

**COMPTES RENDUS** Festivals

**E**n 1997, le succès de l'enregistrement de *Die Vögel* (Decca, collection «*Entartete Musik*») avait entraîné, en Allemagne, plusieurs nouvelles productions des huit autres opéras de Walter Braunfels (1882-1954), rachetant le silence imposé par la période nazie, puis les diktats avant-gardistes de l'après-guerre.

*Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna*, écrit entre 1939 et 1943, n'a été créé de fait qu'en 2001, à la Radio suédoise puis à Munich (bande éditée ensuite par Decca), avec une seule production à ce jour, sur le projet de Christoph Schlingensiefel à Berlin, en 2008 (voir *O. M.* n° 30 p. 44 de juin). On y retrouve l'autre versant de l'œuvre du compositeur, converti au catholicisme en 1917 : la musique religieuse, dont témoignait auparavant *Verkündigung* (1933-1935, créé en 1948), d'après *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel. L'engagement politique n'est pas moins fort, le *Mathis der Maler* de Hindemith, vu à la création zurichoise de 1938, ayant servi à cet égard

de déclencheur, et en partie de modèle.

À l'épreuve du concert, se confirme une partition d'une force qui permet de la rapprocher de la *Jeanne d'Arc au bûcher* honeggerienne contemporaine (1938). Le livret du compositeur, qui suit l'ordre chronologique des événements, n'a pourtant pas la même force que celui de Claudel, et dans la première des trois parties, les scènes à Vaucouleurs et à Chinon traînent un peu. Mais plus d'une page relève bien du chef-d'œuvre : la glorieuse Apothéose, puis le départ vers Orléans du I ; le bref mais très puissant acte II, consacré au sacre de Reims ; tout le III enfin, où le sens d'une protestation contre le régime s'exprime dans le surprenant monologue du « méchant » La Trémouille, matérialiste et incrédule.

Juliane Banse maîtrise admirablement le rôle de Johanna : l'aigu, dominant sans mal un orchestre souvent imposant, reste en effet rond et « jeune », comme le souhaite la partition («*juvenile dramatic soprano*»). Et l'on est pris d'emblée par un personnage vibrant et chargé d'émotion. Bryan Hymel est un Michael d'une lumière irrésistible, quand il incite l'héroïne à quitter son village (acte I) ou la libère de ses chaînes (acte III), deux des autres sommets de la partition.

Pavol Breslik s'investit admirablement dans son portrait nuancé de Karl von Valois, roi paralysé par son manque de certitude, de même que le Gilles de Rais puissamment convaincu de Johan Reuter, jusqu'à son terrible «*Satan, tu as vaincu !*» final. Se confirme encore la très forte présence de Ruben Drole, mieux en situation en La Trémouille que dans son Achilla de *Giulio Cesare*, l'an dernier. Et de l'étonnant Michael Laurenz, réussissant le passage de son lyrique Bertrand de Poulengy à un diabolique Cauchon.

Aucune fausse note ailleurs, avec des effectifs fournis comme il convient, dont le toujours supérieur Salzburger Bachchor, et un ORF Radio-Symphonieorchester Wien au mieux de sa mission. Manfred Honeck, qui s'est dévoué à la partition et à Braunfels en général, manifeste un engagement rapidement communicatif : accueil triomphal pour ce nouveau succès dans la série des concerts salzbourgeois, consacrés aux opéras méconnus du XX<sup>e</sup> siècle.

François Lehel

**SALZBOURG**

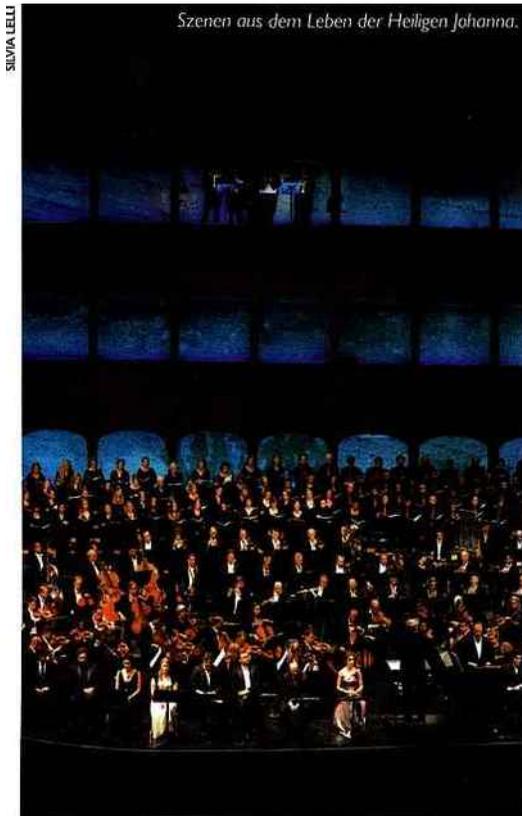
**SZENEN AUS DEM LEBEN DER HEILIGEN JOHANNA**

