

Hommage à Giuseppe Di Stefano (1921-2008) l'éternelle fraîcheur d'une voix

Le dernier ténor. Ce n'est pas faire injure à de grands interprètes comme Carlo Bergonzi ou Nicolai Gedda, Placido Domingo ou José Carreras que de parler ainsi de *dernier ténor* pour Giuseppe Di Stefano. On a bien parlé de Renata Tebaldi comme de *la dernière diva*, ce qui n'était en rien une marque d'oubli pour Leyla Gencer ou Magda Olivero, ni Renata Scotto ou Mirella Freni, tout aussi profondément professionnelles, mais dont la digne et belle carrière demeura plus à l'ombre des médias ...et qui ne se virent jamais opposer comme à elle, il vrai, une antagoniste d'envergure telle Maria Callas ! *Pippo*, comme le surnommèrent rapidement ses admirateurs et amis, brûlait les planches d'un timbre à la fraîcheur unique et passionnait un public complètement subjugué...



SOMMAIRE

I. QUELLE MAGIE ?

II. LES DEBUTS : « CANTO, MA SOTTOVOCE »

III. LA GLOIRE ET LES FOLIES, OU QUAND ALMAVIVA CHANTE *I PAGLIACCI*

IV. L'ART DE LA MELODIE

V. « O TU CHE IN SENO AGLI ANGELI »

I. QUELLE MAGIE ?

Les grands ténors que nous venons de nommer sont des interprètes hors du commun par la qualité de leur timbre et de leur interprétation. Une autre lignée de ténors que l'on pourrait appeler *ténors-phénomènes*, se distingue, d'une manière à la fois évidente mais difficile à définir. Une couleur vocale particulière ? une manière de chanter, ou d'interpréter rôles et mélodies ?...

Il y a un peu de tout cela chez ces phénomènes qui ainsi *brûlaient* leurs rôles : Beniamino Gigli - dont il faudrait fêter le cinquantenaire de la disparition -, étonnait de suavité veloutée, d'abandon mais aussi de puissance, ajoutant des aigus qu'aucun n'a faits. Mario Del Monaco surprenait par une facilité, une aisance insolente que l'on ne saurait mieux définir que par l'expression si seyante de *générosité* dans le chant. Franco Corelli donnait la chair de poule en libérant un timbre à la vibration particulière et dont on découvrait avec stupeur, à la fois l'épaisseur, la puissance, mais également une ductilité et une vaillance inouïes, culminant dans des aigus tellement timbrés qu'ils méritent l'adjectif d'*héroïques*.

Giuseppe Di Stefano condense idéalement dans son timbre et dans sa manière de chanter une prodigieuse *fraîcheur*. C'est le mot, car, éternel Nemorino, il allie à une pureté une clarté de timbre, une manière d'aborder le chant, d'*attaquer la note* éternellement empreinte d'un enthousiasme juvénile presque naïf, toujours nouveau, comme s'il découvrait ce qu'il chante dès qu'il ouvre la bouche !

C'est là son secret : cette disposition à tout aborder avec cette même spontanéité sincère, cette vivacité intacte, égale, presque fébrile et à l'intensité *maximale*. A cela s'ajoutent une diction à la clarté exemplaire et une justesse d'accentuation des mots remarquable.

L'intéressante analyse de Peter Huchinson¹ va dans ce sens lorsqu'il écrit : « Avec Di Stefano on va directement au cœur de la musique, et c'est bien ce qu'il voulait puisqu'il déclara : “ l'idéal, c'est que les gens ne s'aperçoivent même pas que je chante”. » Une déclaration certes un peu curieuse mais venant accréditer la thèse du chant *naturel* de Giuseppe Di Stefano, refusant l'artifice et tellement *direct* que l'on ne remarque pas sa diction parfaite, par exemple, car, poursuit justement P. Huchinson, « il est vrai qu'on n'a souvent pas le temps d'écouter comment il chante puisqu'on est attiré avant tout par ce qu'il chante. »

Une autre tendre anecdote nous est contée par l'un de ses grands successeurs, Luciano Pavarotti, plus encore « trop tôt disparu » que lui : « Mon idole est Giuseppe Di Stefano, je l'aimais encore plus que Beniamino Gigli et cela me valut tout simplement, pour l'unique fois de ma vie, une gifle de mon père, qui lui préféra toujours Beniamino Gigli. »

