le Messie (Haïm, 2013, 2 cd Erato)

CD. Haendel : Le Messie (Haïm, 2013, 2 cd Erato). Le Messie s'appuie sur le livret de Charles Jennens qui sélectionne des pages de l'Ancien et du Nouveau testament, soulignant la nature divine et miraculeuse de Jésus, les prophéties énoncées dans l'Ancien testament, s'accomplissant bien dans le Nouveau. Pourtant pas de drame tragique évoquant la Passion et



le Sacrifice ni la Résurrection après la mort, mais comme un oratorio, la lumière de la croyance, la ferveur de la foi et de l'espérance qui trouvent dans les images musicales, toujours dramatiques – c'est là le génie lyrique et théâtral de Haendel-, l'accomplissement attendu. Au début des années 1740 – la partition a été « expédiée » en peu de temps (3 semaines seulement) à la fin de l'été 1741 (Jennens se plaindra du manque d'inspiration musicale, d'une indignité patente au regard de l'élévation du livret, en particulier vis à vis de l'ouverture...), le compositeur affirme pourtant sa maturité, réussissant dans le langage de l'oratorio, une évocation pleine de souffle et d'emportements (mesurés cependant) qui passe par l'engagement des chœurs (très présents, acteurs principaux dans cette fresque contemplative plus que narrative), et où les airs solistes développent les sentiments d'admiration, de certitude fervente, d'épanouissement... créé en 1742 à Dublin, puis en 1743 à Londres, Le Messie ne suscita pas ce triomphe escompté par Jennens. Trop méditatif, pas assez dramatique et spectaculaire comme Samson, Le Messie fut moins apprécié par sa nature immédiatement oratorienne.

De fait, Emmanuelle Haïm semble prendre littéralement à la lettre le mode poétique mais statique des épisodes : la cohésion et la sonorité souveraine du chœur, la plénitude

ronde et bondissante du Concert d'Astrée montrent indiscutablement combien Haendel a trouvé – depuis les pionniers : Christie et Malgoire-, des interprètes inspirés, convaincants ; les solistes de cette version sont diversement impliqués : le plus engagé et expressif reste la basse Christopher Purves, et aussi le contre ténor ou alto : Tim Mead (qui faisait aussi la valeur du récent programme des Arts Florissants dédié aux musique haendéliennes pour la Reine Caroline, 1 cd Les Arts Florissants, William Christie Éditions). Plus lisse, la vocalité sans aspérités donc souvent distante de Lucy Crowe, ou l'impassible ténor Andrew Staples. Pour autant prenons nous bien en compte la progression dramaturgique du cycle scindé en trois parties : Prophéties (Annonciation, Nativité) ; Passion (Résurrection puis Ascension) ; Rédemption et salut de l'âme chrétienne compatissante... Ce n'est qu'au cours de la décennie suivante, dans les années 1750 que Le Messie s'imposa et fut véritablement apprécié, quand Haendel le donna chaque Carême à Covent Garden dans la chapelle de sa propre fondation pour les jeunes enfants démunis et abandonnés, du Foundling Hospital à Londres. Il pouvait s'appuyer alors sur le talent de son castrat favori, l'alto Gaetano Guadagni.

Contrairement à William Christie son ancien mentor dont elle assurait le continuo, Emmanuelle Haïm s'en tient à un juste milieu, ni trop expressif ni trop neutre ; une voie médiane, très (trop?) british et politically correct. D'ailleurs les artisans de cette production (membres du chœur, solistes et instrumentistes) sont majoritairement britanniques. William Christie a tranché depuis longtemps : particulièrement soucieux de l'intelligibilité textuel – le livret de Jennens y gagne un surcroît d'éloquence dramatique-, le directeur fondateur des Arts Florissants sait aussi caractériser comme peu, l'essence théâtrale de la musique haendélienne. Car ici, même en terres sacrées, l'opéra n'est jamais loin d'une séquence même si elle s'identifie constamment à l'oratorio. Plus déconcertantes chez Haïm... les tournures de fin de phrases

et les variations dans la résolution des ornements, ou la grille flottante et mobile des tempi (chœur Hallelujah !, page 21)... ces effets inédits tournent parfois au maniérisme hors sujet qui contredit l'élégance naturelle comme le goût si équilibré, haendéliens.

En final qu'avons nous ? Une sonorité séduisante, des solistes appliqués mais souvent peu habités (sauf Mead et Purves), un léché oratorien qui reste de bon aloi : la puissante théâtralité contenue dans la partition de Haendel en sort-elle vraiment gagnante ?

Haendel (1685-1759) : Messiah HWV 56. Lucy Crowe, Tim Mead, Andrew Staples, Christopher Purves, Chœur et orchestre du Concert d'Astrée (David Bates, chef de chœur). Emmanuelle Haïm, direction (2 cd Erato Réf. 0825646240555. Enregistrement réalisé à Lille, en décembre 2013).

CD. Nikolaus Harnoncourt. Johann Strauss II (7 cd Warner classics)

CD. Nikolaus Harnoncourt. Johann Strauss II (7 cd Warner classics). Harnoncourt s'est expliqué longuement sur le sujet : né allemand mais viennois jusqu'au bout de la baguette, le chef berlinois, 85 ans en 2015, porte en lui cette élégance autrichienne, fine combinaison entre élégance et danses populaires, raffinement et ... rusticité. Inspiré par les



mélodies de la rue comme les danses traditionnelles, Johann II Strauss (1825-1899), roi de la valse, s'inscrit dans la tradition d'un Schubert, et avant lui de Haydn et de Mozart. Le maestro si convaincant chez Monteverdi et nombre de compositeurs baroques dont il aura renouvelé l'approche avec ses musiciens du Concentus Musicus,- mais aussi Mozart ou Beethoven : Harnoncourt depuis toujours défend un Strauss concrètement... rustique et élégantissime.



C'est toute la valeur du coffret de 7cd Warner : premier hommage à celui qui reste à plus de 80 ans, d'une audace et d'une exigence absolues, infiniment plus visionnaire encore que bon nombre de ses héritiers et disciples, « suiveurs » de la

2,3è et 4è générations d'interprètes. Les Gustav Leonhardt et Frans Brüggen sont partis ; reste Harnoncourt (et ses cadets parmi lesquels le plus actif William Christie), véritables détenteurs d'un regard sans concession, – et depuis plus de 30 ans-, argumenté, original, légitime et constamment critique sur les répertoires choisis. Harnoncourt, Christie n'incarnent pas seulement une sonorité, un héritage musical fabuleux, ils transmettent aussi une esthétique et un mode de travail désormais inévitable, dont la justesse devrait mieux inspirer la plupart des orchestres modernes (si routiniers, si pépères et sans surprise...).

Le coffret réunit deux opéras-opérettes : l'ineffable et si subtile Chauve souris enregistrée ici au Concertgebouw d'Amsterdam en juin 1987 (et donc avec l'orchestre local du royal Concertgebouw : Die Fledermaus, avec Gruberova, délectable comtesse hongroise et à la ville Madame Eisenstein, soit Rosalinde ; Barbara Bonney en Adèle / Olga... délicieusement insolente ; surtout Lipovsek en Orlofsky dépressif, suavement androgyne) ; Le baron Tzigane enregistré

au Konzerthaus de Vienne en avril 1994 à la tête du Wiener Symphoniker (Der Zigeunerbaron) soit les 4 premiers cd ; suivent un important legs symphonique de danses : valse, polkas, galops, poème symphonique dont Le beau Danube bleu (cd5 : Nikolaus Harnoncourt y dirige le royal Concertgebouw d'Amsterdam : ouvertures du Baron Tzigane et de La Chauve souris, valse diverses... – Concertgebouw d'Amsterdam, mai 1986 et juin 1987).



Les deux derniers cd comprennent deux programmes plus récents encore : « Johann Strauss à Berlin » (live capté avec le Philharmonique de Berlin en septembre 1998) et le dorénavant légendaire concert du Nouvel An au Konzerthaus de Vienne 2001,

moment heureux d'une incontestable plénitude orchestrale : cycle de danses et valse de Johann II, complété par la Marche de Radetsky (signé par le père Johann I), et Die Schönbrunner de Joseph Lanner (de la même génération que Johann père...). Outre l'affinité d'Harnoncourt avec l'élégance et la nostalgie johannesque, le programme à Vienne dévoile aussi le génie de l'autre Strauss, frère cadet de Johann II, Josef qui malgré sa passion de la mécanique et qui voulait être ingénieur, suivit les pas de aîné, affirmant une inspiration aussi puissante, originale et raffinée que celle de son frère (Halekin Polka, Dorfschwalben aux Österreich)

La réalisation est digne d'intérêt voire indispensable : rien ne saurait remplacer Harnoncourt dans un répertoire qu'il sert avec une sanguinité suave d'un raffinement contagieux : évidemment La Chauve souris de 1987, Baron Tzigane de 1994, et le dernier cd, comprenant Strauss abordé avec le Philharmonique de Vienne pour le concert du Nouvel 2001... sont les perles d'une sélection très conviancante... voire irrésistible. Coffret événement.