Braunfels

- Bryan Hymel (Hl. Michael)
- Siobhan Stagg (Hl. Katharina)
- Sofiya Abnazova (Hl. Margarete)
- Pavol Breslik (Karl von Valois)
- Thomas E. Bauer (Erzbischof von Reims)
- Florent d'Ilhers (Florent d'Ilhers)
- Michael Laurenz (Cauchon)
- Bertrand de Poulengy (Bertrand de Poulengy)
- Juliane Banse (Johanna)
- Tobias Kehrer (Jacobus von Arc)
- Norbert Ernst (Colin)
- Johan Reuter (Gilles de Rais)
- Ruben Drole (Herzog von La Trémouille)
- Johannes Dutz (Herzog von Alençon)
- Manfred Honeck (dm)

Felsenreitschule, 1<sup>er</sup> août

**UNE PARTITION D'UNE FORCE QUI PERMET DE LA RAPPROCHER DE LA JEANNE D'ARCAU BÛCHER HONEGGERIENNE CONTEMPORAINE.**



Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna.

SILVIA LELU

**LUCIO SILLA**  
Mozart

Rolando Villazon (*Lucio Silla*)  
Olga Peretyatko (*Giunia*)  
Marianne Crebassa (*Cecilio*)  
Inga Kalna (*Lucio Cinna*)  
Eva Lebau (*Celia*)

Marc Minkowski (*dm*)  
Marshall Pynkoski (*ms*)  
Antoine Fontaine (*dc*)  
Hervé Gary (*fl*)  
Jeannette Zingg (*ch*)

Haus für Mozart, 4 août

**UN DES SPECTACLES  
LES PLUS BEAUX ET  
LES PLUS ACCOMPLIS  
VUS ICI.**

La production, reprise à l'identique, avait déjà triomphé, en début d'année, lors de sa création pendant la «Semaine Mozart» («*Salzburger Mozartwoche*»). Même accueil à l'été, pour un des spectacles les plus beaux et les plus accomplis vus ici. Pointons d'abord le discutable : des coupures radicales, suivant de très près celles de Nikolaus Harnoncourt jadis. Soit la suppression totale du rôle d'Aufidio, et celle de deux *aria* au II : «*Se il labbro timido*» de Celia et, plus regrettamment encore, «*Parto, m'affretto*» de Giunia... sans parler des récitatifs, drastiquement abrégés. Plus surprenante, la substitution, à la scène 6 du III, du passage du *Lucio Silla* de Johann Christian Bach, avec l'air pour ténor qui y figure («*Se al generoso ardue*»), fort beau au demeurant, mais très long, et d'une esthétique différente.

Balayons l'objection, s'agissant non de donner un enregistrement audio mais de tenir la scène. Et la tenir comment ! Disons un «baroque revisité», Marshall Pynkoski fusionnant, avec une virtuosité confondante, le somptueux spectacle demandé originellement au compositeur avec les ressources du théâtre moderne, pour communiquer à la sensibilité d'aujourd'hui ce par quoi il a su le transcender. La gestique baroque est présente, mais dans le cours fluide d'une action «psychologique» d'un rythme

soutenu, conduite par une brillante direction d'acteurs.

Châssis et fermes des très beaux décors d'Antoine Fontaine glissent rapidement, complétés par les tulles qui permettent de dérouler, à l'arrière-plan, les actions contrepointant la scène principale. On retrouve même, çà et là, comme un écho de la production fameuse de Patrice Chéreau, tant dans l'esprit des costumes que dans l'attention portée à de merveilleux éclairages, ou encore ces poses arrêtées un moment, comme épinglées sur le grain rugueux d'un mur.

