DVD. Rossini: Matilde di Shabran (Florez, 2012)



DVD. Rossini : Matilde di Shabran (Florez, 2012) … Souvenons-nous c'était en 1996, ici même à Pesaro, lieu des révélations rossiniennes, le jeune **Juan Diego Florez** faisait à 23 ans ses débuts foudroyants dans le rôle de Corradino de Matilde di Shabran : ténor en or pour oeuvre méconnue. Normal car il y faut des chanteurs hors pairs, capables sous le masque formaté d'une comédie légère, de vrais tempéraments vocaux qui osent prendre des risques. Depuis, le Péruvien divin a chanté 3 fois ce rôle désormais emblématique de son style comme de sa carrière ; un rôle fétiche lié à ses débuts fulgurants, en quelque sorte qui méritait bien d'être filmé, ici pour la reprise en 2012 … Le Florez 2012 est plus libre et inventif, fin et nuancé encore qu'à ses débuts, sans avoir perdu aucun de ses aigus filés d'une candeur et d'une précision inouïes. Le jeu d'acteur a gagné une imagination qui fait miracle.
Mis en perspective avec sa participation 2013 au même festival (Guillaume Tell en version française où il éblouit dans le rôle d'Arnold), Juan Diego Florez affirme bien ses affinités inégalées au bel canto rossinien, tissé dans la clarté solaire et le style le plus raffiné qui soit.

Florez plus rossinien que

jamais



Déjà enregistrée pour le disque en 2006 avec une partenaire mémorable elle aussi, -Annick Massis-, l'oeuvre a donc les faveurs de l'archivage, mais pour le transfert au dvd, le ténor change de complice pour le rôle titre en la personne de Olga Peretyatko, nouvelle voix rossinienne chez Sony classical, voix ronde et corsée, d'une musicalité à la hauteur de son royal partenaire (la diva vient de sortir un premier album dédié à Mozart, Rossini, Johann Strauss où sa coloratura s'épanouit avec un mordant très affirmé). En outre, l'exceptionnel Nicola Alaimo, repéré dans Stiffelio de Verdi (où il jouait Stankar, le père vengeur avec une justesse vocale et dramatique impeccable) à Monaco dernièrement, fait tout le relief du rôle d'Aliprando : subtilité, simplicité, flexibilité : quelle distribution ! Après Riccardo Frizza, Michele Mariotti dirige l'action avec une vivacité efficace sans surlignage abusif ni démonstration

pâteuse : les finales d'acte dont le quintette du I donnent le vertige et le tournis par leur évidente précision et leur irrésistible nervosité collective. Dans sa version napolitaine, plus riche et caractérisée que la création romaine de 1821, cette Matilde di Shabran a certes un livret un rien léger, mais ce qu'y réalisent les interprètes, tous à l'avenan, relève d'un miracle récent, à inscrire en lettres blanches parmi les redécouvertes les plus extraordinaires de l'histoire rossinienne récente. Incontournable.

Rossini : Matilde di Shabran. Juan Diego Florez (Corradino). Olga Peretyako (Matilde), Nicola Alaimo (Aliprando)… Orchestra e coro del Teatro comunale di Bologna. Michele Mariotti, direction. Mario Martone, mise en scène. 2 dvd Decca 0743813

Livres. Verdi – Wagner par Timothée Picard (Actes Sud)

Livres. Verdi-Wagner : Imaginaire de l'opéra et identités nationales …

Dès leur vivant, Verdi et Wagner n'ont pas manqué de susciter de vifs débats sur leurs esthétiques respectives ; c'est aussi à travers leurs profils contemporains opposés, une manière de confronter la culture germanique à celle méditerranéenne, le tempérament d'un Verdi non moins réformateur lyrique que son contemporain, l'inévitable Richard.

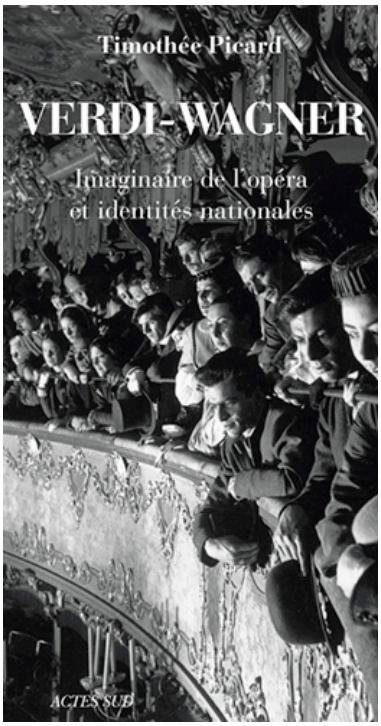
Livre événement, bicentenaire Verdi & Wagner 2013

Verdi-Wagner
Imaginaire de l’opéra et identités nationales

Timothée Picard

Les éléments de cette mise en comparaison seraient à peine provocateurs si l’équation ne relevait pas aussi d’une certaine vision (récupération) radicalisée voire extrêmiste, à la fois politique et sociétale : pour Thomas Mann, la culture allemande est résolument irréconciliable avec la civilisation méditerranéenne ; certainement marqué par le climat de guerre et l’antagonisme France-Allemagne, l’écrivain a façonné cette vision bipartite des deux clans ennemis : ce *choc des civilisations* dont Verdi et Wagner seraient chacun le représentant de deux partis affrontés. L’Europe a depuis éviter le prolongation de cette lecture militante, nationaliste voire guerrière des nations.
La perception des opéras des deux compositeurs n’est pas exempte d’une instrumentalisation liée aux idées et dogmes de l’époque. Or bien souvent, la compréhension de leur oeuvre dérive d’un malentendu dans ce contexte spécifique.

Verdi-Wagner à l’heure des nationalismes européens



Germanité contre italianità, méditerranéen ou nordique … les propositions sont nettement tranchées. Et l'auteur souligne combien la question de l'opéra suscite des dérapages discutables dans sa compréhension, contemporaine ou postérieure aux auteurs.

Il s'agit ici de relever les éléments de la réception des deux oeuvres lyriques les plus ambitieuses du XIXème : comment chaque écriture et conception musicale est-elle perçue en France, en Italie, en Angleterre et bien sûr en Allemagne ? Que manifeste-t-elle dans l'imaginaire de ceux qui la reçoive ?