CD. Nikolaus Harnoncourt. Johann Strauss II (7 cd Warner classics).



CD 1 & 2 : **Johann Strauss II : Die Fledermaus** (La chauve-souris) : Werner Hollweg – Edita Gruberova – Christian Boesch – Marjana Lipovšek – Josef Protschka – Anton Scharinger – Waldemar Kmentt – Barbara Bonney – Elisabeth von Magnus. Chorus off De Nederlandse Opera – Orchestre du Royal Concertgebouw.

CD 3 & 4 : **Johann Strauss II : Der Zigeunerbaron** (Le Baron tzigane) : Herbert Lippert – Pamela Coburn – Rudolf Schasching – Julia Hamari – Wolfgang Holzmair – Christiane Oelze – Elisabeth von Magnus – Hans-Jürgen Lazar – Jürgen Flimm – Robert Florianschütz. Arnold Schoenberg Chor – Wiener Symphoniker.

CD 5 : **Johann Strauss II : Ouverture du 'Baron tzigane'** – Kreuzfidel – Leichtes Blut – Histoires de la forêt viennoise – Marche égyptienne – Wiener Bonbons – Pizzicato-Polka – Unter Donner und Blitz – Le Beau Danube bleu – Ouverture de 'La chauve-souris'

Orchestre du Royal Concertgebouw, Amsterdam.

CD 6 : **Johann Strauss II : Kaiserwalzer** – Ouverture de 'Une nuit à Venise' – Die Tauben von San Marco – Voix du printemps – Ouverture de 'La chauve-souris' – Seid umschlungen, Millionen – Lob der Frauen – Simplicius-Walzer – Tritsch-Tratsch polka – Kaiser Franz Josef I. Rettungs-Jubel Marsch
Berliner Philharmoniker

CD 7 : *Concert du Nouvel an 2001 (Vienne)*

Johann Strauss I : Marche de Radetzky. Joseph Lanner : Die Schönbrunner – Jägers Lust – Steyerische Tänze. Johann Strauss II : Morgenblätter – Elektro-magnetische Polka – Electrofor – Ouverture de 'Une nuit à Venise' – Harlekin-Polka – Dorfschwalben aus Österreich – Vergnügungszug – Seid umschlungen, Millionen – Der Kobold – Luzifer-Polka
Wiener Philharmoniker. Coffret 7CD 0825646222391

CD. Maurizio Pollini, piano. Beethoven : intégrale des Sonates pour piano (8 cd Deutsche Grammophon)

Maurizio Pollini, piano.
Beethoven : intégrale des
Sonates pour piano (8 cd
Deutsche Grammophon). Comme le métier de toute une vie, **Maurizio Pollini** est un cavalier seul qui aborde depuis longtemps en terre aimée, reliefs et traversées toujours inspirant, les Sonates pour piano de Beethoven. C'est l'aboutissement de 40 années d'un travail

continu... Travail sur la forme, l'architecture, l'énergie que le grand œuvre dans sa totalité absorbante ne manque pas de susciter d'un regard globalisant, c'est aussi selon les périodes une réflexion sur les moyens de l'interprète pour



exprimer le souffle visionnaire et l'extrême modernité de Beethoven. 32 Sonates, 23 Sonates publiées entre 1793 et 1805, à Vienne (puisqu'il quitte Bonn en 1792), composent ici un périple d'une grandeur inventive inégalée, le testament d'un homme bouillonnant et fraternel, intransigeant mais humain et généreux qui fit du clavier, l'instrument expérimental par excellence.



Aujourd'hui septuagénaire (né en 1942), lauréat du Concours Chopin de Varsovie 1960, l'élève de Benedetti-Michelangeli voit ainsi par le disque, la boucle beethovénienne se refermer : terme d'un cycle commencé avec ses débuts et poursuivi jusqu'à présent tout

au long d'une expérience de récitals unanimement salués : Maurizio Pollini convainc depuis toujours par son allant, cette allure qui s'appuie sur une très solide technicité. Strict contemporain d'une Argerich (les deux furent proches du maestro Claudio Abbado), Pollini sait varier ses engagements interprétatifs évitant cet intellectualisme froid et distancié qu'on lui attribue à torts : il demeure un artiste sensible, dont les crépitements vont idéalement à Beethoven, y compris pour celui mûr de la fin (opus 111 : lire ci après). Du reste, alors qu'il en a toutes les qualités, Pollini à la différence de Martha Argerich n'est pas un pianiste chambriste : il cultive seul l'art musical devant son clavier. Seul pour la musique.

Le pianiste dirigea Rossini comme chef : l'inventivité et la facétie, comme Mozart et comme Haydn ; voilà qui lui permet de colorer le dernier Beethoven, le plus impressionnant, le plus complexe et difficile aussi (ses fugues qui semblent retrouver la concision inspirée de JS Bach). Mais toujours Pollini y glisse le flux de la vie, le nerf tendu par un indéfectible espoir fraternel. Voilà qui renforce la haute valeur de son intégrale Beethoven : un legs réalisé depuis les années 1970

(juin 1975 pour les opus 109 et 110 du cd 8, c'est à dire les derniers opus) et jusqu'à nos jours (2013 et 2014 pour les opus 31 et 49) avec, -le risque assumé, un goût bénéfique pour les prises live : au fini esthétique de l'interprète maîtrisé, se joint l'intensité de la prise sur le vif et en public.

**Un cycle d'enregistrements qui couvre 40 années de travail et
de recherche**

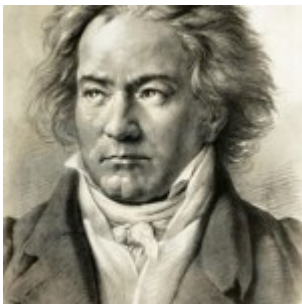
Beethoven régénéré

Des premières Sonates où Ludwig prolonge l'héritage des Viennois Haydn et Mozart mais aussi les leçons de Clementi, et Dussek... comme dans l'invention et la tension révolutionnaire des trois premières Sonates (1793-1795) où Beethoven frappe par son esprit déterminé, querelleur aussi (il ne manquait pas de déconcerter voire surprendre ses auditeurs), Pollini captive par la clarté et la construction de son jeu. La fougue virile beethovénienne s'entend naturellement dans le jeu parfois âpre d'un Pollini très engagé : la fureur de Beethoven, sa sanguinité conquérante profite à l'interprète capable de prendre tous les risques, mesurés cependant à l'aulne de l'élégance.

La profondeur aussi (largo e mesto en ré mineur de l'Opus 10, -1796-1798), annonçant l'Adagio sostenuto de l'Opus 106... ; le pathos schillérien de la Grande Sonate pathétique de 1799 (Opus 13), l'immersion bouleversante et tendre des Sonates opus 14 ; l'inventivité formelle des Sonates opus 26 et 27... sont approchés avec une franchise de ton et une suractivité perlée qui captive. Pollini en fait autant de jalons essentiels d'un laboratoire musical et esthétique, au début du

siècle (1800-1815) ; ruptures ou avancées, les opus 30 et surtout 31 marquent par leur radicalité nouvelle à l'époque du testament d'Heiligenstadt, combinant cohérence de la structure et frénésie irrépressible. Tout cela fulmine et s'intensifie sous les doigts d'un artiste complet, fougueux autant que rêveur.

A l'époque de l'Héroïque (1803) et de Fidelio I (1804), l'opus 53 inscrit sa marche réformatrice dans la Waldstein (1803), l'Appassionata (opus 57 de 1803 aussi), sonates symphoniques marquantes par leur ampleur de vue, leur conscience élargie que porte toujours une volonté indéfectible vers l'avenir. Pollini éclaire la pensée continue d'un compositeur en perpétuelle recherche : un Picasso avant l'heure. A l'impétuosité de la flamme inspirée répond un nouvel éventail de trouvailles qui dépasse la stricte matérialité et la mécanique un peu sèche du clavier : l'élévation et le souffle désormais époustouflants dialoguent avec des plongées introspectives d'une profondeur renouvelée. Acrobat et poète, conscient des risques encourus, Pollini est capable de vertigineux contrastes.