Le magnétisme d'une voix, lorsqu'elle rencontre une musique congénitale, pour ainsi dire, opère magistralement, comme le montre l'exemple suivant. Lors de la publication officielle de la *Tosca* de Mexico 1952, un critique de disque s'étonna du fait que Maria Callas reçoive après son grand air « Vissi d'arte », seulement un salut enthousiaste, alors que Giuseppe Di Stefano terminait à peine son « E lucevan le stelle », qu'éclatait une ovation unanime, un cri général et dont, si quelque chose doit étonner, c'est son ensemble parfait, comme si un « départ » vu de tous avait été donné. Le critique n'avait pas compris l'opéra italien *dans son essence*, ce frisson immédiat

¹ Dans son article de présentation de l'enregistrement *Giuseppe Di Stefano - Neapolitan Songs*, Testament SBT 1097 Vol. 1 (1997).

qu'il fait naître, le chant trouvant un écho au plus profond des fibres du spectateur et que peut-être le public latin seul peut ressentir avec une telle force... Ainsi le plus beau des « Vissi d'arte » ne saurait toucher un tel public autant que ce grand air du ténor nous faisant frissonner dès que la clarinette énonce le motif, bien avant la voix ! Le pathétique profond de Puccini, la séduction évidente de la voix de ténor et l'*immédiateté* du chant de Giuseppe Di Stefano, ne pouvaient que produire cette émotion maximale, sa manifestation et sa libération de la part du public.

Certes, le temps qui passe, apportant des tentations de rôles pas vraiment adaptés à sa *fraîcheur* et trop « lourds » pour sa voix, diminuèrent une belle capacité à nuancer et qui nous valait par exemple des *piani* timbrés qui font rêver, des diminutions sur le timbre ou nul artifice ne se fait sentir... comme de précieux enregistrements en témoignent toujours.

II. LES DEBUTS : « CANTO, MA SOTTOVOCE »

« Je chante, mais à mi-voix (à voix basse) », disent les premières paroles servant de titre à cette vieille chanson de Cesare Andrea Bixio (1898-1978), gloire de la mélodie populaire italienne, compositeur de tant de titres à succès et de cantilènes à chair de poule... un exemple pour tous : *Mamma*, écrite sur mesure pour B. Gigli ! Ces paroles caractérisent le Giuseppe Di Stefano de la première époque (il enregistra du reste ces chansons sous le nom de Nino Florio), abondant en nuances *piano* ou, précisément, *sottovoce*. Il devait graver cette chanson en 1946, de même que l'entraînante *Vola, vola, vola*.

Giuseppe Di Stefano est né le 24 juillet 1921 à Motta Sant'Anastasia, localité située dans la province de Catane en Sicile, elle-même ville de Vincenzo Bellini. Il étudie le chant à Milan avec le baryton Luigi Montesanto, qui avait créé le rôle de Michele lors de la première en 1918 de *Il Tabarro* de Puccini. Durant la guerre, il aurait été trois années durant prisonnier en Allemagne avant de s'échapper en 1943 pour rejoindre la Suisse où, selon un autre récit, il serait plutôt arrivé en fuyant l'armée allemande en déroute et refluant en Lombardie². Depuis son camp de réfugiés près de Lausanne, il participe à une émission radio et commence ainsi à se faire connaître. Il continue de travailler avec Radio Lausanne, ce qui nous vaut ses premiers enregistrements, datant de 1944 et accompagnés au piano, des airs de *L'Amico Fritz* ou de *L'Elisir d'amore*, dans lequel il réduit étonnamment sa voix à un murmure **sonore**, sur « *lo vedo* ».

Il reprend ses études en Italie puis débute vraiment, à Reggio Emilia dans *Manon*, en 1946. Il aimait du reste à dire de *Manon* et *Mignon* : « Ce sont mes jumelles, mais je ferais mieux de dire que j'ai été tenu sur les fonts baptismaux par ces deux jumelles ! ». Il chante ensuite à Barcelone, à l'Opéra de Rome puis vient la Scala, ce 15 mars 1947 dans *Manon* : il a vingt-six ans et Sergio Segalini a raison de signaler³ entre *qui* il s'intercale : l'*Andrea Chénier* et la *Lucia* de Beniamino Gigli d'une part, et *L'Elisir d'amore* de Tito Schipa ! C'est donner plus de relief à sa reconnaissance. Il chantera ensuite au Metropolitan Opera de New York, puis à nouveau en Italie et dans des rôles où nous sommes étonnés aujourd'hui de le retrouver (d'autant qu'il n'en reste pas d'enregistrement) : *L'Amico Fritz* et, en gracieux ténor *di grazia* par excellence, Elvino de *La Sonnambula*.