Ainsi, le texte analyse en particulier la teneur des écrivains, musicologues et critiques qui se sont exprimés à l'endroit de Wagner et de Verdi, trouvant chez l'un comme chez l'autre, la manifestation de leur propre conviction.

Thomas Mann (les plus pages les plus captivantes), Nietzsche, déjà du vivant de Wagner, mais aussi le critique Hanslick (bête noire de Wagner qui le caricatura dans Les Maîtres chanteurs en un Bessmecker parfaitement imbécile) sont étudiés dans leur rapport à l'oeuvre des compositeurs. Les changements de postures sont nombreuses : de Nietzsche à Mann … tous deux ont d'abord été wagnériens admiratifs puis très critiques vis à vis de l'auteur du Ring.

La problématisation qu'implique le sujet est plutôt bien assumée : en relevant la pertinence sur le plan politique d'une opposition Verdi / Wagner, l'auteur se fait le témoin, de la récupération nationaliste que la confrontation suscite dans l'Europe des nations antagonistes au XIXème siècle et jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale (1945). Il reste étonnant que les esthétiques allemandes et italiennes se concrétisent ici: car on aurait plus imaginé événements historiques oblige, une querelle France/Allemange, à travers Debussy et Wagner par exemple (dualité cependant évoquée dans

le texte).
En réalité, le goût pour les rivalités s'exprime dès avant, au XVIIIè, quand on opposait Gluck le germain à … Rameau… puis Gluck à Sacchini et Piccinni. Ainsi Napolitains contre allemands ou Italiens contre Français (là aussi une récurrence plus évidente et avérée avec entre autres la Querelles des Bouffons de 1752, opposant les Italiens et les Français) … Ce goût pour les querelles esthétiques développé en France, rejaillit dans toute l'Europe classique, romantique et moderne : comme si l'opéra, miroir des sociétés européennes manifestaient clairement la nature d'une situation belliqueuse jusque dans les conflits esthétiques que le genre n'a cessé de produire.
L'apport le plus intéressant du texte, très documenté sans être pédant ni érudit, demeure l'étude des résonances des joutes esthétiques auprès des écrivains : la littérature des lyricophiles et écrivains témoins mélomanes conscients des enjeux esthétiques est l'une des plus développées, surtout à l'endroit de Wagner … depuis Nietzsche et Baudelaire, les Mann, Claudel, Rebatet, Suarès, Rolland, puis plus proche de nous Fernandez (à propos de l'opéra baroque surtout Napolitain) paraissent ici dans toute la force de leur conviction/passion faite écriture toujours engagée et affûtée.

Face aux deux géants de l'opéra, quelle est la place de la France ? L'Europe s'est-elle trouvé un champion gaulois ? A travers les perceptions comparés, la lyre latine et méditerranéenne avec Verdi, et celle plus incontournable encore, nordique avec Wagner, suscite dès la fin du XIXè, un nombre croissant d'essais de toute sorte, de la part des écrivains comme des musicologues. Il est singulier que jamais un compositeur avant Wagner n'avait produit une telle littérature. Voici la mesure de ce phénomène et les aspects et valeurs clés pour en comprendre les apports comme les enjeux. Captivant.

Verdi-Wagner : Imaginaire de l'opéra et identités nationales par Timothée Picard. 336 pages, Actes Sud. ISBN 978-2-330-02297-6. Prix indicatif : 22,80€

Compte-rendu, concert. Paris, TCE, William Christie,Rameau, Handel, le 27 septembre 2013

Paris, TCE. Vendredi 27 septembre 2013 : récital Rameau et Haendel. Orchestre of The Age of Enlightenments. William Christie, direction

Compte rendu, concert. Pour ce concert au mariage prometteur Rameau/Handel, » Bill » (William Christie) retrouve une partenaire familière depuis 1991, soit 20 ans de complicité : la soprano Sandrine Piau. Non sans une certaine nostalgie chevillée au corps et qui distille une discrète mais présente émotion, tous deux abordent les deux génies des années 1730 en Europe : frénésie rythmique, clarté irrésistible de Rameau ; sensualité élégante de Handel, avec l'Orchestre of The Age of Enlightenments qui a soufflé ses 27 ans d'activité en 2013.
Dans la première partie, s'agissant de Rameau, de Castor et Pollux, l'opéra le plus joué au XVIIIè dès sa création en 1737, jusqu'aux Paladins, oeuvre de maturité (1760), l'éventail est large : voici une annonce de l'année Rameau 2014, très généreuse : un avant-goût qui montre combien jouer Rameau et réussir son interprétation restent des défis car il n'est pas donné à tous les chefs de relever comme ici les multiples obstacles. William Christie a enregistré Castor et Pollux en 1993 avec le tempérament et la grâce qui restent une

référence dans la discographie. Le concert au TCE confirme combien le fondateur des Arts Florissants reste inégalé chez Rameau comme dans Handel. Rappelons que William Christie sort sous son propre label Les Arts Florissants & William Christie éditions, l'oratorio Belshazzar, le 22 octobre 2013. Concernant Rameau en 2014, Bill dirigera Platée à l'Opéra de Vienne puis à l'Opéra Comique et à New York, en février, mars et avril 2014.

Rameau d'un raffinement ineffable

direction affûtée et élégante d'un Christie poète



Nervosité et clarté, et même hargne guerrière propre aux deux frères héroïques (Pollux descend aux enfers pour ressusciter Castor qui devait y demeurer éternellement), dramatisme éruptif qui foudroie, un sens de la vitalité rythmique (comme dans Dardanus : Dukas l'avait souligné en plus de l'audace des couleurs et de l'orchestration admirées par Berlioz) : sous la direction d'un Bill affûté et conquérant, voici pour l'ouverture de Castor et Pollux, un superbe lever de rideau d'un éclat trempé dans une énergie enivrée et tragique, aérienne et épique irrésistible.
Ce qui suit ne dément notre impression première : le geste est incisif et mordant, d'une griserie légère prête à mordre dans les airs pour les Athlètes (percutante vitalité du IIIème air qui n'hésite pas à exposer les bois, hautbois et bassons) ;

les bruits de guerre (comme dans Dardanus version 1744) sont un épisode dramatique fracassant avec des cuivres pétaradants, explosifs, gorgés de fière solennité, … avant ce » gravement » qui s'émancipe lentement comme une aurore ; en vérité, c'est une magnifique entrée en matière pour l'air » Tristes apprêts, pâles flambeaux » : plainte d'une dignité désespérée de Télaïre qui se lamente auprès de Pollux … aigus parfois difficiles, ligne incertaine mais quelle exquise fragilité. Sandrine Piau montre quelle musicienne fine et raffinée elle demeure.
Le sommeil de Dardanus est baigné de tendre intimité, un rayon de soleil après Castor et Pollux coloré de funèbres prémonitions ; le menuet qui suit est d'une pudeur et retenue admirables.