En 1816, l'opus 101 contemporain des démarches de Beethoven pour récupérer la garde de son neveu Karl (le fils de Caspar mort en 1815), plonge dans d'autres eaux émotionnelles particulièrement intenses et exacerbées : l'écriture fuguée, sévère, dialogue avec une intimité plus allusive et libre. Même stricte construction dans l'opus 106 (1817) où les proportions colossales voire cosmiques sont nuancées par des élans suspendus (Adagio sostenuto) d'une intériorité qui confine désormais à la lumière et l'éblouissement final ; c'est assurément le cas des opus 109 (septembre 1820) et des suivants : en enfant de la Révolution, qui eut sa période napoléonienne (pour mieux renier ensuite le faux libérateur), Beethoven est bien l'héritier des Lumières, fraternel et

conquérant : l'arche tendue vers l'avenir de l'opus 111 (deux seuls mouvements récapitulatifs comme des énigmes, janvier 1822), autorise toutes les conjectures et réalise le rêve ardent de Ludwig, dépasser le présent, permettre le futur. Comme une transe progressive, le parcours pianistique tempête et expérimente dans la trépidation de rythmes constamment changeants ; de nouveaux aigus éthérés atteignent l'insondable aux portes de l'ineffable, dans une dématérialité nouvelle dont l'abstraction aérienne et aquatique, constellés de murmures harmoniquement miroitants, annonce déjà Debussy. C'est l'un des apports de cette intégrale discographique, accomplissements captivants ici réalisés à Vienne en 1977.



Le jeu du pianiste suit le souffle, accompagne chaque respiration de chaque phrase, joue l'expressivité comme un dernier soubresaut : une vitalité ardente, un feu intact que colore à peine l'ivresse éperdue échevelée des épisodes plus retenus (écoutez les dernières tendresses agiles, presque insouciantes de l'opus 49, enregistrées à Munich en juin 2013 et 2014). Pollini / Beethoven, l'équation positive ? Porté par une connivence heureuse, l'interprète sert comme peu l'art de son maître. Le jeu respecte à la lettre l'activité et l'embrasement de chaque partition. La vivacité électrise, l'élégance caresse, la vision convainc. Totalemment. Coffret événement. Logiquement **CLIC de classiquenews de janvier 2015.**

Beethoven (1770 – 1827) : intégrale des Sonate pour piano. Complete piano sonatas. Maurizio Pollini, piano. 8 cd Deutsche Grammophon 0289 479 4120 0.

Visitez [le site de Deutsche Grammophon et la page dédiée à Maurizio Pollini](#)

CD. Magnificat. Vivaldi, Bach. Jordi Savall (1 cd / 1 dvd Alia Vox).



CD. Magnificat. Vivaldi, Bach. Jordi Savall (1 cd / 1 dvd Alia Vox). *Alia Vox offre un montage spécifique pour les fêtes de Noël 2014, associant les Magnificat de Vivaldi puis de Bach, en les faisant précédée chacun de Concerti, préambules profanes qui fonctionnent cependant à merveille, comme les portiques d'une ferveur épanouie*

à suivre, d'une évidente profondeur exaltée. Au volet Vivaldi, le Concerto pour 2 violons RV578 enregistré en 2003 à Cardona précède donc le Magnificat enregistré en live à la Chapelle royale de Versailles dix années après, en juin 2013. Puis le Magnificat de Bach capté à la même date à Versailles est introduit par le Concert pour clavecin en Ré mineur BWV 1052, enregistré quant à lui quelques semaines plus tard en juillet 2013 à Fontfroide.

2013 : Magnificat de Vivaldi et Jean-Sébastien Bach

2 Magnificat embrasés par Savall



Après la théâtralité mordante (un rien hachée et parfois sèche) du RV 578 vivaldien (de 1725), **le Magnificat rayonne par sa somptueuse rondeur collective**, idéalement réverbérée sous la voûte versaillaise. Le sens des contrastes, la volupté active des solistes, l'accent et l'allant de l'orchestre plus assuré, plus mûr savent plus nettement emporter les effectifs vocaux que dans la prise de 2004, dans le même lieu (album spécifique : Marc-Antoine Charpentier à la Chapelle royale de Versailles). Savall trouve même des couleurs plus convaincantes dans le mystère resplendissant d'*Et Misericordia...* (page 6). le *Fecit potentia* qui suit, fait valoir la coupe frénétique et très opératique du chœur, ses accents projetés (*dispersit*), d'une énergie pourtant mesurée. Autant de fermeté partagée par tous les pupitres qui affirment non sans justesse, l'éloquente certitude de Vivaldi sur le plan sacré.

L'art des transitions est total passant du final exclamatif et presque guerrier du Magnificat vivaldien à la coupe tragique et enivrée du Concert pour clavecin en ré mineur BWV 1052. véritable partition aux flammes enivrantes dont Pierre Hantaï sait exprimer les crépitements denses et dramatiques.

Exalté, percutant, précis, d'une parfaite ivresse, le début du Magnificat de Bach est irrésistible, totalement enivrant d'autant plus méritant pour une prise live : les airs solistes sont de la même grâce inspirée ; c'est évidemment une lecture irrésistible. à classer parmi les meilleures bandes live de Savall à Versailles. Le duo pour 2 voix (haute-contre et ténor), *Et misericordia* est d'une séduction tendre superlative, d'une juvénilité ardente (le sommet du Magnificat). Même coupe dramatique et fervente du *Deposuit potentes* (page 24) ; idem dans *Esurientes implevit...* qui suit (page 25) : doublé aux flûtes en duo, Damien Guillon affirme un sens superlatif du texte (acidité précise et ronde du timbre). Même souffle avec trompettes percutantes superbement mesurées (et des voix chorales parfaitement détachées) pour le

Gloria Patri final. Rien à dire à cette célébration totalement réussie et qui mérite amplement d'être fixée par le disque et le dvd.



Exalté, rythmique mais inspiré chez Vivaldi ; tragique et d'une fièvre précise alternant l'exclamation doxologique et la ferveur attendrie des séquences de solistes, Jordi Savall émerveille dans ce recueil dédié aux Magnificat des deux baroques. Le geste voluptueux mais mesuré, la grâce collective font tout le prix de ce programme que le dvd complémentaire, renforce encore par la séduction de l'image.

Magnificat. Jordi Savall. Vivaldi et JS Bach : Concerti et Magnificat. La Capella Reial de Catalunya, Le concert des nations. Pierre Hantaï, clavecin. Jordi Savall, direction. Enregistrements de juin 2013 (Magnificat de Bach et Vivaldi), 2003 et 2013 pour le Concerti de Vivaldi, de Jean-Sébastien Bach. 1 cd + 1 dvd Alia Vox AVSA 9909D. Parution : décembre 2014.

CD. Mantova : Livres 4,5,6 de madrigaux de Monteverdi (Paul

Agnew, Les Arts Florissants)

CD. Mantova : Livres 4,5,6 de madrigaux de Monteverdi (Paul Agnew, Les Arts Florissants). La lecture révèle un souci linguistique et surtout un travail spécifique sur l'expression de la langue monteverdienne. Comparée aux versions d'autres interprètes britanniques, plus anciens (dont Anthony Rooley depuis



démodée à laquelle participait déjà Paul agnew... il y a plus de 20 ans) et identifiables par des voix blanches souvent en manque d'expressivité comme de vertiges langoureux, comparée aussi à la version référentielle de l'italien Alessandrini, Les Arts Florissants accomplissent une voie médiane qui prend le meilleur des options entre suprême articulation et lisibilité (souci majeur défendu avec la grâce que l'on sait par leur fondateur William Christie) et abandon sensuel, les deux esthétiques étant d'autant plus complémentaires que Paul Agnew ajoute sa propre signature : un sens de l'écoute rare, qui découle en 2014 évidemment de son expérience de chanteur soliste : le ténor vedette qui a réussi ses prises de rôles événement à la suite du légendaire Jélyotte entre autres chez Rameau, convainc totalement par la combinaison jubilatoire des voix retenues, leur cohésion millimétrée, le chambrisme suave et articulé qui met toujours la force incantatoire et le plus souvent blessée du verbe en avant. Notre seule réserve si l'on prend pour principe strict de comparer deux choses égales, reste la notion de *florilège* et de sélection. S'il ne s'agit pas hélas d'une intégrale puisqu'elle s'appuie sur une collection de madrigaux choisis d'un Livre l'autre, le fini, le raffinement de l'esthétique, le soin du geste vocal hissent la réalisation madrigalesque qui en découle au nombre des

meilleures propositions discographiques. On attend en toute logique les deux recueils suivants avec attention : volumes 1 (Cremona, ce dernier annoncé en février 2015) puis volume 3 (Venezia). Ce premier opusculé **Mantova** (volume 2) plonge au coeur du laboratoire monteverdien à Mantoue, quand pour le Duc Vincent de Gonzague, Claudio plus réformateur et audacieux que jamais, « osait » inventer avec son Orfeo de 1607, l'opéra baroque.

Suivons pas à pas la progression des interprètes à travers les jalons de ce premier volume conçu comme un florilège. **Le premier titre du Livre IV (1603) : *Sfogava con le stelle*** d'après Rinuccini) fait valoir fusion, clarté, précision d'une sonorité totalement fondue des voix dont l'écoute et la flexibilité frappante offrent une expressivité nette et suave. *Si ch'io vorrei morire* est sur un mode davantage expressif : le madrigal apporte une saveur complémentaire au souci d'intelligibilité, celle du drame qui sous tend chaque madrigal. Toutes les pièces s'imposent comme autant de miniatures passionnées.