² P. Hutchinson (*op. cit.*) explique comment des problèmes respiratoires, évoluant en asthme à la fin des années 50, l'avaient fait exempter du service actif et devenir infirmier.

³ Dans *La Scala*, Editions Sand, 1989, coll. *Les hauts lieux de l'opéra*.

En revanche il nous reste les enregistrements exécutés en novembre et décembre 1947 avec l'Orchestre symphonique de Londres sous la direction d'Alberto Erede : *L'Arlesiana*, *Tosca*, *La Traviata*, *Manon*. Si l'on a la chance de les écouter dans les disques originaux 78 tours, les repiquages étant sourds et restituant curieusement sa voix en retrait, et lorsque l'on dépasse le bruit de grattement typique (et nostalgique !), on est frappé par la proximité de la voix, par sa présence. Il passe du *forte* au *piano* avec une aisance, un naturel et une beauté de son qui impressionna notamment Rudolf Bing, le célèbre directeur du Met⁷. Ainsi, le *lamento* de *Tosca* « O dolci baci, o languide carezze » nous ravit dans un *piano* sublime sur « *discioglie-e-va dai veli* ».

III. LA GLOIRE ET LES FOLIES, OU QUAND ALMAVIVA CHANTE *I PAGLIACCI*

Au Met⁷ précisément, son Conte d'Almaviva (*Il Barbiere di Siviglia*) fait fureur en 1950 et nous étonne encore aujourd'hui. Dans le trio « Ah ! qual colpo inaspettato ! » notamment, tandis que les cocottes de Lily Pons agacent au plus haut point, voilà Giuseppe Di Stefano lançant ses aigus à pleine voix, justifiant curieusement les paroles « Ah ! d'amore e di contento / son vicino al delirar (d'amour et de joie, je suis proche de délirer) ». C'est précisément sur « *a delirar !!!* » que survient le dernier aigu à pleine voix, jamais poussé par un Almaviva au XXe siècle, superbe d'une vaillance ici inattendue, au point que le public éclate en applaudissements !... Figaro ne croit pas si bien dire lorsqu'il commente alors, non plus pour Rosina et Almaviva, mais pour le public : « *Son rimasti senza fiato* : Ils sont restés le souffle coupé : / A présent ils meurent de joie. »

Le concert de San Francisco en 1950 grave à jamais une fraîcheur et un éclat sans égaux, non seulement dans les airs italiens mais également dans le fameux « M'appari » de *Martha*, brûlant et désespéré comme on ne l'entendra probablement plus jamais, et jusque dans les airs français de *Faust*, *Le Cid*... Dans ces mêmes années 1950, on peut même l'entendre bisser une reprise de la cantilène rêveuse « Spirto gentil » de *La Favorita* !

C'est en 1951, en Amérique du Sud, qu'il se produit pour la première fois aux côtés d'un soprano non encore vedette ni diva : Maria Callas. Leur collaboration durera le long de nombreuses représentations et enregistrements, jusqu'à cette expérience d'une mise en scène commune, pour l'inauguration du nouveau Teatro Regio de Turin en 1973, avec l'opéra *I Vespri Siciliani*. Ce furent ensuite des tournées d'adieu avec Maria Callas, dont quelques enregistrements nous restent.

Une fois les adieux faits au Comte d'Almaviva et à Fernando (*La Favorita*), le miracle de rôles plus dans la lignée « di grazia » demeure et se reproduit par exemple à chaque interprétation de son Nemorino (au moins documenté trois fois : le studio de 1955, à Edimbourg en 1957 et à Bergame en 1961).

Comparé à lui-même dans la cabalette finale de Sir Edgardo dans *Lucia di Lammermoor*, « Tu che a Dio spiegasti l'ali / O bell'alma innamorata », en 1952 (Mexico), en 1953 (intégrale studio), en 1954 (Milan) et fin 1955 (Berlin), il nous révèle les plus belles nuances dans les deux dernières années ! (sur « *spie-gas-ti l'a-li* » et « *bell'alma innamorata* »).