L'éclectisme de Rameau est stupéfiant ; la sélection des morceaux choisis ce soir le prouve encore. Quel réveil délicieux avec « Règne avec moi, Bacchus », extrait d'Anacréon, d'une ivresse toute bachique, d'une sensualité dyonisiaque libérées, elle aussi conquérantes … les aigus tendus de la soprano empêchent cependant de goûter la fraîcheur badine de cette hymne d'une suavité acrobatique … L'Orchestre sous la baguette aérienne de William Christie exprime la légèreté des éléments qui semble en effet soulever la soliste.
Autre défis pour les musiciens et le chef : les Tambourins 1 & 2, extraits de Dardanus : notons la gaieté rustique d'une simplicité qui parle au coeur, sans apprêts, seulement ivres, et naturellement frénétiques : quelle maîtrise grâce à l'expertise d'un chef conteur.
Nouvelle élévation avec « Je vole, Amour », extrait des Paladins (1760) : l'air renoue avec la grâce d'Anacréon et une couleur instrumentale plus pétillante encore (flûtes aériennes comme des chants d'oiseaux quand les cordes expriment la danse des nuages). Je vole nous dit Sandrine Piau, davantage maîtresse de ses aigus et parfaite de ligne comme d'intonation : nous la croyons sans hésiter. L'humour distancié,

l’éclectisme poétique de Rameau s’y déversent entre comique et tragique, une source expressive qui fourmille à l’identique de sa précédente comédie lyrique (reprise par Grétry dans La Caravane du Caire : Platée l’inclassable). Ici Piau badine, oeillades à l’appui d’autant mieux que l’orchestre s’allège, prêt lui aussi à s’envoler. En coquette d’une sensualité torride, la soprano excelle littéralement.
Grand moment de profondeur et de sincérité orchestrale, la Chaconne, extraite de Dardanus : formidable hymne nostalgique avec ce lâcher prise, cette pudeur exquise entre gravité et tendresse d’une élocution (cordes) flexible parfaitement articulée … Rythmes coulants, passages dynamiques contrastés et nuancés, avec cette solennité pourtant jamais affectée ni démonstrative, Bill l’enchanteur nous offre une leçon de grâce ramélienne irrésistible. On l’aurait volontiers écouté pour 2014, les 250 ans de la mort de Rameau, dans une belle et grande tragédie lyrique : Hippolyte, Castor justement ou Dardanus voire Zoroastre. Il faudra ce contenter de Platée. Ce qui est déjà beaucoup sous la baguette d’un tel maestro.

Après l’entracte – rituel des 20 minutes de pause -, voici la seconde partie dédiée au divin Saxon Handel.
Dans le Concerto Grosso op. 6 n° 6 : chef et instrumentistes nous convainquent par leur élégance suggestive magnifiquement dramatique, pleine de rebondissement et de tendre intériorité, avec des écarts contrastés qui tempêtent et restituent un Handel imaginatif et percutant, grâce à l’engagement des seuls instruments (cordes électrisées sous la baguette du chef).
Puis la diva reparaît : « Che sento o Dio », « Se pietà », grand air déploratif de Cléopâtre extrait de Giulio Cesare. L’air révéla Sandrine Piau en 1993 à Beaune : la soprano coloratoure malgré des aigus tirés développe une ligne grave et sombre parfaitement au diapason de l’humeur de Cléopâtre défaite et détruite à cet instant de l’opéra… la justesse et la pudeur émotionnelle de la diva saisissent, très investie et

intérieure. Bill excelle, fluide et profond.

Nouvel séquence lyrique avec « Scoglio d'immorta fronte », extrait de Scipione : crânement défendu avec des aigus plus faciles mais toujours fragiles qui font l'émotivité d'une tenue très musicienne, d'autant que l'orchestre et le chef se montrent impeccables.

En conclusion, Bill propose un Handel festif mais raffiné : Musique pour les Feux d'artifices royaux. Pour la fin, vertiges et divertissement. La belle gradation des tutti de cuivres séduit : splendides gerbes éclatantes dont Bill fait ressortir la puissante énergie pleinairiste. L'ivresse dansante, la respiration pastorale dans l'esprit du Water music, avec cette même piquante et entraînante euphorie rythmique de Rameau … Bill y ajoute cette dose de suprême raffinement, de badinerie, d'élégance absolument irrésistible, à la fois opulente et chorégraphique, d'une emphase cuivrée tout à fait calibrée et maîtrisée. Un handel idéal.

Trois bis pour dire au revoir … Pas chiches pour un sou pour le ravissement du public déjà conquis, les interprètes gratifient l'audience de 3 bis : bouquet progressif et généreux avec l'air, au charme absolu, celui de Morgane d'Alcina, d'une facétie caressante. Lui succède avec une sincérité et une musicalité qui rayonnent : l'irrésistible Lascia de Rinaldo, puis récidive en coquetterie assumée pour l'air d'Anacréon de Rameau, en fusion avec l'orchestre d'une fluidité caressante et sensuelle. Quele soirée !

