Das APCS Bulletin

Avis officiel de l'Association des Professeurs de Chant de Suisse

September 1999 Nr. 44

Chanter Monteverdi

Réimpression de l'article par Eric Tappy
tiré du "APCS Bulletin" numéro 5, décembre 1989

Durant ma carrière de soliste, le monde musical s'est plu à me considérer non seulement comme un ténor mozartien mais aussi comme un spécialiste de la musique baroque. Dans les années 60 où je commençais à chanter ce répertoire, je n'avais pas appris à user de ma voix comme d'un instrument baroque exempt de vibrato et je n'ai jamais été tenté de le faire par la suite. Les Écoles, Ateliers et Centres de Musique ancienne ne foisonnaient pas encore, mais, d'instinct, je privilégiais déjà le texte, moteur dramatique du compositeur, qui semblait seul pouvoir susciter dans ma voix les beautés et les émotions de la musique. Je me sentis immédiatement à l'aise dans ce répertoire de Monteverdi, Cavalli ou Landi. N'oublions pas qu'à la fin des années 50 Monteverdi était encore relativement peu joué en Europe et spécialement en Suisse. J'ai chanté pour la première fois en 1960 Nérone du *Couronnement de Poppée* puis l'Orfeo dans deux concerts de l'Orchestre de chambre de Lausanne sous la direction de son chef Victor Desarzens. Les programmes mentionnaient: *Première audition dans nos concerts*. Parmi les noms des musiciens, chefs ou chanteurs, qui ont œuvré avec passion pour la redécouverte des splendeurs de Monteverdi, je ne citerai que ceux avec lesquels j'ai eu l'occasion de travailler: je pense d'abord à Nadia Boulanger, la grande pionnière qui enregistrait déjà en 1937 les Madrigaux les plus célèbres. Hugues Cuénod, avec lequel nous avons, aux côtés de Christiane Jaccottet, créé dans ces mêmes années 60 L'Ensemble Baroque de Lausanne, faisait déjà partie des solistes de Nadia Boulanger. August Wenzinger, avec les solistes et instruments anciens de Bâle, et surtout Edwin Loehrer, le chef du Choeur de Radio-Lugano, firent découvrir les richesses de l'Orfeo, des Madrigaux guerriers et amoureux, du Combat de Tancrède et Clorinde, etc... Enfin il ne faut pas oublier le Festival de Glyndebourne, toujours prêt à révéler au monde les grands ouvrages baroques, qui, en 1963, inscrivait à son programme le *Couronnement de Poppée* dans la nouvelle version de Raymond Leppard, celle que le public genevois va découvrir ou redécouvrir bientôt. Les grands chanteurs qu'étaient Magda Laszlo et le ténor Richard Lewis, non rompus pourtant au style baroque, donnèrent une vie bouleversante à leurs personnages.

Puis vinrent Edwin Tarr, Michel Corboz et Niklaus Harnoncourt. L'aventure de la musique de Monteverdi au XXème siècle, fin ruisselet au début des années 30, devient fleuve torrentueux en 1989, car il faudrait citer tous ceux qui, en Angleterre, en France, en Suisse et en Allemagne, en Belgique et aux Pays-Bas nous dévoilèrent les mille facettes de cette musique unique. Il est impossible aujourd'hui d'ignorer l'apport

considérable de tous ces musiciens et musicologues qui nous ont révélé depuis les couleurs des voix et des instruments des 16èmes et 17èmes siècles. Faut-il pour cela "brûler" Leppard? Je pense qu'au contraire, comme à tous ceux cités plus avant, il faudrait leur rendre hommage pour avoir permis, il y a près de trente ans, de découvrir scéniquement un répertoire encore mal connu et d'avoir préparé ainsi un public à découvrir peu à peu les nouveaux artisans du baroque, les sonorités des instruments de cette époque et leur pouvoir théâtral, dramatique ou comique. Ce fut une étape fondamentale. Chaque réalisation du *Couronnement de Poppée* nécessite une interprétation intelligente et passionnée. La version de Leppard date sûrement, mais si elle est dirigée et chantée par des interprètes pour qui la baguette et la voix sont au service du texte, des rythmes, de la phrase musicale et ses silences précis dans leur durée comme dans leur plénitude, elle peut apporter à l'auditeur plus d'émotion et de joie profonde qu'une réalisation plus authentique chantée par des artistes plus soucieux de la sonorité baroque de leur voix que de l'humanité de leur personnage.