Certes, il adapta à ses moyens le rôle (tout de même réputé terrible) de Lord Arturo dans *I Puritani* mais le charme passe, malgré les petites insuffisances...

Appartenant également à la catégorie du ténor *lirico* (c'est-à-dire un peu plus brillant et puissant que le ténor *di grazia*), il était idéal pour le Duc de Mantoue (*Rigoletto*), Rodolfo (*La Bohème*) ou Alfredo de *La Traviata*, et il faut entendre notamment son invective dans le Finale II°, au moment de jeter les billets à la tête de Violetta. Au Teatro alla Scala, en 1955, à la tête du plus bel orchestre du monde pour cette musique, Carlo Maria Giulini cisèle une direction à la juste pulsation, depuis le vibrant prélude jusqu'à la fin, mais arrivé à Finale du deuxième acte, le voilà qui martèle les accords, sous les mots amers d'Alfredo « *Ogni suo ben tal femmina* (Cette femme

a vendu / Tous ses biens pour moi) ». L'accompagnement devient alors celui d'une véritable et irrésistible cabalette verdienne et le Maestro fait flamber les violons sous les mots désespérés d'Alfredo-Giuseppe Di Stefano : « *Tutto accettar potea* (J'ai pu tout accepter) ». En proie à une émotion maximale, indifférent à l'opéra qui continue, le public éclate alors en applaudissements, après ce qui n'est pas un air ni un duo, mais une partie de Finale !

En ces années, il aborde les rôles plus dramatiques (de ténor *lirico spinto* ou « poussé ») de *La Gioconda*, *Carmen*, *Aida*, *La Forza del destino*, *Turandot*... est mis à mal par Manrico (*Il Trovatore*), force parfois même en Mario Cavaradossi (*Tosca*) ou cède sous le visage enfariné de Canio (*I Pagliacci*), et se montre dépassé par *Andrea Chénier*, erreur d'abordage... si l'on peut dire, puisqu'avec son enthousiasme exubérant, il prenait ses rôles *d'assaut*, en quelque sorte.

Pourtant, son récital avec l'« Orchester der Tonhalle Zürich » dirigé par Franco Patané en 1958, nous fait entendre des aigus *forte* forcés et pas très beaux (*Carmen*), aussi bien que en *mezza voce* enchanteurs, cette fois (*Manon*). Le grand ténor conservera cette belle capacité, que l'on entendra encore lors des concerts d'adieux avec M. Callas en 1973 et notamment avec beaucoup de poésie et de charme dans la romance « Vainement ma bien-aimée » (*Le Roi d'Ys*), interprétée au Royal Festival Hall de Londres.

Parallèlement à ses nombreux enregistrements intégraux d'opéras avec Maria Callas, en existent d'autres, plus ou moins rejetés dans l'ombre, comme ces extraits de *La Bohème* avec Licia Albanese, *La Traviata* avec Antonietta Stella et Tito Gobbi, *Lucia di Lammermoor* avec Renata Scotto... Cette *Manon* de 1963, avec la pulpeuse Anna Moffo, offrant des aigus en force un peu tendus mais toujours de beaux *mezza voce*... et une belle prononciation du français.

N'oublions pas son incursion dans l'opérette sentimentale de Franz Lehár, exigeant des moyens vocaux et un art du chant tout aussi consommé que les opéras de Puccini, comme *Das Land des Lächelns* et *Der Tzarewitsch*.

IV. L'ART DE LA MELODIE

Mettant en lumière l'Art de Giuseppe Di Stefano, L. Costa⁴ rapporte son souvenir d'un concert à la célèbre salle Carnegie Hall de New York. L'instant était crucial : le public trépidant réclamait en effet des airs d'opéra (quelqu'un cria même les titres des airs désirés !), tandis que Giuseppe Di Stefano voulait poursuivre son programme prévoyant la discrète *Chanson de l'adieu*. Pippo attendait tranquillement le retour du silence pour commencer : « Partir c'est un peu mourir... ». « Le public écoutait poliment mais sans être encore convaincu, raconte L. Costa. Pourtant, à mesure que l'exécution se poursuivait, le silence poli se faisait de plus en plus attentif, puis fortement intéressé et presque ému. Les dernières notes du piano furent, le chant terminé, submergées de l'éclatement exultant d'un indescriptible enthousiasme. Comprenons-nous bien : ce n'est pas que ce public ne connaissait pas cette mélodie : tout le monde la connaissait, note par note, mot par mot, en français ou dans la traduction en langue anglaise. Mais précisément par la connaissance qu'ils en avaient, ils n'étaient pas très enthousiastes de la voir insérée dans ce programme qu'ils auraient préféré d'airs d'opéra. » L'accueil final d'unanime enthousiasme montrait combien le public aurait dû faire confiance à la sensibilité de l'interprète capable de faire fleurir la délicate poésie de Francesco Paolo Tosti.