Paris, TCE. Vendredi 27 septembre 2013 : récital Rameau et Haendel. Orchestre of The Age of Enlightenments. William Christie, direction.

détail du programme :

Rameau
Castor et Pollux, ouverture
Deuxième et troisième airs pour les Athlètes, Bruits de Guerre, Gravement
« Tristes apprêts, pâles flambeaux »,
Menuet »Sommeil », extrait de Dardanus
« Règne avec moi, Bacchus », extrait d'Anacréon
Tambourins 1 & 2, extraits de Dardanus
« Je vole, Amour », extrait des PaladinsChaconne, extrait de Dardanus
Haendel
Concerto Grosso op. 6 n° 6
« Che sento o Dio », « Se pietà », extraits de Giulio Cesare
Marche extraite de Scipione
« Scoglio d'immorta fronte », extrait de Scipione
Musique pour les Feux d'artifices royaux

Livres. Laurence Catinot-Crost : Tchaïkovski, les dernières années

Livres. Laurence Catinot Crost : Tchaïkovski, les dernières années. Editions Tatamis

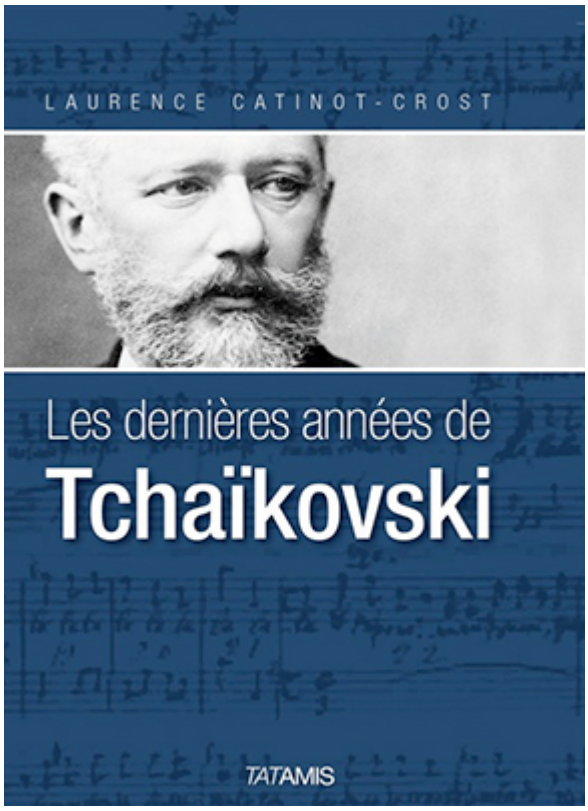
Voyage avec Piotr Ilytch au long de ses dernières années de vie, de la fin des années 1880 au début des années 1890 (jusqu'en 1893 l'année de sa mort)… Comme porté par une quête identitaire dont le vrai motif n'a jamais été réellement formulé, le compositeur visite l'Europe et rejoint même l'Amérique pour y donner concerts et opéras, suscitant partout

une véritable reconnaissance, parfois inespérée. Avec la légèreté d’un ton romanesque, l’auteur imagine les dernières années de vie du compositeur russe – entre autres occupé à composer son ultime Symphonie (n°6, » *Pathétique* «) ; les vraies motifs et causes de sa mort brutale n’ont jamais été précisément établis : suicide masqué par arsenic ou verre d’eau non bouillie bu négligemment qui allait lui transmettre le choléra ?

Tchaïkovski

les dernières années

Laurence Catinot-Crost



Nul ne saura au juste la vérité. Piotr a emporté avec lui le secret de sa disparition … Mais le livre ne laisse aucune doute quant à son esprit tourmenté et fragile : Tchaïkovski est un mélancolique insatisfait d'une hypersensibilité quasi maladive. Son homosexualité, punie très sévèrement dans la Russie impériale d'Alexandre III le poursuit jusqu'à la fin : destinée maudite et terrible qui inspire un déchirement permanent. Le solitaire magnifique, cet être sublime, géant aux pieds d'argile, génie » de verre « , croise régulièrement les figures de deux américaines mélomanes, deux soeurs : Mabel l'aînée et sa cadette Mary, offrant souvent l'occasion de raconter ses derniers périples, ses aventures, voire trop rarement ses sentiments.

Par le truchement des personnages fictifs, l'auteur dévoile les derniers instants, trop fugaces d'une vie terrassée par le secret et la nécessité du silence (citant de nombreuses sources épistolaires qui font surgir Tchaïkovski à la première personne). En soulignant à travers le personnage de Mabel, la narratrice principale devenue mère, la tendresse qui lie certaines figures entre elles, l'auteur éclaire cette vie refusée à Piotr, condamné à l'errance, à la fuite, à la dissimulation, aux fragments d'idylles éphémères avec de jeunes hommes…, à un lent mais inéluctable anéantissement. Sans vraiment approfondir le portrait de l'homme, ni suivre dans le détail de l'écriture musicale, le dérèglement profond dont a souffert Tchaikovski, le texte est d'abord l'acte d'un écrivain dont la tendresse pour le musicien se dévoile peu à peu.

Laurence Catinot Crost : les dernières années de Tchaïkovski. Roman historique. Editions *Tata*mis. pages. Parution le 1er septembre 2013.

Première monographie sur Busenello (1598-1659)

LIVRES. Jean-François Lattarico : Busenello, un théâtre de la rhétorique

(Classiques Garnier,2013)

Jean-François Lattarico, Busenello. Un théâtre de la rhétorique
Paris : éditions Classiques Garnier, collection « Lire le XVIIe siècle « , 2013.



Quelle excellente édition : soignée, érudite, vivante, pour ne pas dire captivante, de surcroît sur un sujet méconnu et pourtant essentiel. L'auteur profite d'un âge d'or de l'opéra vénitien, celui que l'on dit du » premier baroque » (par opposition à la seconde moitié du XVIIème puis au plein XVIIIè majoritairement napolitain), une époque qui fait paraître Monteverdi dans la Cité des Doges comme le fondateur de l'opéra baroque italien : auteur après Orfeo de l'Incoronazione di Poppea et d'Il

Ritorno d'Ulisse in patria, soit au début des années 1640. L'auteur ne s'intéresse pas à l'explicite manifestation de l'essor lyrique, plutôt à ce volet de l'ombre, que l'on a sousclassé tel un serviteur de la musique : le livret.
C'est ici un livret d'une remarquable qualité, poétique, sémantique, esthétique et philosophique signé de l'avocat, fin lettré, et plume affûtée : **Giovan Francesco Busenello (1598-*1659).*** L'ensemble des textes et chapîtres réunis démêle le fin écheveau qui en termes clairs atteste d'une cohérence interne remarquable : le produit d'un esprit ayant mesurer le pouvoir et l'imaginaire des mots. Voici donc la première étude sur l'oeuvre poétique et théâtrale d'un lettré vénitien à l'époque des académies critiques et fécondes de la Venise du XVIIème.