L'organisation de la plastique reste pourtant prépondérante, comme le marque aussi l'utilisation de la belle chorégraphie de Jeannette Zingg, intégrée tout naturellement à l'action. Ni essai de reconstitution historique donc, malgré la présence encore d'une rampe très efficace, ni actualisation indue, la profondeur restant dans l'apparence du divertissement, pour ce qu'on pourrait appeler le splendide écrivain fonctionnel d'une partition.

Et servie comment ! Rien n'y étant inférieur à l'excellent, on mettra pourtant en avant le Cecilio de Marianne Crebassa, pour la venue au tout premier rang, en quelques années, de la jeune mezzo française qui, en 2012, nous avait fait forte impression en Irene dans *Tamerlano*, avec le même chef. Si

Olga Peretyatko et Rolando Villazon dans *Lucio Silla*.

MATTHIAS BAUS



les graves sont naturellement bien timbrés et fournis, l'aigu s'envole avec facilité, assurant l'homogénéité constante de ce somptueux instrument, qui passe des éclats de puissance (« *Quest' Improviso tremilo* ») aux plus délicats *prati* (le début du *duetto*). Grande et belle, d'une admirable agilité en scène, l'actrice n'est pas moins éblouissante, faisant tôt oublier un travesti pas vraiment crédible.

De même pour le Cinna d'Inga Kalna, tout dans le velouté, le pulpeux de la voix et l'autorité souveraine. Olga Peretyatko subjuguée d'une autre manière, triomphant des terribles difficultés du rôle de Giunia par une résolution sereine et une impressionnante concentration intérieure. Eva Liebau, que l'on a vue d'abord ici en Barbarina, garde d'elle la légèreté qui convient au joyeux « *Strider sento la procella* ». Rolando Villazon, enfin, réussit de nouveau bel-

lement sa conversion XVIII<sup>e</sup> pour camper le Silla tempétueux qu'on lui demande, avec des bouffées de colère superbement assumées. Sans le brillant d'autrefois des aigus, la vocalisation est sans reproche : le long air de J. C. Bach est, à ce titre, aussi bien mérité. L'acteur ajoute à la clémence de son personnage le geste généreux de donner sa couronne au *maestro*, au moment des saluts.

De fait, pour sa première année de direction artistique de la « Semaine Mozart », Marc Minkowski a réussi un coup de maître. À sa lecture de la géniale partition, vibrante sans précipitation, passionnée sans débordements intempestifs, équilibrée avec un constant bonheur, Musiciens du Louvre-Grenoble et Salzburger Bachchor apportent les touches finales de perfection.

François Lehel

**D**ans la programmation soigneusement composée de l'été 2013, les différentes *Jeanne d'Arc* constituent un sous-ensemble, qui permet de célébrer Verdi tout en tirant de l'oubli l'œuvre encore plus rare de Braunfels, la pièce originale de Schiller étant donnée dans la partie « théâtre » du Festival. Mais c'est évidemment Anna Netrebko qui fait l'attraction de cette *Giovanna d'Arco*, jouée trois fois.

Avec une entrée déjà retardée dans l'œuvre, mais qu'une présentation semi-scénique fait encore attendre, l'héroïne apparaît majestueusement, dans un somptueux lamé doré. Sa beauté y rayonne, comme l'ampleur souveraine d'une voix qui s'est encore élargie – pour aborder bientôt Leonora d'*Il trovatore* et Lady Macbeth ! La concentration, l'autorité, l'impeccable assurance de la ligne, la très impressionnante puissance assurent un triomphe

largement mérité – après toutefois que le « *Sempre all'alba* » initial, dont la largeur a sans doute surpris, n'a pas été applaudi.

Ceci dit, était-il vraiment pertinent, pour Anna Netrebko, de s'investir dans un rôle dont la séduction spécifique se situe dans des aigus transparents, éthérés et filés – ceux dont Montserrat Caballé, après Renata Tebaldi, nous a laissé l'inoubliable souvenir au disque ? Nous en sommes loin, et il est bien difficile de croire à la petite paysanne de Domrémy, dont le livret cherche à donner l'image (« *O fatidica foresta* » ne produit pas tout l'effet attendu).