Le sublime *Anima dolorosa* d'après Guarini creuse encore repli et gouffres de l'âme, ces vertiges introspectifs marqués par la langueur, désormais inscrits dans la quête de chaque pièce : amoureuse certes mais surtout ardente et insatisfaite.

Piagn' e sospira inspiré du Tasse saisit par son itinéraire tortueux, montée harmonique dissonante qui heurta tant le conservatisme religieux d'un Artusi : c'est là aussi une plongée sans issue dans une introspection suspendue, irrésolue, un gouffre de ressentiments inéluctables, tragiques et même graves (préfiguration de *La Sestina* à venir...).

Livres IV, V, VI de madrigaux de Monteverdi (1603, 1605, 1614)

Accomplissement madrigalesque par Paul Agnew



Puis à partir de *Cruda Amarilli* : les 5 perles sélectionnées du Livre 5 (toutes sur les poèmes de Battista Guarini) expriment davantage encore cette même plénitude et surtout langueur (que des victimes de l'amour). A croire que Monteverdi est plus sensible aux plaintes et déplorations qu'à la sublimation exaltée et conquérante du sentiment amoureux... Dans ce voyage intérieur, **Era l'anima mia** semble explorer le continent silencieux de la psyché : les interprètes rendent tangible cette étrangeté, – intériorité secrète et énigmatique qui naît du silence et meurt avec lui en un murmure dont Paul Agnew et ses complices, savent ciseler la profonde langueur comme un poison qui envoûte et hypnotise (c'est du Wagner avant l'heure : l'amour est un poison, et la passion, un envoûtement...).



Et quand surgit de façon inédite, les instruments (*T'amo Mia vita*) : en un essor nouveau, complice, les cordes inféodées aux méandres du texte souverain semblent plus encore libérer la voix dans son exploration imprévue. Les Arts Florissants, guides inspirés, expriment dans le Livre V de 1605, la

découverte par Monteverdi d'un monde ignoré jusque là : celui de l'individualité ardente, désirante, consciente et nouvellement conquérante de sa propre psyché. Mais c'est une conquête partagée désormais par un cercle d'âmes épanouies, exaltées comme l'indique le dernier madrigal **E così a poco a poco...** accomplissement en effectif renforcé ... où se distingue le duo amoureux / langoureux qui contraste avec l'ensemble des solistes, chœur d'humanités, là aussi très finement

individualisées. **Le Livre VI (édité en 1614)** marque évidemment une avancée dans la maturation émotionnelle et l'approfondissement du sentiment. C'est même, après la création mantouane d'Orfeo, une nouvelle construction littéraire dont témoignent désormais d'amples sections : d'abord le *Lamento d'Arianna* et la *Sestina*, composés chacun en plusieurs parties auxquelles le souffle printanier et d'une innocence juvénile de **Zefiro torna** fait contraste : il tempère l'envoûtement déploratif et même funèbre des deux pièces ambitieuses. Ici les voix magistralement ciselées s'alanguissent mais sans s'exaspérer ni sombrer dans l'extase impuissante ou démunie : aucune ombre ni tension mais l'expression franche d'âmes sensibles et sincères.

*L'intérêt du disque va croissant : le **Lamento d Arianna** (seul trace de l'opéra du même nom) marque bien l'essor impuissant face à la mort et cet expressionnisme hallucinant, allusif, totalement saisissant : plainte d'une indicible langueur – à la fois épurée et profonde-, qui organise toutes les voix au diapason de celle qui fut abandonnée par Thésée. Sommet de la prière lugubre, **la Sestina** frappe par la fusion des voix, la justesse des intonations, l'équilibre articulé de chaque prière des amants réunis, démunis, au sépulcre de l'Aimée. La pudeur et la complicité expressive dont font preuve les chanteurs réunis autour de Paul Agnew (dont l'excellente basse Cyril Costanzo, récent lauréat du jardin des Voix, 2013) éclairent toute la vibration d'une partition traversée par l'affliction la plus mortelle.*

Enfin, en guise de conclusion, retour au Livre V avec l'ambitieux *Questi vaghi* avec instruments (22ème opus sélectionné ans ce florilège)... d'une tendresse partagée, celle d'une douceur et effusion nouvelles : il fallait bien cet apaisement final pour se remettre des gouffres et visions qui précèdent.

Ce chant pastoral évoque l'entente miraculeuse d'un chœur en célébration porté par une certitude indéfectible: le contraste

avec la brûlure d'amour des premiers madrigaux de ce florilège Mantova, est frappant. Même dans la détente Monteverdi reste un orfèvre du verbe auquel le collectif de solistes réuni par Paul Agnew sait apporter suavité, souplesse, richesse des nuances. .. une prodigieuse palette d'affects qui parle autant au coeur qu'à l'esprit. La révolution baroque est en marche et l'auteur d'Orfeo a déjà réalisé l'impensable en 1607, avec la création de l'opéra ni plus ni moins. Les madrigaux témoignent de cette maturation miraculeuse ; ils recueillent toutes ces avancées comme un laboratoire. Autant dire que ce premier volume est totalement convaincant ; d'un métier précis et investi. Voilà qui annonce un cycle madrigalesque passionnant : les deux prochains volumes Cremona (annoncé en février 2015) puis Venezia éclaireront encore l'apport très abouti, orfèvré de Paul Agnew. L'intégrale reprend du service au concert : les Livres VII et VIII sont interprétés par les Arts Florissants en 2015 à travers une tournée internationale.

Des madrigaux, un texte littéraire... Fidèle à sa ligne éditoriale, le label Les Arts Florissants édite en complément aux madrigaux de Monteverdi, une courte nouvelle inédite, intitulée *La Sybille et la fresque des illusions* par René de Ceccatty, visiblement inspiré par La Chambre des époux du peintre Mantegna (fresque réalisée au palais ducal de Mantoue). La valeur du verbe commandé et mis en parallèle avec le florilège madrigalesque n'en prend que plus de valeur : il y gagne même un sens redoublé, confronté au drame vocal conçu par Claudio. A lire.

[VOIR notre reportage vidéo Mantova, Madrigali, volume 2 : Livres IV,V,VI de madrigaux de Monteverdi par Les Arts Florissants, Paul Agnew.](#)

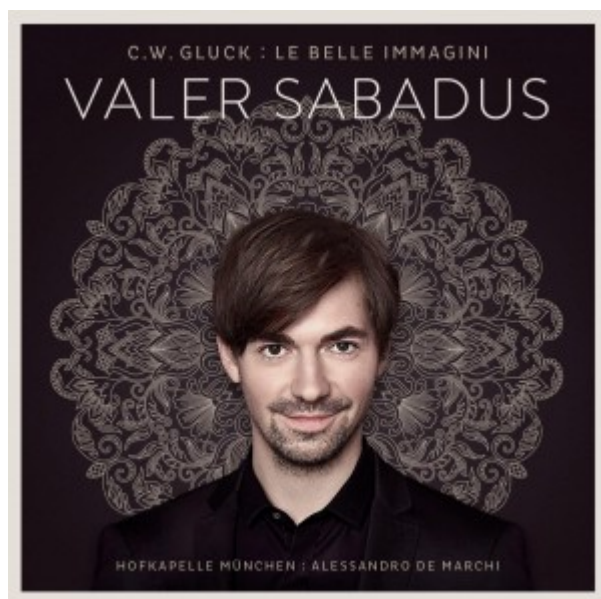
CD. Valer Sabadus, haute-contre. Gluck, Sacchini (De Marchi, 2014)

CD. Valer Sabadus, contre-ténor. Gluck, Sacchini: Le Belle imagine (1 cd Sony classical).

Parmi les étoiles du chant de tête, incarnation actuelle des castrats mythiques style Farinelli ou Cafarelli, plusieurs jeunes chanteurs de la nouvelle génération se sont récemment affirmés sur la scène : évidemment [Franco Fagioli](#), [David Hansen](#) et aussi, en

troisième position mais très prometteur, Valer Sabadus : les trois contre ténors ont fait la réussite de l'excellente production créatrice initiée par leur aîné et confrère, [Max Emanuel Cenčić : Artaserse de Leonardo Vinci \(1730\)](#). Magistrale production où s'impose pour l'éclat de la vocalité virtuose du seria napolitain, le chant maîtrisé des voix de fausset enfin accordé à un jeu scénique cohérent... et des tempéraments dramatiques d'une nouvelle profondeur.

Et puis, il y eut ensuite, au festival d'Aix 2014, également publié en dvd, l'éblouissante et trouble [Elena de Cavalli \(1659\)](#), opéra des travestissements et de la sensualité masquée enivrante où s'est confirmé un talent immense pour la fascinante fusion des sexes : le Menelas de... Valer Sabadus, un rôle d'une force érotique majeure, révélant la puissante lyre suave et voluptueuse du compositeur vénitien... comme l'intensité



diamantine d'une voix singulière.