Busenello : le pouvoir du verbe

En apportant un éclairage spécifique sur la langue souveraine du poète librettiste, Jean-François Lattarico démontre la pleine conscience de Busenello comme écrivain et poète à part entière. Ayant édité l'ensemble de ses livrets sous la forme d'une publication autonome, Busenello savait la mesure de son talent et sa signification première comme homme de lettres. Ici, la syntaxe, la structure linguistique, ses rythmes propres n'inféodent pas la musique mais la complètent et lui assurent un sens surhaussé par sa flamboyance imaginaire, sa violence sémantique, tout un monde singulier qui s'appuie sur

les recherches et l'activité des académies libertines vénitiennes dont est membre Busenello ; on y décèle aussi l'admiration pour l'Adone de Marini dont Busenello souligne la versification régulière, les images et la musicalité qui appellent au traitement scénique et musicale. Jean-François Lattarico dans un précédent volume dédié à la poétique vénitienne (Venise incognita, Essai sur l'académie libertine au XVIIème, Honoré Champion) avait déjà balisé le terrain préparant à la présente monographie. Il y était question déjà aux côtés des genres héroïco-comique et du roman, de l'élaboration du dramma per musica au sein des Incogniti, cercle de lettrés très actif dans le domaine littéraire, poétique, musical.

Emblématique d'une période féconde où poésie et musique sont sœurs complémentaires, Busenello écrit pour Monteverdi *le Couronnement de Poppée*, mais aussi présentés pour la première fois comme un cycle d'une rare cohérence, les poèmes toscans et vénitiens, plusieurs essais théoriques et romanesques…



Poète vénitien, Busenello participe activement à l'essor du drame musical mis en musique par le plus grand génie lyrique de l'époque, Monteverdi. L'auteur rend hommage à l'écrivain en s'intéressant à l'ensemble de sa production et en la resituant dans le contexte de la ville et des événements propres à la cité lagunaire : rôle précurseur d'Ermonia (Carnaval de 1637, l'année de la création du premier théâtre lyrique public) ; fixation

d’un modèle dramatique aristocratique et patricien ; analyse de l’esthétique maniériste d’après les poèmes de Marini (érotisme, mort, satire) ; tentation accomplie du roman avec La Floridiana et Fileno … surtout outre un essai de portrait sur la personnalité de l’avocat librettiste, l’auteur étudie pour la première fois l’ensemble des 6 drames pour le théâtre, – tous ne sont pas mis en musique -, dont Busenello a fourni le livret : *Gli amori di apollo e Dafne, La Didone, L’Incoronazione di Poppea, La prosperità infelice di Giulio Cesare Dittatore* (volet complémentaire à Poppea), *La Statira, principessa di Persia* (avec aussi une analyse particulière de la Lettre sur la Statira, sorte d’essai théorique d’une rare pertinence), … En souligant le génie poétique et la claivoyance de Busenello sur la place des mots dans la réussite du théâtre d’opéra, en précisant les formes de sa pensée critique et synthétique sur les sources antérieures et les modes de structures théâtrales (néoplatoniciennes, réalistes, …), voici un texte capital qui dévoile une figure singulière voire exceptionnelle, tout en éclairant aussi l’une des périodes éclatantes de l’opéra de l’Italie Baroque. L’opéra vénitien et sa rhétorique poétique spécifique, à l’épreuve de la scène y gagnent un regard neuf, documenté, désormais indispensable.

Jean-François Lattarico, Busenello. Un théâtre de la rhétorique. Paris : Classiques Garnier, coll. « Lire le XVIIe siècle « , 2013. EAN 9782812411472. 459 pages. Prix indicatif : 39EUR

William Christie joue Handel

et Rameau

Rameau et Handel par William Christie. Paris, TCE, le 27 septembre 2013, 20h. Poète-Empereur des rhétoriques baroques, quelles soient anglaises ou françaises, William Christie dirige l'orchestre britannique sur instruments anciens, The Age of Enlightenments dans un programme associant les deux plus grands génies dramatiques des années 1730 en Europe : Handel et Rameau. En direct sur **France Musique**

Rameau et Handel défendus par Bill l'enchanteur



On doit au chef franco-américain une version d'Hippolyte et Aricie inégalée à ce jour par sa profondeur et sa poésie vocale comme orchestrale ; il ne cesse depuis des décennies de renouveler la même expérience convaincante au service du Saxon, protégé de la Reine Carolyne en Angleterre : les oratorios et opéras de Handel n'ont plus aucun secret pour » Bill » : élégance suprême, finesse psychologique, éloquence et suavité instrumentale, tout est miraculeusement en place sous la direction de William Christie. Le programme parisien diffusé en direct sur France Musique devrait confirmer les affinités du chef avec le style de Handel et de Rameau.
Airs issus de Giulio Cesare et de Scipione pour Handel et d'Anacréon pour Rameau, sans omettre plusieurs ballets et

scènes de Dardanus comme l'ouverture de Castor et Pollux … Soliste : Sandrine Piau, soprano. Concert événement, d'autant opportun avant l'année Rameau 2014.

CD. Anfossi : La Finta Giardiniera, 1774. Werner Ehrhardt, 2011

CD. Anfossi : La Finta Giardiniera, 1774. Werner Ehrhardt, 2011 … Il y a quelques années pour rétablir le contexte de composition de Mozart et révéler tout ce qui fait son génie à son époque, était exhumé le Don Giovanni de Gazzaniga : une partition antérieure à Mozart, certes attachante qui n'a ni le souffle ni la vision architecturale préromantique de l'oeuvre mozartienne.