En face d'elle, Francesco Meli, pourtant d'une grande beauté de timbre et avec des moyens remarquables, ne livre qu'un Carlo VII tout en extériorité et en force, allongeant indûment ses points d'orgue dès « *Sotto una quercia* » : dépourvu de toute l'intériorité requise, aussi emphatique et déclamatoire dans sa gestique que dans son chant, que le chef aurait dû discipliner. Rien ne passe de l'un à l'autre, notamment dans le magique duo du I, malgré les échanges de regards contraints de ce couple étrange.

Dans ces conditions, la palme revient au splendide Giacomo de Placido Domingo (jadis Carlo VII, dans l'intégrale EMI avec Caballé), avec aujourd'hui l'âge d'un personnage qu'il pose d'emblée accablé par sa mission de père indigne et qui répond idéalement au « *Speme al vecchio era una figlia* » du II, dont il sort éprouvé. Avec un engagement toujours admirable, et impeccable de ligne dans son nouveau registre de baryton, nous lui devons, au III, la seule véritable (et grande) émotion dans ce qui devient un *Giacomo d'Arco* – le compositeur ayant donné, en effet, le meilleur de lui-même avec l'admirable duo père/fille.

Dirigeant le Munchner Rundfunkorchester et l'excellent Philharmonia Chor Wien, Paolo Carignani, pour ses débuts *in loco*, est précis et énergique, mais il reste à la remorque de ses chanteurs : pas assez pour donner toute sa cohérence à la réussite singulière du jeune Verdi.

François Lehel

## GIOVANNA D'ARCO Verdi

Francesco Meli (*Carlo VII*)  
Anna Netrebko (*Giovanna*)  
Placido Domingo (*Giacomo*)  
Johannes Dunz (*Delù*)  
Roberto Tagliavini (*Talbot*)

Paolo Carignani (*dir*)

Felsenreitschule, 6 août

**IL EST BIEN DIFFICILE  
DE CROIRE À LA  
PETITE PAYSANNE DE  
DOMRÉMY.**

SILVA LELU



Placido Domingo et Anna Netrebko dans *Giovanna d'Arco*.