Aujourd'hui, pour Sony classical, le contre ténor qui est devenu simplement **Valer Sabadus** (après s'être appelé Valer Barna-Sabadus) affirme une même autorité vocale, agile et caractérisée chez Gluck et Sacchini, deux auteurs du plein XVIII^e, élégantismes mais pas moins humains et profonds pour autant.. Le chanteur opère un glissement chronologique, ouvertement tourné vers la seconde moitié du XVIII^e, ce moment viennois d'importance où le chevalier Gluck confirme sa réforme au début des années 1770, passant du baroque au néoclassicisme, ... où se précise un style expressif, essentiellement dramatique (c'est à dire centré sur l'intelligence des situations moins sur la seule performance vocale), tout autant servi par l'Européen Antonio Sacchini, qui d'ailleurs retrouvera en France le même Gluck. Valer Sabadus chante de Gluck, entre autres le Cid (créé à Londres en 1773) comme le Paris de Paris et Hélène créé à Vienne en 1770, écriture lyrique prolongeant sa Semiramide riconosciuta (Vienne, 1748).

Porté par la direction fine et subtile d'Alessandro De Marchi...

**Valer Sabadus chante Gluck :
éblouissant !**

Saluons au début de ce récital lyrique, l'élégie tendre de l'aria de Paride (oh, del mio dolce ardor) en dialogue avec le hautbois, instrument d'une âme dévoilée, saisi par Cupidon,

désirante : legato et passage aisés qui laisse se déployer une voix aux aigus charnus, taillés pour les personnages blessés, en souffrance mais dignes (le fonds de commerce futur de notre excellent soliste).

Gluck s'affirme dans sa franche coupe orchestrale d'un dramatisme direct, d'un souffle irrésistible qui semble annoncer et Mozart et Beethoven : **l'ouverture des fêtes d'Apollon (acte d'Orphée, Vienne 1769)** confirme le tempérament du Chevalier pour une fureur nouvelle mais élégante, très viennoise – préhaydnienne. D'un maintien et d'une tenue mesurée défendue par la nervosité scintillante du chef, l'orchestre sait être précis et mordant à souhait. Une écriture intensément dramatique à mettre en parallèle évidemment avec le Mozart de Don Giovanni.

En Orfeo, La voix se fait écho de sa propre errance, avec la flûte en résonance (Chiamo il mio ben così)... Timbre corsé et clair mais d'une brillance blessée qui exprime idéalement le tourment des héros sacrifiés démunis tel Orphée : ainsi le poète face au chœur infernal.

On retrouve ici ce que sera les futurs mouvements les plus réussis de l'Orphée et Euridice de Gluck à Paris au début des années 1770 : mais ici, l'époque est aux années 1760 : et le futur ballet des furies, s'intitule Danza des spectres et des furies, intégré dans Don Juan ou le festin de Pierre (Vienne 1761) : une page vivaldienne par sa fureur électrisante, son souffle orchestral où perce le chant alterné et combiné des cordes et des cuivres. Précis, équilibré, chatoyant aussi par des couleurs finement tissées, l'orchestre sait tempérer et calibrer idéalement ses effets dramatiques avec un souci constant de la clarté : un maître mot que n'aurait pas renié Gluck soi-même.

Dans le second air extrait du même Paris inaugural, Valer Sabadus accroche chaque verbe du récitatif comme une brûlure ardente, sachant conduire l'air proprement dit avec une gravité souterraine, l'expression d'une psyché qui grâce à

l'exigence de Gluck se colore et se nourrit différemment, hors des cascades de notes et de vocalises essentiellement extérieures. En 1770, l'air « *le belle immagini...* » qui donne son titre au récital est d'une noblesse tendre, irrésistible, d'autant que chanteur et instrumentistes y réalisent une belle complicité expressive : au chef revient ce souci des équilibres et du format ténu, véhicule du sentiment, non plus de la passion démonstrative. Le climat est proche de Mozart. Si son Paride est halluciné, crépusculaire, voire lugubre, **son Rodrigo (Cid, Londres 1773) est amoureuxment tendre, d'autant plus lumineux avec le concours de la flûte affectueuse.** Saber Sabadus, pour cette première mondiale, dévoile un Sacchini au style européen, vraie célébrité à son époque, et vedette à Londres et à Paris (où il est justement exposé en challenger de Piccinni, les deux napolitains étant comparés systématiquement à Gluck dans les années 1780 soit sous le règne de Marie-Antoinette) : l'écriture de ce Cid est très sentimentale, ciselée, pudique, langoureuse mais humaine, touchée constamment par la grâce et l'élégance du genre seria (agilité virtuose du « *Placa lo sdegno o cara* » où l'abattage de Sabadus fait mouche, comme l'air qui suit d'une sensibilité élégiaque attendrie là encore). De plus le timbre juvénile de Valer Sabadus, intense, incarne idéalement l'ardent désir volcanique du jeune amant audacieux (ample air : *Ecco, o cara... se pietà tu senti al core...* ») qui en maître de ses sentiments, est prêt au pardon, à la tendresse obligée : cet air est une prière irrésistible.

Dommage de terminée sur une note plus artificielle, – quoique subtilement ornementée au violon / violoncelle-, celle de **l'air de Scitalce de Semiramide riconosciuta** : un air proche du pathos napolitain, plus convenu, et après la franchise introspective de Paride ou de Rodrigo, semble empêtré dans une cascade obligée de vocalises de bon ton. Même si l'on reconnaît comme on a dit l'imbrication très délicate des deux instruments obligés dans le chant du soliste.

Le travail du chef et des instrumentistes doit être particulièrement salué par sa finesse et son étonnante richesse agogique (un raffinement qui devrait inspirer certains chefs conquérants du même répertoire tels Christophe Rousset, infiniment moins profond). Une telle balance entre instrumentistes et voix relève d'un chef qui depuis des années a révélé une étonnante voire saisissante maîtrise dans le répertoire du baroque tardif et romantisme naissant, à l'époque du XVIII^e, serviteur particulièrement zélé par exemple de Jommelli (un compositeur né en 1714 dont le tricentenaire est passé totalement sous silence).

Outre les considérations musicologiques sur la valeur intrinsèque de chaque air, ce récital du contre-ténor Valer Sabadus est une totale réussite. Le chanteur est bien de la génération des interprètes fins et originaux, d'une musicalité sûre, d'autant plus convaincant qu'il est accompagné par un superbe chef et un orchestre aux couleurs d'une subtilité saisissante. C'est avec ses confrères et contemporains Franco Fagioli et [David Hansen](#), le champion actuel du chant de contre-ténor, alliant, finesse, puissance, originalité, personnalité. Notre époque est merveilleuse : que les directeurs et producteurs d'opéras sachant employer chacun avec intelligence et discernement, sans omettre le chef que l'on entend si rarement en France.

Valer Sabadus, contre-ténor. Hofkapelle München. Alessandro de Marchi, direction. Gluck, Sacchini: Le Belle imagine (1 cd Sony classical). enregistrement réalisé à Munich en février 2014.

CD, coffret. Karajan 1980s. 78 cd Deutsche Grammophon



CD, coffret. Karajan 1980s. 78 cd Deutsche Grammophon. Né en 1908, Karajan vit dans les années 1980, sa dernière décennie : il meurt en 1989. En un coffret remarquablement édité (même si le livret d'accompagnement ne comporte pas de textes en français : seulement en anglais, allemand et japonais), **Deutsche Grammophon publie l'intégrale des enregistrements symphoniques du Karajan des années 1980, soit l'héritage du dernier Karajan : un cycle qui vaut testament musical, esthétique.** C'est l'époque où en 1980, Karajan célèbre ses 25 ans d'activité comme chef principal (à vie) du Berliner Philharmoniker. (de fait sauf contreindication, tous les enregistrements ici réunis ont été produits avec les instrumentistes berlinois... A l'heure où l'industrie du disque vit un nouvel âge d'or grâce au compact disc, (après les années 1960 et l'apogée du vinyle), Karajan fonde sa propre société de production liée à l'image (Telemondial créé en 1982, dont le modèle économique s'appuie essentiellement sur l'avènement du nouveau support laserdisc). Le coffret édité par Deutsche Grammophon réédite les meilleures réalisations du chef le plus médiatisé de l'histoire du disque : non pas ses opéras (un autre coffret ?) mais ses enregistrements comme chef symphonique et concertant : un interprète de premier plan. Avec Karajan, le son et l'interprétation fusionnent ; les moyens technologiques et l'esthétique sonore rejoignent l'esprit même des partitions choisies. La présentation des archives suit la chronologie des enregistrements : soit de 1980 (avec Eine Alpensinfonie de Richard Strauss, préambule



déjà impressionnant) jusqu'en avril 1989 où le maestro enregistre alors le 7ème Symphonie de Bruckner... avec les instrumentistes du Wiener Philharmoniker, l'autre orchestre avec lequel, la brouille et les tensions berlinoises s'accroissant, Karajan retrouvera une certaine fraîcheur créative...