En novembre 2011, DHM enregistrait cette Finta Giardiniera de 1774 qui en pleine révolution Gluckiste à Vienne, réalisait un triomphe européen jamais connu auparavant : de fait l'oeuvre révélée signée Pasquale Anfossi (1727-1797) brille par son impertinence, sa légèreté expressive, ce tendre alliage de trépidation comique et de profondeur sentimentale ; car ici c'est Shakespeare (Le Songe d'une nuit d'été …) et aussi Marivaud qui se croisent dans ce chassé croisé des coeurs troublés : les identités mêlées se perdent dans un labyrinthe végétal, ce bois où toutes les raisons s'égarent ; les couples se défont, se recomposent

selon les humeurs et les lois impénétrable du victorieux et capricieux Amour. Aucun doute, les oeuvres d'une telle qualité, alliant tumulte, vertige et profondeur sont effectivement rares. Il est donc légitime de les ressusciter : à DHM revient le mérite d'une telle production, d'autant que les intégrales au disque sont de plus en plus rares.

Théâtre enflammé et juvénile d'Anfossi …

Mozart a du connaître cette partition finement troussée de son confrère Anfossi, né en Italie du nord et très rapidement formé sur le modèle napolitain : rien de mieux pour maîtriser l'art ciselé du comique lyrique. De fait, sa Finta Giardiniera respire la douceur tendre et volage des amants délirants, dans un style très européen, riche en formules divertissantes et faciles mais toujours d'une réelle élégance. On imagine que le vertige des arias souvent à vocalises, combiné à l'impétuosité facétieuse et souvent juste d'un orchestre où dominent l'agilité des cordes ait immédiatement séduit les auditeurs et surtout le jeune Mozart qui sur le sillon ainsi inauguré, s'empresse de rendre et livrer sa propre version de La Finta Giardiniera (livret de Giuseppe Pietrosellini). Cette élégance éclectique et européenne vient directement de ses deux maîtres napolitains, européens distingués autant qu'adulés et sollicités, Piccinni et Sacchini, les deux figures italiennes majeures à Paris sous la règne de Louis XVI et Marie-Antoinette au début des années 1780.

Délices et trépidations sentimentales

Dans cet Anfossi, nous goûtons les délices d'un vocabulaire musical et lyrique d'une exquise suavité dramatique, piquante et tendre … autant de qualités spécifiques que musiciens, chanteurs et chef s'ingénient à servir ici de leur mieux. Aucun des rôles ne démérite, autant dans la langueur feinte, les serments sincères que le délire halluciné parfois parodique même (voyez le couple purement buffa des domestiques : Serpetta et Nardo ; Serpetta regarde évidemment du côté de La Serva Padrona de pergolèse, regardant du côté de son patron le Podestà…).

Cette richesse de tons et d'accents est idéalement défendue et exprimée par la qualité collective des solistes et par le chef qui assurent un continuo et un soutien orchestral souvent très palpitant et nuancé. Leur mérite vient d'une attention à varier l'accompagnement, écartant la répétition des formules comme l'ennui du système.
Les voix fraîches, ductiles, expressives sont des tempéraments théâtraux, très finement incarnés par tous au point souvent d'éblouir par une flexibilité dramatique plutôt convaincante (piquante voire exquise Nuria Rial en Sandrina et Katja Stuber en Arminda, ou Nedro plein de fougue juvénile de l'épatant jeune baryton Florian Götz au timbre idéalement mozartien – pour lui demain les Guglielmo, Figaro voire Leporello ?- … entre autres).

Voici une perle lyrique qui n'a pas volé son rayonnement au XVIIIè et l'on comprend pourquoi Mozart ait certainement puiser ici son inspiration géniale entre vocalità et jeu purement dramatique, délire et poésie, pour sa propre conception du buffa. Superbe découverte servie par une jeune

troupe de chanteurs totalement irrésistible.

Pasquale Anfossi: la Finta Giardiniera, 1774. Mikenko Turk, Florian Gotz , Katja Stuber, Krystian Adam, Nurial Rial, … L'Arte del Mondo. Werner Ehrhardt, direction. 3 cd DHM. Enregistrement réalisé en novembre 2011.

Hommage à Benjamin Britten (2006)



Dossier Britten 2006 … 2006 marque les 30 ans de la disparition de Benjamin Britten. **Arthaus Musik réunit en un coffret, 8 dvds incontournables** pour qui souhaite se familiariser avec l'univers lyrique du compositeur britannique. L'édition mérite d'autant plus d'être soulignée que les interprétations particulièrement soignées, rendent justice à une oeuvre cohérente par ses thèmes, mais tout autant diverse dans les styles et les univers musicaux développés. Voici une présentation du coffret, prétexte pour nous, à une évocation de l'écriture lyrique de Benjamin Britten, mort le 4 décembre 1976.

Compositeur pour l'opéra

« Je suis un compositeur pour l'opéra, et c'est ce que je vais être jusqu'à la fin de ma vie », Benjamin Briiten à Michael Tipett. Pour le compositeur britannique, l'écriture lyrique est une priorité déclarée, le coeur de son travail de musicien.

Après la fin de la guerre, Britten, créée le 6 juin 1945, pour la réouverture du Sadler’s Wells Opera, à 32 ans, son premier opéra, Peter Grimes, écrit hors des conflits aux Etats-Unis-rejoints en 1939-, car il est pacifiste. Le sujet aborde le thème de la différence, et de l’oppression d’un marin présumé criminel, par une population hostile. L’éloignement du Sussex, sa terre natale, a suscité chez Britten des évocations nostalgiques de son lieu de naissance, un hymne aux embruns marins soufflant sur les côtes habitées. Peter Grimes est musicalement éblouissant : c’est un poème qui chante la dureté de la société du village d’Aldeburg et tout autant la force des éléments de la nature. L’oeuvre tout en affirmant le génie d’un auteur aussi adulé que le fut Purcell à son époque, prélude à un cycle personnel, de 1945 à 1973, dans lequel le compositeur ne cesse de se poser la question : qu’est ce qu’un opéra? Comment renouveler le genre ? Comment et pourquoi réconcilier drame, musique, poésie, action théâtrale?
Au démarrage de son travail, Britten cofonde l’English Opera Group, en 1946, dont l’activité remet à l’honneur la production lyrique tout en recourant à un effectif réduit, celui de l’opéra de chambre. Dans le même temps, Britten et son compagnon, le ténor Peter Pears, créateur du rôle de Peter Grimes, comme il chantera aussi pour la première, le rôle du docteur Aschenbach dans son dernier opéra, Death in Venice (1973), créée en 1948, le festival d’Aldeburgh, son lieu de résidence, un festival qui chaque année donne opéras et concerts, dont certains dirigés par Britten car le compositeur fut aussi pianiste et chef d’orchestre. L’événement musical se déroule toujours.