Parallèlement à la mélodie classique italienne, Giuseppe Di Stefano excelle également dans la chanson napolitaine, seul chant dialectal ayant fait le tour du monde ! Sa naissance sicilienne lui vient en secours pour une bonne prononciation du napolitain, car si beaucoup de ténors se sont

⁴ In : plaquette Cd *Giuseppe Di Stefano : 'A Vucchella - Canzoni Popolari Napoletane*, EMI 0777 7 69755 2 (repiquage d'après EMI Italiana S.p.A. 1960).

illustrés dans ce genre, leur prononciation du dialecte napolitain laissait souvent à désirer. La fougue naturelle de son interprétation fait merveille dans ces airs brûlants de passion, ou déchirés de nostalgie, d'un peuple exprimant par le chant sa douleur d'être loin de sa Terre aimée. Plus les enregistrements sont anciens, et donc avec une orchestration non « déliquescente », et plus notre plaisir est grand. Un concert de 1949 (!) nous redonne, vibrant à jamais, le plus beau *Core 'ngrato* qui soit, et comment résister à son '*O Paese d' 'o sole* (1956) resplendissant, précisément, du *soleil* de la musique et du soleil éclatant de la voix de Pippo Di Stefano ?...

On peut même entendre des airs populaires siciliens gravés en 1947-51 comme ces étranges *Mutetti di lu Pallu* semblant faire écho, si l'on peut dire, aux muettes et sauvages terres arides de Sicile. D'autres respirent le mystère, la douleur non dite, comme « La valledunghvisa », titre bizarre et fort probablement mal orthographié, si l'on en juge par les variantes constatées sur les pochettes de disques.

V. « O TU CHE IN SENO AGLI ANGELI »

Dans cette poignante romance de *La Forza del destino*, Don Alvaro lance ces mots à la mémoire de sa bien-aimée qu'il croit défunte : « O toi qui au sein des anges... ». Il nous plaît de saluer à présent Giuseppe Di Stefano, en rappelant ce *piano* incomparable (sur « *se-e-e-no* ») qu'il faisait dans le douloureux début de cette romance, et que l'on n'a plus réentendu.

Certains disparaissent encore jeunes, d'autres semblent bien partis pour avancer en âge, jusqu'à un coup sarcastique du destin et Giuseppe Di Stefano s'éteignit après ne s'être jamais remis des mauvais traitements infligés par des cambrioleurs qui s'étaient introduit dans sa villa africaine.

Ce jour fatal, incompréhensible, ces sacrilèges malfaiteurs du Kenya, bien loin de réaliser le prestige dont été auréolé leur illustre victime, méprisant déjà l'humain qu'elle représentait, allèrent jusqu'à le frapper parce qu'il protégeait l'objet le plus précieux à ses yeux, et qu'il portait sur lui : une médaille donnée par Arturo Toscanini.

Cruelle ironie pour quelqu'un qui chanta, à propos de cette terre d'Afrique, précisément : « O paradiso !!, tu m'appartieni, a me, a me !!! »⁵.

A présent c'est un bien autre *Paradis* qu'on lui souhaite, peut-être l'unique, où l'accueillirent Maria Callas et Renata Tebaldi, Giuseppe Verdi et tous ces Grands qu'il chanta avec tant de ferveur.

© Yonel Buldrini
www.forumopera.com / mai 2008

⁵ Dans le texte de ce célèbre air de ténor tiré de *L'Africana (L'Africaine)* de Meyerbeer, le « paradiso » en question désignait à l'origine non pas les Indes, où est située l'action de l'opéra, mais bien cette terre d'Afrique sur laquelle échouait Vasco De Gama, mais le musicologue belge Fétis, qui termina l'opéra après les disparitions de Giacomo Meyerbeer et du librettiste Eugène Scribe, ne se préoccupa guère de l'incongruité du titre.