

PHILIPS

Digital Classics

THE HEROIC BEL CANTO GENOR

Arias by Donizetti & Rossini

CHRIS MERRITT

Münchener
Rundfunkorchester

JOHN FIORE

Includes
First Recording of Rossini's Cantata
in Honour of Pope Pius IX



DE NOZZARI À DUPREZ: NAISSANCE DU TÉNOR ROMANTIQUE

Patrick Motisi

C'est sous l'impulsion de Maria Callas, dans la période d'après-guerre, puis de Joan Sutherland et Marilyn Horne que de nouveaux ouvrages de bel canto, déformés et oubliés, ont repris le chemin des théâtres, réintégrant ainsi dignement le répertoire. Aux premiers miracles de l'exhumation suivit une véritable "mission" de la part de ces artistes et des musicologues dans la recherche de l'authenticité d'exécution d'ouvrages de cette période d'avant Verdi. Les interprètes masculins y faisaient cependant cruellement sentir leurs faiblesses, et il fallut attendre l'aube des années 80 pour voir apparaître une lignée de chanteurs capables, comme Chris Merritt, de faire revivre cet âge d'or d'une époque où les compositeurs écrivaient des opéras pour des voix spécifiques, pliées à une discipline technique et musicale particulièrement exigeante.

Les airs de Rossini figurant sur cet album correspondent à la période napolitaine du compositeur. Gioacchino Rossini (1792-1868) s'était rendu à Naples à l'invitation du riche et puissant impresario Domenico Barbaja afin d'y créer des ouvrages écrits pour le Théâtre San Carlo et sa diva, Isabel Colbran. Il disposait alors de chanteurs exceptionnels, dont le célèbre ténor Andrea Nozzari (1775-1832) qui assura toutes les créations rossiniennes à Naples aux côtés d'Isabel Colbran. A une époque où la catégorie du baryton n'existait pas encore, les rôles de père, de

traître ou de rival étaient confiés à des "baryténors", ou ténors graves, seule voix masculine qui s'opposait à la basse dans le paysage vocal de l'époque. Nozzari fut l'un des plus prestigieux baryténors de son temps. Rossini lui écrivit des rôles où toute sa tessiture était sollicitée et ce, parfois, jusque dans les extrêmes. D'après les témoignages, notamment celui de Stendhal, ces voix de baryténors possédaient un médium riche, de solides assises dans le registre grave et elles ne craignaient pas des incursions dans le registre suraigu, en utilisant l'effet de *di sbalzo* (grand intervalle du grave à l'aigu, ou réciproquement, sans note intermédiaire, créant un effet spectaculaire).

Lorsqu'Isabel Colbran régnait sur l'opéra de Naples, Rossini, qui ne pouvait employer que sporadiquement la voix de contralto (en rôle travesti) – qui était jusqu'alors réservée aux personnages amoureux –, dut recourir à l'emploi du baryténor pour incarner ces derniers. Dans «Elisabetta» (1815), premier opéra du compositeur écrit pour Naples, Nozzari créa le rôle de Leicester. Dans ce rôle d'amoureux, il était opposé à un autre baryténor qui interprétait celui du traître. C'est ainsi que naquit le schéma des deux ténors antagonistes que Rossini reproduisit ultérieurement dans plusieurs de ses ouvrages.

Chaque air de Rossini enregistré ici comporte essentiellement trois parties. La première expose les senti-

ments et nous présente le protagoniste; la seconde, plus lente, permet à une mélodie extatique d'exprimer un sentiment intérieur; la troisième, enfin, plus rapide, permet au personnage d'exalter ses sentiments grâce aux coloratures. Dans «Otello» (1814), la cavatine d'entrée, indiquée *marziale* par Rossini sur la partition, ne laisse aucun doute, dès la première partie, sur la nature du personnage et présente d'emblée le guerrier. La seconde partie fait partager à l'auditeur un moment intime du protagoniste. La troisième revient à un rythme marqué, s'appuyant sur une colorature exigeante que l'interprète peut encore accentuer dans la variation de la partie *da capo*, qui permet ainsi de dresser complètement l'identité psychologique du personnage.

Il en est de même pour Pirro dans «Ermione» (1819), où l'allegro souligne l'autorité de ce dernier par des incursions vocales répétées dans le registre grave. Procédé que l'on retrouve tout au long de l'air, ce qui rend son exécution particulièrement difficile car le registre suraigu est également sollicité, avec une utilisation de coloratures dans la partie finale.