Humaniste et ami de Chostakovitch



Dès lors, se succèdent de nombreuses oeuvres majeures qui montrent l'évolution de la pensée musicale : s'y mêlent le thème central de la différence et de l'identité, lié à l'homosexualité de l'auteur ; celui de l'enfance sacrifiée, où l'enfant n'est pas cité comme un objet à corrompre mais comme la figure d'un état d'innocence et d'insouciance, vénéré, recherché dans toute l'oeuvre ; la question de l'hypocrisie de l'ordre bourgeois…
Sur des idées graves, le musicien édifie un langage dense, serré qui recherche l'expression sans détours, tout en hissant l'anecdote sur le plan de la métaphore universelle. Plus tard, en particulier dans les trois paraboles d'église (Curlew river, 1964 ; The burning fiery furnace, 1966 ; The prodigal son, 1968), Briiten atteint une forme théâtre dont l'épure expressive se rapproche du théâtre Nô. Humaniste, Britten le fut assurément. Et son amitié avec Chostakovitch (rencontré en 1960), le démontre clairement : « Depuis des années, votre travail et votre vie ont été pour moi un modèle -de courage, d'intégrité, et de sympathie humaine, aussi de créativité et de vision claire. Personne parmi les compositeurs actuels n' a sur moi une influence égale », écrit-il au musicien russe, en décembre 1963, peu après la création londonienne de Katerina Ismaïlova (version révisée de sa Lady Macbeth).

Les oeuvres majeures
Après Peter Grimes, se succèdent ainsi : The rape of Lucretia (1946), Albert Herring (1947), Let's make an opera (1949, oeuvre chère composée pour enfants), Billy Budd (1951), Gloriana (composé pour le couronnement d'Elisabeth II en 1953), The turn of the screw (1954), A midsummer night's dream (1960), Owen Windgrave (1970, pour la BBC), enfin Death In Venice (1973).

Sommaire
du coffret « A tribute to Benjamin Britten »,
paru en décembre 2006 chez Arthaus Musik



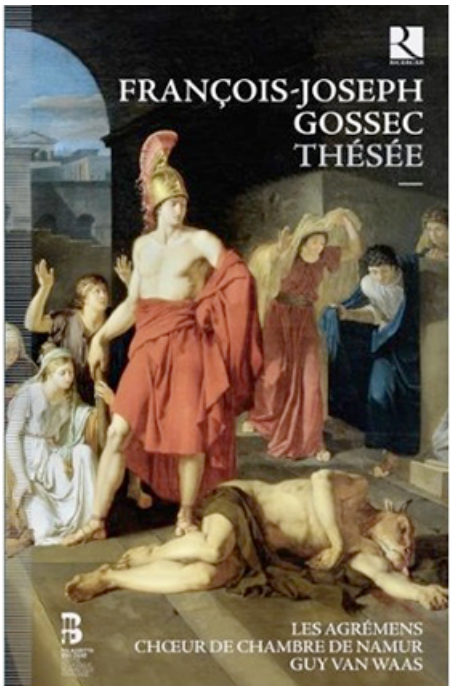
1. Peter Grimes, 1945
2. The Rape of Lucretia, 1946
3. Billy Budd, 1951
4. Gloriana, 1953
5. The turn of the screw, 1954
6. Owen Windgrave, 1970
7. Death in Venice, 1973
8. Let’s make an opera, 1949

CD. Gossec : Thésée, 1782 (2 cd Ricercar)

CD, Opéra. Gossec : Thésée, 1782 (Van Waas, 2012), 2 cd Ricercar … Enfin le génie lyrique de Gossec nous est révélé ! Tel n’est pas le moindre apport de cette intégrale enregistrée sur le vif en novembre 2012 à Liège (Salle Philharmonique). Audace géniale et très originale de l’architecture musicale avec des étagements dramatiquement réussis associant choeurs multiples et solistes, première

ouverture *en situation* (dès avant celle d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, car Gossec compose et termine sa partition dès 1778 !), coloration spécifique de l'orchestre (cuivres mis en avant dont les trombones), vitalité permanente du continuum orchestral aux inflexions mozartiennes … sans omettre dans le portrait de Médée (vraie protagoniste de l'opéra malgré son titre), des inflexions noires, souterraines, … sont quelques unes des nombreuses qualités d'un ouvrage qui frappe par sa violence poétique, son intelligence dramatique et musicale ; tout cela souligne chez Gossec, alors âgé de 44 ans, la richesse du style, le fond fantastique voire diabolique d'une partition à la fois psychologique, noire, héroïque et guerrière, décidément inclassable.**Dans le personnage de Médée, il faut bien évidemment, à la fin des années 1770,** déceler un ultime rôle de magicienne enchanteresse dans la tradition magique et baroque, mais ici, porté par une figure criminelle qui a alors déjà commis l'irréparable (tuer ses propres enfants pour se venger de Jason) : cette Médée amoureuse haineuse de Thésée s'ingénie en actes sadiques (à l'endroit d'Eglé), manipule, dissimule pour mieux à l'acte III se répandre en magie noire et furieuses apparitions … Il faut bien l'intervention de Minerve pour chasser définitivement un tel dragon féminin.