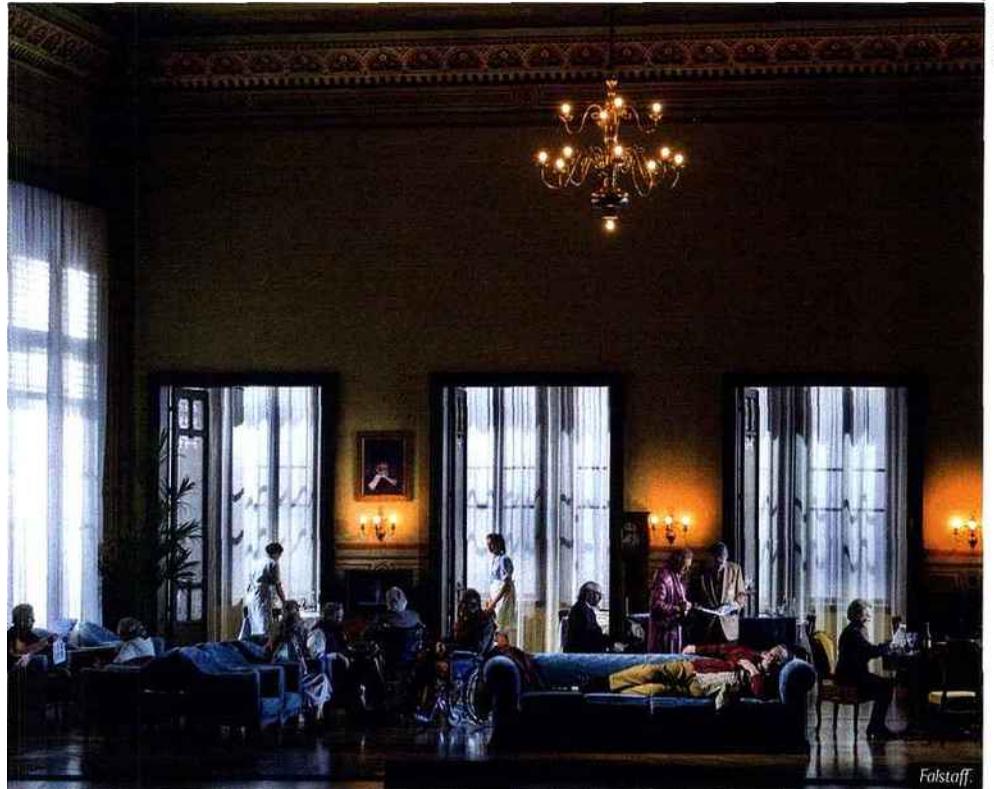
**FALSTAFF**

Verdi

Ambrogio Maestri (Sir John Falstaff)  
Massimo Cavalletti (Ford)  
Javier Camarena (Fenton)  
Luca Casalin (Dr. Capus)  
Gianluca Sorrentino (Bardolfo)  
Davide Persini (Pistola)  
Fiorenza Cedolins (Mrs. Alice Ford)  
Eleonora Buratto (Nannetta)  
Elisabeth Kulman (Mrs. Quickly)  
Stephanie Houtzeel (Mrs. Meg Page)

Zubin Mehta (dm)  
Damiano Michieletto (ms)  
Paolo Furlin (d)  
Carla Teti (c)  
Alessandro Carletti (l)  
Rocafilm (v)

Haus für Mozart, 7 août



SILVIA LELU

**RESERVE A LA SEULE  
ÉCOUTE, ENCORE UN  
FALSTAFF SCÉNIQUE  
POUR RIEN !**

**D**amiano Michieletto se démultiplie sur les scènes salzbourgeoises il est annoncé encore, en 2014, pour *La Cenerentola* au Festival de Pentecôte (*Pfingstfestspiele*), sans qu'on en voit jusqu'ici la justification. Aux décors agressifs de *La Bohème* (2012), *Falstaff* substitue pourtant un ensemble d'abord agréable à l'œil, avec le salon soigneusement reconstitué de la Casa Verdi, cette maison de retraite pour musiciens, fondée à Milan par le compositeur. L'Ouverture en montre la vue extérieure, dans son état d'aujourd'hui, avant qu'à travers le tulle n'apparaissent ses occupants et leurs infirmières. Pour faire éclater rapidement autant d'erreurs du « concept ».

L'espace unique de ce décor, d'abord, qui, après avoir fait entrer les chanteurs par les fenêtres, les regroupe le plus souvent tous dans la même pièce, aux dépens sérieux de la lisibilité. Sans compter ce dernier acte où ils sont contraints d'apporter eux-mêmes (bien maladroitement !) les plantes en pot, chargées de donner l'illusion de la forêt... La mauvaise idée, ensuite, de la maison de retraite – déjà utilisée par Krzysztof Warlikowski dans *Iphigénie en Tauride*, à l'Opéra National de Paris – pour mettre en rapport l'action représentée avec, à la fois, le « vieux » Sir John et ses anciennes amours, le « vieux » Verdi de *Falstaff*, et sa généreuse fondation pour « vieux ».

Autant de cheville laborieuses qui fonctionnent aussi mal que possible et mettent même mal à l'aise, par exemple lorsque deux vieillards traversent péniblement la scène pendant « *L'Onore !* ». Ou encore quand la scène magique de la forêt devient procession avec corbillard et appareil complet

de funérailles, supposés effrayer le héros, mais qui connotent plus que fâcheusement le sort prochain des pensionnaires...

Du coup, l'œuvre perd sa drôlerie, et sa stupéfiante jeunesse : pratiquement ni émotion, ni rire – sinon, au finale du II, quand les amis de Ford déploient un unique et immense drap, sous lequel Falstaff cherchera refuge, avant d'être aspergé de seaux d'eau. Pour le reste, ce sont autant d'afféteries et d'agitation maniérée du groupe des commères, placées sur le même plan, difficiles à distinguer même : simples et sottes perruches, glissant et prenant des poses sur fauteuils et canapés, couchées sur les tables ou le piano, occupées, toutes indifféremment, à exhiber leurs jambes. Les hommes échappent à cette misogynie, mais c'est pour être largement livrés à eux-mêmes.

Le plateau se tire inégalement de l'aventure, dominé par le couple des jeunes amants : Javier Camarena, Fenton au timbre lumineux ; Eleonora Buratto, Nannetta toute de pureté et de transparence dans la voix. Et, bien sûr, par le beau Falstaff qu'Ambrogio Maestri continue de produire aux quatre coins du monde. La salle leur fait le meilleur accueil, plus tiède pour la Quickly trop caricaturale et poitrinante d'une décevante Elisabeth Kulman, une Alice insupportable qui en rajoute encore sur les aguicheries et devient le personnage le plus antipathique de l'œuvre, un Ford correct mais assez pâle, enfin de bons *comprimari*.