J'ai eu le privilège de chanter deux grandes versions scéniques et musicales du *Couronnement de Poppée*. Celle de Leppard dirigée par lui-même dans une mise en scène de Günther Rennert pour l'Opéra de San Francisco en 1975. A mes côtés: Tatyana Troyanos, Maureen Forrester et Barbara Hendrycx qui faisait ses débuts dans Damigella et Amore. De grandes et belles voix non baroques, des artistes qui firent de ce drame et de cette musique un événement au point que Rolf Liebermann reprit ce spectacle à Paris mais avec d'autres solistes (Vickers, Jones).

L'autre version, qui est maintenant ma référence et ma préférée, fut celle de Niklaus Harnoncourt, dirigée par lui-même et mise en scène par le très regretté Jean-Pierre Ponnelle pour l'Opéra de Zürich de 1977 à 1979, production redonnée à Vienne, Hamburg, Berlin, Münich, Milan, Edinburg.

Ainsi le même génie, Monteverdi, avait permis à deux mondes complètement différents de naître et de vivre.

Chanter ces deux versions n'a rien changé à la compréhension de mon personnage ni à sa nature même.

Mais le cadre musical avec ses couleurs orchestrales, les décors, les costumes ont influencé naturellement l'expression de ma voix. Puisque celle-ci est au service de l'œuvre, elle s'imprègne de ce qui l'entoure; on ne chante plus tout-à-fait de la même façon les mêmes phrases dans un costume baroque lourd et imposant, avec une longue perruque flamboyante, que dans un costume moderne ou dans une légère tunique romaine avec des cheveux courts. Le costume qui vous habille, les décors qui vous entourent, la mise en scène qui vous fait vivre donnent une attitude intérieure différente et orientent le chant issu de cette attitude. La voix est sensible et impressionnable.

Niklaus Harnoncourt, qui sortait, sauf erreur, en 1974, son premier enregistrement du *Couronnement de Poppée* avec Elizabeth Söderström dans le rôle de Néron, est passé de l'image du musicoloque averti aux interprétations parfaites à la réalité d'un grand musicien théâtral et dramatique, grâce à sa collaboration de plusieurs années avec Jean-Pierre Ponnelle. Il a découvert la réalité du théâtre, la chair des personnages; et de son univers de spécialiste il a passé, grâce à sa sensibilité et à son intelligence, à l'univers du grand chef lyrique qu'il est aujourd'hui.

Sur l'insistance de Ponnelle, il m'a accepté pour tenir le rôle de Néron alors qu'il voulait, pour être plus proche de la vérité historique, le confier à un soprano. Ce fut dramatiquement plus fort, plus crédible et je crois pouvoir dire qu'il ne regretta pas ce choix.

D'une façon générale, et quel que soit le répertoire, la voix ne demande qu'une seule technique: celle du beau chant ou du bien chanté. C'est au chanteur, fort d'une culture musicale suffisamment étendue, de mettre ce beau chant et son intelligence au service du discours musical exprimé par le compositeur et son librettiste, quelle qu'en soit l'époque, Un phrasé musical tel que celui de *Lulu* d'Alban Berg, de *Pelleas* de Claude Debussy ou même de *Boris Godounov* de Moussorgsky est proche de celui de Monteverdi. Chez tous ces compositeurs le texte a la pulsation même de la vie; la musique et ses silences nous donnent la durée exacte des émotions et de leur expression. Personnellement je préfère à un spécialiste qui se limite, et limite sa voix, à un style et à une façon de phraser, un chanteur polyvalent, cultivé, qui aborde un répertoire varié avec un sens aigu des styles.

Le texte avec ses couleurs, son rythme, ses intonations, est la clé de voûte du chant et de l'interprétation, indissociable qu'il est de la musique. Chez Monteverdi, où tout semble si libre, si spontané, si jaillissant et quasiment improvisé, tout est basé sur la rigueur absolue dans l'observation des rythmes, des longues et des brèves, des silences et du développement de la phrase musicale. N'oublions pas que les silences déterminent les mots et par conséquent: la respiration.

Finalement, pour moi, il n'y a pas de guerre autour de la musique baroque. Le chef d'orchestre, les interprètes et le metteur en scène doivent être en mesure, et cela va beaucoup plus loin qu'un simple problème de version, de restituer l'essentiel, c'est à dire la vie et l'urgence de cette musique. •

Belmont, le 29 septembre 1989

Cet article original est paru, avec quelques modifications, dans le numéro 2, novembre-décembre, du Journal ***La Grange*** *du Grand-Théâtre de Genève.*

Nous le reproduisons ici avec l'autorisation d'Eric Tappy et du Grand-Théâtre de Genève.