Le génie lyrique de Gossec enfin révélé



Autour d'elle, les personnages inféodés et aveuglés un temps à ses odieuses machinations, dont un choeur fabuleux de mordante vivacité (Choeur de chambre de Namur, dans entre autres, le choeur des enfers du III martyrisant la pauvre Eglé), se distinguent par leur caractérisation juste.
Virginie Pochon sait tisser une couleur à la fois angélique et déterminée pour le rôle d'Eglé dont l'importance et la présence dramatique (ses duos et confrontations avec Médée aux II et III) en fait un caractère au haut relief théâtral (comme Ilia dans *Idoménée* de Mozart, opéra un peu près contemporain de ce *Thésée* de Gossec). Les hommes affirment un très nette assurance, jouant aussi la finesse émotionnelle de leur profil : rien à dire au chant élégiaque et tendre mais aussi héroïque de **Frédéric Antoun** (dommage qu'il s'agisse du rôle le plus statique de la partition) ; plus intéressant encore le Roi d'Athènes Egée auquel l'excellent baryton **Tassis Christoyannis** apporte cette vérité humaine qui structure et rend passionnant tout le rôle : il ne s'agit pas d'un père de façade agissant dans les scènes collectives mais réellement d'une autorité réactive, d'abord conquis et manipulé par Médée puis lui opposant une vive résistance (après qu'il ait au III, grâce à Eglé, identifier son fils …) ; à **Jennifer Borghi** revient naturellement les palmes d'une véritable prise de rôle : la voix est parfois serrée et l'articulation du français pas toujours indiscutable mais le timbre spécifique éclaire les blessures de la femme amoureuse (*Ah faut-il me venger en perdant ce que j'aime …* au IV) malgré l'horreur de la magicienne rien que terrible et déchaînée (*Dépit mortel, transport jaloux*, fin du II). En cela, grâce à la fine expressivité réalisée par le chef (excellent **Guy Van Waas**, artisan et défenseur d'une esthétique multiple, à la fois postbaroque, classique et déjà romantique,

assimilant et Gluck, Mozart et les accents frénétiques nerveux de Mannheim car Gossec connaissait Stamitz…), sa Médée sait rugir de façon inhumaine, aux imprécations infernales très assurées, mais aussi s'attendrir soudain pour mieux manipuler. Le profil féminin conçu par Gossec, aux couleurs chtoniennes inédites et vraiment passionnantes, annonce et nourrit ce sillon terrible et tragique qu'illustrent bientôt Vogel (*La Toison d'or,* 1786) et aussi Cherubini (*Médée*, 1797).

Outre l'intelligence des situations, la finesse d'une écriture idéalement sentimentale, parfois Sturm und Drang donc préromantique, Gossec se libère (et se révèle véritablement) dans le traitement orchestral de chaque acte : une puissance immédiate qui ne s'épargne pas des choeurs simultanés souvent impressionnants d'audace, de force voire de sauvagerie. La découverte est de taille : elle revient au mérite des institutions initiatrices, particulièrement bien inspirées à la défendre : le Centre de musique baroque de Versailles, le Centre de musique romantique française à Venise (Palazzetto Bru Zane). Créé en 1782, **Thésée de Gossec** était déjà prêt pour être produit sur la scène dès 1778… s'il n'était Gluck ; probablement conscient du génie de Gossec, le Chevalier favori de Marie-Antoinette faisait obstacle à la reconnaissance de son rival. La présente résurrection discographique accrédite ses soupçons : nous voici bien en présence d'une oeuvre composite, esthétiquement aboutie, vraie synthèse à son époque des tendances lyriques les plus convaincantes. Le génie de Gossec, père de la symphonie mais aussi compositeur d'opéras, nous est désormais totalement dévoilé. Réalisation exemplaire.

François-Joseph Gossec (1734-1829) : Thésée, 1782. *Jennifer Borghi, Médée. Virginie Pochon, Eglé. Frédéric Antoun, Thésée. Tassis Christoyannis, Egé. Katia Velletaz, la grande Prêtresse, Minerve … Les Agrémens. Choeur de chambre de Namur. Guy Van Waas, direction. 2 cd Ricercar RIC 337. Enregistré à Liège en novembre 2012*. **Voir le reportage vidéo de Thésée de**

Gossec.

CD. Gesualdo : Responsoria 1611 (Herreweghe 2012) 1 cd Phi

CD. Gesualdo : Responsoria 1611 (Herreweghe 2012) 1 cd Phi … Le 8 septembre 2013 marque les 400 ans de la disparition de **Carlo Gesualdo** (mort le 8 septembre 1613), compositeur fantasque, le dernier des maniéristes, qui à l'aube du XVIIè –Baroque-, au moment des chef d'oeuvre de Monteverdi, poursuit une oeuvre singulière, harmoniquement audacieuse et foncièrement expérimentale. En témoigne le corpus inclassable de ses madrigaux et comme ici, une part encore méconnue de son inspiration, ses pièces sacrées dont évidemment les **27 Responsoria pour l'Office des Ténèbres de la Semaine Sainte publiés par l'auteur en 1611.**



Philippe Herreweghe et ses chanteurs du **Collegium Vocale Gent** excellent dans les chants suspendus et singuliers d'un Gesualdo d'une maturité épanouie. L'attention dramatique au verbe, l'éloquence de la ligne chromatique, toujours surprenante, mais jamais gratuite, le caractère à la fois lunaire et crépusculaire saisissent littéralement ici : d'autant plus prenants que les interprètes savent en diffuser l'énergie, la secrète tension; le jeu d'équilibre et de correspondances d'une cohérence absolue. La lecture ajoute

aussi ce souci de transparence et de lisibilité du tissu polyphonique accrédité par la propre dévotion de Gesualdo sur le sujet de la Passion : les souffrances du Sauveur et son chemin de douleur étant de toute évidence, les points forts de sa dévotion personnelle.

Le dernier des maniéristes, le premier des romantiques …

Ne pas omettre une clé qui écarte tout malentendu sur le rituel des Ténèbres pendant la Semaine Sainte : le gouffre aveugle que chacun expérimente et éprouve ici, n'a de valeur que dans l'annonce de la lumière qui suit immédiatement à leur conclusion. Le rite des Leçons de Ténèbres étant réalisé au petit matin, l'aurore matinale qui vient correspond à un accomplissement que l'office prépare : jamais l'éblouissement final et la Résurrection qu'il soustend n'ont autant pesé dans la compréhension du cycle. Ce que semble avoir parfaitement intégré les interprètes, portés par une claire confiance, une sérénité ineffable qui colore chaque épisode des Responsoria. Nous tenons là l'un des derniers manuscrits de Gesualdo, en somme, son testament musical et spirituel. D'une sobriété magnétique, Philippe Herreweghe et son collectif semblent les seuls à en exprimer l'irrésistible magie singulière. Magistral.

Carlo Gesualdo : Responsoria 1611. Collegium Vocale Gent. Philippe Herreweghe, direction. 2 cd Phi : LPH010. Enregistrement réalisé en juin