Zubin Mehta, plutôt avare d'engagement, est parfait d'efficacité, et le Wiener Philharmoniker pétille à souhait, avec un constant bonheur. Réservé à la seule écoute, encore un *Falstaff* scénique pour rien !

**François Lehel**

L'opéra commandé à Gyorgy Kurtág ayant été reporté à 2015, une reprise occupait de nouveau, cette année, la place de la création contemporaine. Avec la même équipe, et dans le même lieu, la réussite exceptionnelle des *Soldaten* de 2012 allait-elle se renouveler ? La réponse est oui, au-delà même des espérances, avec cette production non moins sensationnelle du *Gawain* d'Harrison Birtwistle (Royal Opera House, Covent Garden, 1991).

Pour une œuvre difficile, au livret parfois compliqué, Alvis Hermanis a su trouver des idées simples et fortes, qui permettent de faire valoir toute la puissance de cette parabole médiévalisante. Premier choix : la légende de la Table ronde est transposée en 2021, après que la Terre a connu son apocalypse, et que l'humanité a été réduite à quelques survivants faméliques. La quête du Chevalier vert, et son défi à Gawain, seront ceux de la Nature même, bien décidée à prendre sa revanche sur la folie des hommes.

D'où la grande option scénique, permettant aussi d'occuper toute la largeur de l'immense scène du Manège des rochers (*Felsenreitschule*) : à gauche, la cour du roi Arthur, pauvrement éclairée par des néons à nu et meublée principalement de cercueils ; à droite, le monde de la Nature, recouvrant progressivement de sa verdure un amas de carcasses de voitures ; et, au centre, la porte monumentale

assurant le passage de l'une à l'autre.

Deuxième choix déterminant : la reconstitution, très remarquablement intégrée, de plusieurs des *Actions* de Joseph Beuys (1921-1986), dont on sait que la production singulière a pris précisément, pour thème central, cette quête incessante de l'unité retrouvée de l'homme et de la nature. Gawain, habillé exactement comme Beuys, y compris le fameux chapcau, sera cet artiste rédempteur, dont le grand portrait, au finale, vient recouvrir la porte du centre, pendant qu'il psalmodie paradoxalement le reniement de cette identification trop orgueilleuse. Sur ces schémas puissamment porteurs, Hermanis a développé un spectacle époustoufflant. On ne peut en relever que quelques moments : l'entrée retardée de Gawain, dissimulé d'abord sous la cape de feutre d'une sorte de spectre, brandissant une canne ; celle du Chevalier vert, monté sur le grand cheval du Colleone de Venise, dans l'ouverture saisissante de la porte centrale, sur un des climaxes de la musique ; la vidéo terrifiante d'un gigantesque tsunami, occupant la partie gauche, au début du II, pendant qu'à droite, Gawain est occupé à installer *The Pack* de Beuys.

Ainsi, encore, de l'embrasement général des galeries du Manège, puis leur spectaculaire écroulement pour le finale, laissant le spectateur sous le coup de la terrible leçon de cette œuvre grandiose. Seul point discutable : Hermanis donne une

**GAWAIN**  
Birtwistle

*Laura Aikin (Morgan le Fay)*  
*Jennifer Johnston (Lady de Hautdesert)*  
*Jeffrey Lloyd-Roberts (Arthur)*  
*Gun-Britt Barkman (Guinevere)*  
*Bron Gulliford (A Fool)*  
*Ivan Ludlow (Agravaing)*  
*Alexander Sprague (Yvain)*  
*Christopher Maltman (Gawain)*  
*Andrew Watts (Bishop Baldwin)*  
*John Tomlinson (The Green Knight, Bertlak)*  
*Ingo Metzmacher (dm)*  
*Alvis Hermanis (msd)*  
*Eva Dessecker (c)*  
*Gleb Filshinsky (b)*

**Felsenreitschule, 8 août**



Gawain.