Le mélomane comme le connaisseur retrouvent les auteurs les mieux servis par le chef autrichien : au registre des symphonies, véritables piliers du répertoire Karajanesque, les « 3 B » : **Beethoven, Brahms, Bruckner** ; chaque compositeur y bénéficie de son intégrale (sauf Bruckner), avec ce souci désormais emblématique de la manière Karajan, une absolue

lisibilité analytique doublée d'une force motorique allante, carrée, irrésistible. Le tout avec ce son à la fois plein, riche, entier, d'un hédonisme hyperraffiné. Ce que les ingénieurs du son ont réalisé relève d'une absolue perfection, tous totalement inféodés aux volontés du chef demiurge, absolu directeur du son et du plateau. Souverain en son univers poétique : la plupart des lectures ici réalisées s'apparentent pour la plupart à de nouvelles relectures qui prenant en compte, et de façon très intelligente, toutes les possibilités des dernières avancées technologiques de l'enregistrement audio, prennent valeur indiscutablement de testament artistique.

S'agissant de Beethoven, Karajan enregistre l'intégralité du corpus symphonique d'une seule traite, concluant sur le chapitre du Romantique, son cycle avec l'admirable *Missa Solemnis* de 1985 avec un plateau de rêve : Lella Cuberli, Trudliese Schmidt, Vinson Cole, José Van Dam... Les Symphonies suivent un planning assez continu : 5 et 6 en novembre 1982

ouvrent le bal puis les 4 et 7 (décembre 1983), la 9ème en septembre 1983 (Janet Perry, Agnès Baltsa, Vinson Cole, José Van Dam), 1 et 2 (1984), enfin 3 et 8 (1984-1985) ; c'est l'un des cycles avec le Berliner Philharmoniker parmi ceux les plus cohérents. **Au rayon Brahms** : le cycle commence en 1981 avec le Concerto pour violon avec Anne-Sophie Mutter ; le double concerto (violon / violoncelle avec la même Mutter et Antonio Meneses) en février 1983 ; suivent les quatre symphonies : la 2 d'abord (juin 1986) ; la 1ère (janvier 1987) ; les 3ème et 4ème (octobre 1988) ; **le cas de Bruckner**, compositeur viennois par excellence, est abordé en un cycle de 5 volets (l'intégrale ne fut pas réalisée malheureusement), avec les deux orchestres (1,2,3 pour le Berliner ; les 7 et 8 avec les Viennois) : notons que les Wiener Philharmoniker (cuivres exceptionnels et onctuosité plus souriante, plus chaudement colorée qu'avec le Berliner) sont davantage convaincants : avec le Berliner, la 3ème (septembre 1980) puis la 2ème (décembre 1980 / janvier 1981) ; la 1ère avec le Berliner toujours en janvier 1981 ; enfin avec les instrumentistes du Wiener Philharmoniker la 8ème (novembre 1988) et la dernière Brucknérienne enregistrée, 7ème, ultime offrande testamentaire (avril 1989).

Occupant une place à part, s'affirme surtout Haydn dont Karajan enregistre les Symphonies majeures avec un soin méticuleux, c'est la source vitale, celle du viennois indémodable, qui permet au Berliner Symphoniker de trouver / cultiver une sonorité construite, claire, équilibrée, chambriste : première moisson en 1980 (Symphonies n°82-87) puis 1981-1982 (93-103). Ici Mozart comme Schumann (et l'unique Symphonie n°4, live de mai 1987 avec le Wiener Phil.), fait figure de parent pauvre (Symphonies n°29 et 39 avec le Berliner en février et septembre 1987).

Karajan : la dernière décennie

1980-1989



Grand symphoniste du XX^e, **Gustav Mahler** ne paraît que dans la sublime certes, 9^{ème} Symphonie (live berlinois de septembre 1982 dans le cadre du festival Berliner Festwochen où brille en plus d'une lecture analytique, le précision détaillé de l'enregistrement : le dernier mouvement en son aspiration

brumeuse infiniment tendre est à pleurer. S'y discerne l'intériorité du maestro qui dirigeait les yeux fermés... obligeant son orchestre à une introspection inédite alors, et suscitant chez le public, une expérience d'ordre spirituelle. Ce que Abbado après lui renouvellera évidemment avec la justesse et la profondeur que l'on sait...) ; et son grand rival **Richard Strauss** est copieusement servi a contrario : Karajan, narrateur hors pair, nage en eau propice et quasi natale chez un Strauss génie de la flamboyance symphonique (soit 6 programmes ainsi repris à la fin de la carrière : *Eine Alpensinfonie*, *Une Symphonie Alpestre* de 1980 ; les *Métamorphoses* et *Mort et transfiguration* de 1980 et 1982 : la seconde oeuvre prémonition de la fin ? ; *Ainsi parlait Zarathoustra* et *Don Juan* de 1983 ; *Une vie de héros*, 1985 ; les *Quatre derniers lieder* et scènes de *Capriccio* avec Anna Tomowa-Sintow en 1985 ; *Don Quichotte* et *Till l'Espiègle* en 1986) : plus qu'une déclaration, un véritable hymne d'amour fervent pour celui qui incarne en pleine bourrasque nazie, le chant de l'art souverain. Une manière de se racheter de la part d'un Karajan qui eut toujours beaucoup de difficultés à justifier sa position discutable à l'époque du régime hitlérien...

Ajoutons enfin, tels d'autres cycles d'accomplissements irrésistibles : **Johann Strauss II et Tchaïkovski** (quasi intégrale des Symphonies, concrètement les 3 derniers opus : la première réenregistrée dans les 90's : 6ème Pathétique, bouleversante et si esthétique (avec le Wiener Phil., janvier 1984 à laquelle suivent dans la foulée et avec le même orchestre, les 5 et 4), sans omettre son cher *Casse-noisette* de septembre 1982.

Grand amateur de musique française, Karajan enregistre Offenbach (ouvertures diverses dont *La Belle Hélène* et *Les Contes d'Hoffmann*, Berliner Phil., juin et septembre 1980), Saint-Saëns (Symphonie n°3 avec orgue avec Pierre Cochereau comme soliste, Berliner Phil. septembre 1981), Bizet (*L'Arlésienne* Suites 1 et 2, *Carmen* Suite 1, Berliner Philh., février 1984), enfin, conclusion impressionniste et symboliste, un programme **Debussy et Ravel** avec toujours les berlinois en décembre 1985 (*La Mer*, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Pavane pour une infante défunte*, *Daphnis et Chloé*, fragments symphoniques n°2)...

Notre tour d'horizon, ne serait pas honnête sans mentionner aussi les rares mais prometteuses incursions chez **Sibelius** (aucune symphonie hélas mais au début de l'année 1982 : la Suite intégrale *Pelléas et Mélisande* opus 46, puis un second programme comprenant *Finlandia*, *le cygne de Tuonela*, *la Valse triste* et *Tapiola*, février 1984 avec le Berliner Phil.), **Grieg** (**Peer Gynt** Suite 1 et 2, février 1982) ; Nielsen (Symphonie n°4 l'inextinguible, février 1981), Chostakovitch (Symphonie n°10, février 1981), Holst (le fameux concert de janvier 1981 dédié aux *Planètes*).



Karajan savaient diriger et porter jusqu'à leurs point de fusion et d'embrasement ultimes, musiciens, choristes et solistes : c'est pourquoi **les grandes messe ou oratorios** restent le second point thématique important du coffret, la majorité réalisée avec ses chères équipes viennoises : d'abord **La Création de Haydn**, d'un souffle épique irrésistible (le sens des respirations ciselant chaque portée

suggestive et évocatoires de la partition orchestrale : écoutez le début de l'oratorio et l'évocation de l'origine du monde : Edith Mathis bouleversante ; Francesco Araiza un peu droit ; José van Dam, fidèle parmi les fidèles, capté au festival de Salzbourg en août 1982... puis **Ein Deutsches Requiem de Brahms** (Hendricks / Van Dam, en mai 1983 avec les effectifs viennois et non pas berlinois) : la **Messa da requiem de Verdi** (Tomowa Sintow, Baltsa, Carreras, Van Dam, avec également le Wiener Philharmoniker en juin 1984) ; la fameuse **Messe pour le pape Jean-Paul II de mai 1985** avec l'impossible réverbération de Saint-Pierre mais l'irradiante Kathleen Battle (entre autres, dans l'agnus Dei de la Messe du Couronnement puis le motet Ave verum K618) et toujours le Wiener Philharmoniker ; la déjà citée Missa solemnis de Beethoven en septembre 1985 (avec le Berliner Phil) ; **Requiem de Mozart** en mai 1986 (Tomowa-Sintow, Müller-Molinari, Cole, Burchuladze, Wiener Phil.) ;

Mentor, Karajan a toujours su repérer les talents atypiques, les personnalités artistiques les plus passionnantes de son époque, solistes pour la plupart qu'il sait inviter dans des programmes cousus mains : ainsi, les grands concertistes élus par le Maître occupent aux aussi le haut de l'affiche : tels entre autres : en septembre 1981 (**Krystian Zimerman** au piano dans un programme Schumann et Grieg (d'une absolu musicalité)

; Concerto pour violon de Tchaïkovski avec **Anne-Sophie Mutter** (Wiener Phil., festival de Salzbourg, août 1988) ; Concerto pour piano n°1 du même Tchaïkovski (avec le tout jeune **Yevgeny Kissin**, avec le Berliner en décembre 1988)

Le chef lyrique fait défaut ici, logiquement s'agissant de son legs symphonique, mais les amateurs pourront mesurer la fièvre intérieure qui porte le maestro opératique chez Wagner par exemple, dans deux programmes thématiques : le premier en février 1984 regroupant quelques ouvertures d'opéras (Tannhäuser, et en plus la Bacchanale si dyonisiaque ; Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg ; Tristan und Isolde) ; puis le récital lyrique avec **Jessye Norman, bouleversante Isolde, expirante salvatrice** du Liebestod (festival de Salzbourg, août 1987).