Les nouvelles données esthétiques imposèrent de nouveaux styles, et le chant *spianato* (chant sans ornementation) prit peu à peu le pas sur la colorature. Le ténor français Gilbert Louis Duprez (1806-1896), avait reçu en Italie l'enseignement d'une nouvelle technique de chant dite "d'assombrissement des notes de passage". Cela lui permit de chanter les notes aiguës d'une manière très sonore. Auparavant, ces notes aiguës ou suraiguës étaient effectuées en voix de fausset (son faisant appel à "la voix de tête"), technique produisant des sons "blancs" mais non dénués de vibration. Lorsque Duprez émit pour la première

fois son célèbre contre-ut de poitrine (terme marquant alors l'antagonisme avec la technique traditionnelle), ce fut un véritable coup de tonnerre dans le monde lyrique. Duprez s'était lié d'amitié en Italie avec le compositeur Gaetano Donizetti (1797-1848). Cette rencontre donna lieu à une collaboration artistique étroite et de longue durée. Duprez créa, en effet, de nombreux ouvrages de Donizetti, lequel avait trouvé dans la voix du ténor français un instrument idéal pour servir ses nouvelles orientations vocales. Leur collaboration débuta avec «Lucia di Lammermoor» (Naples, 1835), première œuvre de référence de l'opéra romantique, où Duprez fit sensation dans le rôle d'Edgardo. Par la suite, Donizetti lui écrivit des rôles sur mesure et définit ce qui s'imposa peu à peu et définitivement comme les véritables tessitures romantiques, à savoir un ténor aigu (et non plus suraigu), un baryton démarqué de la basse et qui servira de modèle au baryton verdien. L'écriture de plus en plus *spianata* de Donizetti permit à Duprez de créer «la Favorite» (Paris, 1840), «les Martyrs» (Paris, 1840) et «Dom Sébastien» (Paris, 1843). «Les Martyrs», sur un poème français, est une révision musicale d'une œuvre précédente, «Poliuto», dont le Royaume des Deux Siciles avait interdit les représentations en 1838. L'œuvre vit le jour en 1848 seulement avant de tomber aussitôt dans l'oubli. Il en est de même pour «Dom Sébastien», où seul l'air du ténor permit de sauver l'ouvrage, et pour les deux airs du «Duc d'Albe» (Rome, 1882), où le génie mélodique de Donizetti s'exprime dans toute sa splendeur. Ces airs font toujours partie des récitals des plus grands ténors. «Caterina Cornaro» (Naples, 1844), dernier opéra monté du vivant de Donizetti et œuvre contemporaine des premiers succès du jeune Verdi, ouvrait de nouveaux horizons musicaux en dépit de son

échec. Affecté par cet insuccès, Donizetti laissa «le Duc d'Albe» inachevé. Cet opéra symbolise néanmoins à lui seul le legs considérable de Donizetti à l'art lyrique puisque la trame de cet ouvrage fut reprise par Verdi dans «les Vêpres siciliennes», témoignage de la précieuse influence qu'il exerça dans cette période charnière de l'art lyrique.

Outre les airs de bel canto enregistrés ici, cet album propose également une cantate de Rossini redécouverte récemment. Nous reprenons ici à Philip Gossett, l'éditeur de la partition, son texte de présentation.

«La «Cantate en l'honneur du pape Pie IX» a été préparée par Rossini pour les célébrations réalisées en l'honneur de l'ascension de Pie IX au trône pontifical. Considéré comme un homme libéral ayant eu des sympathies pour les idéaux du *Risorgimento*, Pie IX déçut rapidement ses multiples supporters, mais, en 1846, les espoirs étaient encore nombreux. La cantate, sur un texte de Giovanni Marchetti, est le résultat d'une commande de la ville de Rome. Elle fut créée dans la Salle Massima du Palazzo Senatorio sur le Capitole le 1^{er} janvier 1847. Rossini, qui s'était retiré depuis longtemps de la scène lyrique, écrivit très peu de musique nouvelle pour cette occasion. Il rassembla plusieurs fragments tirés de ses premiers opéras, notamment de ceux de sa période napolitaine («Ric-

ciardo e Zoraide», «Ermione» et «Armida»), ainsi que sa révision française («le Siège de Corinthe») de «Mahometto II», qui a été conçu également pour Naples. Rossini composa cependant de nouveaux récitatifs et fit des changements considérables à l'intérieur des airs réutilisés.

Pendant de nombreuses années, aucune partition de cette cantate n'était connue. C'est seulement récemment que le manuscrit complet est réapparu. Sa première exécution moderne, donnée à Rome le 16 juillet 1992 au cours des festivités qui ont marqué le bicentenaire de la naissance de Rossini, a été chantée par Chris Merritt sous la direction de Riccardo Chailly. L'air «*La sua possente voce*», dérivé de «Ricciardo e Zoraide» (Naples, 1818), avait été chanté par Nozzari qui interprétait le rôle d'Agorante («*Minacci pur: disprezzo*»). Il s'agit d'un air développé en trois parties: une introduction martiale, un andantino lyrique et une cabalette enjouée. Pour la cantate, Rossini a considérablement simplifié la ligne mélodique originale. La beauté et la force du matériel thématique permettent cependant à cet air de survivre à cette manipulation, qui l'a rendu ainsi accessible à de nombreux chanteurs».

© 1994 Philips Classics Productions