**UNE PRODUCTION QUI AURA REMIS, DANS LES PREMIERS RANGS, UN OPÉRA CONTEMPORAIN MAJEUR.**

**RIENZI**  
Wagner

*Christopher Ventris (Cola Rienzi)*  
*Emily Magee (Irene)*  
*Georg Zeppenfeld (Stefano Colonna)*  
*Sophie Koch (Adriano)*  
*Martin Gantner (Paolo Orsini)*  
*Robert Bork (Der Kardinal Raimondo)*  
*Benjamin Bernheim (Baroncelli)*  
*Oliver Zwarg (Cecco del Vecchio)*  
*Philippe Jordan (dm)*

Felsenreitschule, 11 août

conclusion très sombre, Gawain finissant dévoré par les chevaliers survivants, là où le compositeur préserve l'ouverture sur l'avenir.

L'équipe est de premier ordre, avec deux légères réserves : pour John Tomlinson, dont la large voix grassyante peut convenir à l'impressionnant Chevalier vert, nettement moins au personnage plus humain de Bertilak ; et la Guinevere un peu stridente de Gun-Brit Barkmin. En Gawain/Beuys, le brillant Christopher Maltman renouvelle l'exploit scénique de son Don Giovanni, pour Claus Guth.

Laura Aikin livre ses vertigineuses vocalises dans les séductions de Morgan le Fay, tandis que le mezzo

**P**our le retour, à Salzbourg comme à Bayreuth, bicentenaire aidant, du problématique *Rienzi*, mieux vaut, sans doute, une version de concert de très haut niveau qu'une production hasardeuse. Reste le choix de ce qu'on joue exactement : aucune indication à ce sujet dans le programme de salle, mais une durée de trois heures et demie, entracte compris, révèle suffisamment les coupures.

Elles sont à chercher dans les chœurs du II, du III et du IV, et surtout dans les rôles les plus lourds : Rienzi, au II, avant le ballet (conservé) et au finale, au début du III, dans son apostrophe aux conspirateurs du IV, et longuement, dans le duo avec Irene du V ; Adriano, quand il se découvre au IV ; tous les deux assez largement, encore, au finale du III. De quoi préserver les forces des chanteurs – et ne pas fatiguer excessivement le public !

Dans ces conditions améliorées, le plateau fait merveille. En très belle voix, Christopher Ventris démontre que Torsten Kerl n'est pas le seul titulaire légitime de *Rienzi*. Attaquant un peu fort, avec les moyens lourds d'un *Heldentenor* que n'est pas tout à fait ce ténor héroïque d'ascendance française, mais du coup splendide dans les passages d'éclat, il préserve jusqu'au bout un aigu magnifiquement lumineux et rayonnant – soulignant aussi la parenté du rôle avec Lohengrin, notamment dans un « *Altmächt'ger Vater* » magistralement phrasé.

En comparaison, l'Adriano de Sophie Koch paraîtrait d'abord un peu sous-dimensionné. Mais l'actrice, aidée par les coupes, ménage intelligemment ses

chaudement coloré de Jennifer Johnston donne une Lady de Hautdesert ronde et puissante. On apprécie de même l'Arthur de haut relief de Jeffrey Lloyd-Roberts, et les plus épisodiques Baldwin d'Andrew Watts et Fou de Brian Galliford.

Justement acclamé, Ingo Metzmacher domine souverainement la magnifique partition, qui sonne pleinement et bellement, sans dureté malgré les nombreux moments paroxystiques, avec un ORF Radio-Symphoniorchester Wien à son meilleur. On attend le DVD d'une production qui aura remis, dans les premiers rangs, un opéra contemporain majeur.

François Lehel

forces. Sa magnifique tirade du III, « *Gerechter Gott* », déclenche des applaudissements nourris, les IV et V sont ronds et puissants, pour un personnage ardent, excellemment caractérisé. De même pour Emily Magee, dont le timbre lui est idéalement accordé en Irene, après une entrée à froid difficile, mais dont le V affiche des aigus percutants de premier ordre et tout le tempérament de tragédienne.

Légerement écourté lui aussi, le Colonna de Georg Zeppenfeld brille par la beauté de ses graves profonds, tandis que Martin Gantner est un convaincant Orsini. Placé judicieusement dans les galeries du Manège, Robert Bork est le Cardinal d'autorité qui convient, tandis qu'on admire toujours autant l'éclat de Benjamin Bernheim en Baroncelli et le Cecco d'expérience d'Oliver Zwarg.