Et si l'on devait pour l'éternité, choisir un programme rétablissant l'infinie sensibilité d'un chef tant décrit pour sa posture prohitlérienne, cela serait le **Concert du Nouvel An viennois 1987** où outre le raffinement et l'élégance de la baguette dans les standards signés Johann Strauss II (le *Beau Danube Bleu*, la valse de l'Empereur, l'ouverture de La Chauve souris seule vraie alternative à Carlos Kleiber -), Karajan au terme de sa carrière entonne l'hymne au printemps : **Frühlingsstimmen**, ou voix du printemps, avec l'ineffable soprano diamantin de **Kathleen Battle**. Coffret événement, d'une indiscutable valeur. Et donc un cadeau idéal pour Noël 2014. Evidemment **CLIC de classiquenews de décembre 2014**.



Karajan 1980s. Intégrale des enregistrements symphoniques Deutsche Grammophon d'Herbert von Karajan entre 1980 et 1989. 78 cd Deutsche Grammophon. Herbert von Karajan : The complete 1980s orchestral recordings on Deutsche Grammophon. Le livret comprend un témoignage de la violoniste Anne-Sophie Mutter et quelques extraits des Mémoires de Günther Breest, producteur de Karajan dans la période

concernée (1980-1989), en anglais, allemand, japonais.
[Consultez le tracklisting complet du coffret sur le site de Deutsche Grammophon.](#)

CD. Handel : Music for Queen Caroline (1 cd Les Arts Florissants, William Christie, 2013)

CD. Handel : Music for Queen Caroline (1 cd Les Arts Florissants, William Christie, 2013). *Pour son second disque Handel édité sous son propre label discographique, William Christie grand spécialiste de Handel, dévoile un cycle d'une sincérité inédite à laquelle le chef fondateur des Arts Florissants apporte son expérience des oratorios et des opéras. Ici le geste n'a jamais semblé plus économe, fin, mesuré ; il articule le sens et les images du sublime texte des Funérailles de la Souveraine décédée en 1737 (Funeral Anthem for Queen Caroline HWV 264) en un travail subtil et profond sur la prosodie et la déclamation, littéralement prodigieux : il témoigne aussi avec une sincérité inédite, de l'amitié exceptionnelle qui unissait le musicien à sa protectrice la Reine Caroline.*



De prime abord, le coloris particulier de l'orchestre se distingue dès le début du HWV 260 *Coronation Anthem* pour le roi Georges II) : mélange habile de raffinement pastoral et majestueux (William Christie dose astucieusement hautbois et trompettes) créant le cadre d'une cérémonie de réjouissance

qu'aucune entrave malgré le décorum requis, ne vient alourdir ni emplomber : c'est solennel sans être compassé ; vivant et naturel mais toujours recueilli. Le chœur est d'une cohérence festive et affûtée, à l'articulation souple, naturelle et lumineuse, celle des Arts Florissants, référence chez Handel depuis 30 ans à présent, grâce à la ferveur de leur chef fondateur William Christie. Ferveur attendrie de vrais bergers presque alanguis du 2 (*Exceeding glad shall he be of thy salvation...*) : en fait ce sont les croyants sereins, presque transfigurés par la grâce qui leur est faite par l'obtention de leur salut : tout tend ici vers la lumière croissante (et l'élévation d'une bienheureuse humanité resplendissante de joie partagée, celle du couronnement d'un être irradié lui aussi par la bienveillance du Seigneur). » Bill » révèle ce génie poétique de Handel capable de transformer un événement dynastique en exaltation poétique, en cohésion fraternelle et fervente dont la sincérité nous touche immédiatement.

Plus cérémoniel encore sur le papier, le **Te Deum HWV 280** auquel William Christie sait pourtant préserver l'enveloppe intimiste et remarquablement individualisée de l'expression.

La Reine Caroline (Queen Caroline, Caroline d'Ansbach) ne fut pas seulement une protectrice avisée, au goût sûr, bienveillante pour le compositeur officiel d'alors : Handel. Elle fut surtout une proche et une amie, relation exceptionnelle qui relie l'artiste et le politique en un regard commun, une sensibilité singulière et profonde, vécue en miroir par deux âmes esthètes et exigeantes. Le programme de ce disque nous dit cette entente remarquable qui renforce la qualité de la souveraine, femme de goût et de lettres, à la sensibilité rare qui entretient une correspondance avec Leibniz... Evidemment Handel devait beaucoup l'admirer.



Cela s'entend évidemment dans les pièces rassemblées par William Christie dans ce second disque Handel ([le précédent *Belshazzar* avait même inauguré la collection discographique nouvelle,](#)

[coffret Belshazzar 2012, également « CLIC de classiquenews](#)). Ici les qualités du continuo fervent et d'une souplesse élégante se distinguent spécifiquement (second épisode du Te Deum où le clair ténor de **Sean Clayton** et la basse de **Lisandro Abadie** articulent l'hymne admiratif du texte pour le Christ). Ce Te Deum déploie à l'orchestre un tapis instrumental subtilement caractérisé où chaque voix soliste s'inscrit avec la précision et l'éclat d'une gemme : William Christie en fait une châsse brillante par le raffinement de son travail d'orfèvrerie. L'ensemble éblouit par sa lumière intérieure partagée par les 3 solistes masculins, le chœur et surtout l'orchestre d'une vivacité attendrie, majestueuse, éclatante. Événement politique oblige, le Te Deum est un acte collectif où la prière individuelle qui s'incarne dans la voix des solistes exprime surtout la ferveur tendre des commanditaires (très belle prière de *Vouchsafe O Lord...* dont le timbre pur et inspiré du contre ténor **Tim Mead** semble concentrer le sentiment de béatitude intime). Là encore un hommage rendu par Haendel à ses patrons, à sa remarquable protectrice Caroline.

Sincérité du Handel funèbre...

Le clou du programme demeure évidemment, l'instant d'ample déploration funèbre du **Funeral Anthem pour la Reine Caroline (HWV 264)** : la retenue et le recueillement intérieur distillés par le fondateur des Arts Florissants soulignent la profondeur accablée de la partition handélienne. Tout y est subtilement énoncé au diapason de la pudeur et d'un sentiment sincèrement recueilli, celui d'un musicien qui a perdu son *amie*.

L'excellente prise de son, restituant et la résonance de l'église et la précision fruitée et ronde des instruments accordés aux voix du chœur, renforce l'impact émotionnel de cette spectaculaire réflexion sur le mort. C'est un *momento mori* traversé de visions hautement théâtrales propre à l'esthétique baroque, mais aussi enrichi de sublimes et fulgurants accents émotionnels. La prouesse des choristes n'est pas mince : les spectateurs auditeurs des concerts de la tournée (dont la salle Pleyel en novembre 2013) ont pu le mesurer jusque dans le placement des chanteurs : Bill mélange chaque voix, décroissant le son par pupitre, opérant un scintillement inédit des timbres où chaque chanteur défend sa partie en soliste.

✘ **Un travail prodigieux sur l'articulation et la projection du texte choral.** L'individualisation et la cohésion font la force de cette lecture, à la fois lamentation collective et acte de tendresse personnelle. La grandeur et la sincérité s'y déploient avec une grâce et une plénitude peu commune (section finale du chœur initial *The ways of Zion do mourn...* où pèse le ressentiment partagé du deuil sur le mot « *sikh* / soupire »). Le refrain choral « *How are the mighty fall'n!* » énoncé à trois reprises (et à chaque fois de façon différente) comme un motif obsessionnel et terrifiant, incarne comme un cri à peine couvert, l'effroi de la mort : voix éperdues, démunies auxquelles répondent les cordes amères et comme paniquées (quel art de la part de William Christie) ; deux registres se côtoient alors : la volonté de recul face à la douleur profonde (solennité et grandeur du premier chœur), et le désespoir franc, immaîtrisé (expression sans masque d'un deuil atroce) : soit l'équivalent du transi et du gisant légués par la statuaire de la Renaissance. Les textes intercalés regrettent la noblesse de celle qui est trépassée, brossant un portrait d'une douceur inédite jusque là pour une musique funèbre (page 15 : *When the ear heard her...*) ; autant de pudeur évocatrice ne peut s'expliquer sans l'attachement du compositeur à sa protectrice. L'enchaînement avec le chœur de

déploration n'en est que plus violent. Le geste du chef et la réalisation des interprètes produisent une fresque saisissante par son humanité, sa retenue, son élégance, tout en soulignant la progression ténue du plan poétique : solennité, affliction désespérée puis dithyrambe attendri, enfin béatitude et apothéose pour la défunte Caroline.

Jouant constamment entre la grandeur et la sincérité, l'effroi et la pudeur, William Christie réussit le dramatisme et la profondeur d'un programme qu'on aurait estimé de l'extérieur : cérémoniel et convenu. Il n'en est rien grâce à l'approfondissement très fin d'un chef articulé, véritable alchimiste du verbe déclamatif, introspectif, murmuré (raffinement ciselé de la coupe linguistique et du continuo enveloppant de l'épisode – plage 19-, où tout bascule de l'affliction à la certitude nouvelle et lumineuse : *The righteous shall be had / Le juste sera tenu...*). Alors se dessine concrètement l'éclat de l'apothéose (*And the wise shall shine...*). William Christie confirme indiscutablement ses affinités avec les champs handéliens, sachant toujours préserver la justesse du geste, la profondeur et la cohérence de l'intonation dans une musique qui sans lui, sonnerait ailleurs creuse et grandiloquente (dernier soupir murmuré de la conclusion conçue comme une dernière nouvelle aurore plutôt qu'une célébration appuyée). Soulignons l'excellence des choristes des Arts Florissants, cœur ardent, à l'intensité collective d'une bouleversante sincérité. Voilà une maîtrise et une maturité grâce auxquelles ce Handel aussi juste partage avec son contemporain JS Bach, la même profondeur, une même irrésistible vérité.

Handel : Music for Queen Caroline. The King shall rejoice, Coronation anthem HWV 260. Te Deum in D Major « Queen

Caroline », HWV 280. The Ways of Zion Do Mourn « Funeral Anthem for Queen Caroline », HWV 264. Tim Mead, Sean Clayton, Lisandro Abadie. Les Arts Florissants. William Christie, direction. Durée : 1h12mn. Enregistré à Paris, en novembre 2013. 1 cd Les Arts Florissants, William Christie Éditions. Durée 1h12mn.

✘ ***Au concert / At the concert...*** Un texte inédit par Douglas Kennedy. Comme à son habitude, le nouveau label de William Christie édite aussi en complément du cd, une nouvelle inédite commandée à un écrivain. Avec *Music for Queen Caroline*, l'éditeur publie en un livret spécifique **Au concert de Douglas Kennedy** : à New York, une américaine et son compagnon assiste au concert des Arts Florissants (même programme que le cd). L'héroïne de ce court texte remarquablement écrit, évoque sa vie, ses relations amoureuses, sa situation intime, ses parents dont le souvenir se confond avec la musique funèbre de Haendel. Passionnant. L'un des meilleurs textes édités aux côtés de ceux précédents signés [René de Ceccaty](#) (CD « Mantova » : Livres IV,V,VI de Monteverdi), [Jean Echenoz \(A Babylone – Belshazzar de Handel\)](#)...

**CD. coffret. Renata Tebaldi :
Voce d'angelo, the complete
Decca recordings (66 cd**

Decca)

CD. coffret. Renata Tebaldi : Voce d'angelo, the complete Decca recordings (66 cd Decca). *Elève de Carmen Melis, diva de La Scala de Milan, la jeune Renata débute dans le rôle d'Elena de Mefistofele en 1944, elle a 22 ans (plus tard en 1958 pour Decca justement, elle chantera sous la direction de Tulio Serafin à Rome, le rôle de Marguerite, offrant à l'héroïne sacrifiée sa chair angélique dans une fresque orchestrale pleine de souffle et de ressentiment goethéen...). Puis à 24 ans, c'est le chef Arturo Toscanini antinazi convaincu, qui deux ans plus tard (1946) lance sa prodigieuse carrière pour le concert de réouverture de La Scala. Le maestro lui fait apprendre le rôle titre d'Aida dès 1950 (avec del Monaco : c'est un triomphe). Plus qu'en Europe, c'est principalement à New York que La Tebaldi s'impose ensuite sans faiblir jusqu'en 1973 ! La diva enchaîne les prises de rôles, surtout véristes dont Adrienne Lecouvreur montée pour elle avec Franco Corelli... Le rythme est trépidant et l'usure de la voix menace : en 1959 à 37 ans, Tebaldi doit cependant modérer ses engagements pour se reposer... La soprano ne fut guère bellinienne, – comme une Sutherland plus tard. Elle avait pourtant la noblesse et la pureté des aigus : mais Tebaldi s'intéresse à Verdi et surtout à ses successeurs italiens : Puccini et les véristes (Mascagni, Cilea, Ponchielli...). Cet ange descendu du ciel aurait-elle néanmoins un grain de voix adapté pour les rôles très dramatiques ? c'est là qu'elle rejoint Maria Callas.*



Tebaldi, l'ange tragique

Au regard de ce coffret évidemment incontournable, la voix d'ange, vraie rivale de Callas sur le plan expressif et esthétique, Renata Tebaldi, fut surtout une ... vériste ; moins la verdienne étincelante comme on aime nous la présenter exclusivement. Ici 27 opéras intégraux l'attestent. Certes la voix d'ange comme il est rappelé sur le coffret, saisit par sa pureté d'émission : la cantatrice avait tout autant un tempérament ardent, prête à déclamer avec une expressivité ciselée. De même ses Puccini diamantins confirment l'aisance et l'éclat d'une voix étincelante et inoubliable pour ceux qui l'ont écoutée sur scène (Mimi ici en 1951, 1959 ; Butterfly de 1951 et 1958 ; Manon Lescaut de 1954...), et qui eut pour partenaires dans les années 1950 / 1960 : en particulier l'excellent et solaire Carlo Bergonzi (Rodolfo de La Bohème, ou Pinkerton de Madama Butterfly, Radamès d'Aida), Mario del Monaco (Dick Johnson de la Fanciulla del West, Radamès d'Aida, Manrico du trouvère), Fernando Corena... L'importance des opéras véristes est d'autant plus pertinente qu'elle nuance l'image de la cantatrice blanche, désincarnée, céleste...





Qu'il s'agisse de sa subtile **Adriana Lecouvreur** (1961, à la déclaration digne et tragique propre aux grandes actrices sur la scène du théâtre), surtout de **l'éblouissante Gioconda**, sur le livret de Boito (1967, pour nous un accomplissement inégalé à ce jour, d'autant que sous la direction de Lamberto Gardelli, Tebaldi chante Gioconda avec des graves riches, aux côtés de Nicolai Ghiuselev, Marilyn Horne, Carlo Bergonzi...), surtout son

rôle de **Marguerite dans Mefistofele d'Arigo Boito** (1958), La Tebaldi assure un chant plein, expressif proche du texte, d'une déclamation troublante parce que pure et aussi articulée : son style, sa musicalité rayonnent. Sa **Tosca** confirme l'étendue d'une voix qui savait être puissante et tragique voire sombre (le coffret réunit ses deux emplois dans le rôle de Floria, 1951 et 1959) : c'est là que la comparaison avec la Callas paraît incontournable : elle révèle deux natures lyriques égales, indiscutables, deux conceptions distinctes tout autant cohérentes l'une et l'autre... Ses trois rôles les plus tardifs étant ici *Il Trittico* de Puccini (Giorgetta, Suor Angelica, Lauretta) 1962), *La Wally* (1968), *Un ballo in maschera* (Amelia, 1970 aux côtés de Luciano Pavarotti). Ce dernier formera ensuite un duo tout autant légendaire avec Joan Sutherland toujours pour Decca, dans le sillon ouvert par la sublime Tebaldi.

Pour les 10 ans de sa disparition, Decca a bien raison de rééditer l'intégrale des opéras (et récitals thématiques) devenus mythiques à juste titre, d'autant que le duo qu'elle forme avec Mario del Monaco (la félinité mordante du timbre), avec Carlo Bergonzi (au style musical d'une élégance princière absolue) est un modèle inoubliable de musicalité comme d'intelligence expressive. Quelle autre diva d'une telle trempe peut revendiquer des partenariats aussi convaincants ?

Coffret événement. Cadeau idéal pour les fêtes 2014.

CD. coffret. Renata Tebaldi : Voce d'angelo, the complete Decca recordings (66 cd Decca).66 cd Decca 478 1535