Avec un nombre pourtant réduit de répétitions, Philippe Jordan, impeccable de mise en place, assume bellement les hauts et les moins hauts de la partition, notamment dans le terrible acte III, dont les déchaînements guerriers restent un peu forts. L'allant et le lyrisme sont présents où ils le peuvent, et les finales magistraux du II et du V admirablement construits.

Le Wiener Staatsoperchor est toujours d'une perfection confondante, et non moins le Gustav Mahler Jugendorchester. Les uns et les autres font l'hommage inusuel d'applaudissements chaleureux aux chanteurs et au chef, entraînant la salle dans l'accueil triomphal de ce qui ferait sans doute, à l'enregistrement, un des *Rienzi* abrégés de référence.

François Lehel

**LE PLATEAU FAIT MERVEILLE.**



Christopher Ventris, Emily Magee, Sophie Koch et Philippe Jordan dans *Rienzi*.

SUVA/LELU



Die Meistersinger von Nürnberg.

**E**n 2003, sa vision de *Die Entführung aus dem Serail* avait vidé la salle. Après une *Salome* discutée, il y a deux ans, au Festival de Pâques (*Osterfestspiele*), on attendait le retour de Stefan Herheim avec un peu d'inquiétude...

Avant même l'Ouverture, s'expose le vaste intérieur du cabinet de travail de Sachs, où le mobilier et les œuvres d'art (un buste de Wagner, notamment) comotent le XIX<sup>e</sup> siècle. Faisant brusquement irruption, le héros, en chemise de nuit, court d'ailleurs au bureau écrire ce qui pourrait bien être la partition. Surpris d'être observé, il tire un grand rideau blanc qui ne laisse découvert qu'un petit ensemble évoquant l'enfance, avant qu'une vidéo de l'intérieur même qu'on vient de voir ne recouvre le rideau et se focalise sur le bureau. Surgit alors, en fondu enchaîné, le splendide décor du I, fait de la partie supérieure de ce secrétaire, dont l'abattant va servir de scène principale et la partie verticale, coiffée d'un orgue, de galeries pour apprentis et spectateurs.

Dès lors, la production de Stefan Herheim et son équipe ne cessera d'être un enchantement pour l'œil. Cette constante beauté plastique était déjà celle du fameux *Parsifal* de Bayreuth (2008), mais cette fois, la fidélité à une unique période historique a pu être perçue comme un retour de traditionalisme. Le «concept» n'est pourtant pas moins élaboré avec, pour axe principal, la relation Sachs/Eva. Que Sachs évoque l'enfance de celle qu'il a toujours adorée, ou qu'il cherche à récrire l'opéra dont il voudrait être le héros vraiment aimé, c'est, en tout cas, un Wagner vieillissant qui cherche ainsi à retrouver jouvence dans l'évocation de sa jeunesse, comme le

Faust de Goethe.

Le II se focalise sur deux armoires, et les étagères de livres, de nouveau surdimensionnées, comme les accessoires de Sachs. Walther, tirant l'épée à la moindre occasion, est le stéréotype du prince charmant, sorti d'un conte illustré. Plusieurs gros volumes servent de fait de praticables, dont le recueil des frères Grimm. La production court ainsi le risque de désincarner à l'excès ses personnages, et de mal faire comprendre qu'il s'agit d'abord d'évoquer un autre *Songe d'une nuit d'été* – comme elle le souligne pourtant avec force, dans la merveilleuse fin de l'acte, où les héros des *Contes* (les Sept Nains en tête !) sortent du livre pour présider à l'ivresse dionysiaque de la Saint-Jean.

Au III, Walther comme Beckmesser perdent un peu de leur épaisseur, au profit toujours d'un Sachs très extraverti, et tout à sa passion. À la fin d'une splendide «Festweise», le héros tombe foudroyé, avant qu'on retrouve, en chemise de nuit, le Wagner initial, renvoyé dos à dos avec Beckmesser, dans la même tenue...

Cette extrême sophistication, avec sa superposition de niveaux de lecture qui n'est pas sans ambiguïtés, est servie par un plateau de premier ordre. Seule fait tache l'Eva d'Anna Gabler, importée de la production de Glyndebourne où elle crevait l'écran comme personnage, mais pas du tout par sa voix, trop limitée. La Magdalene de Monika Bohinec, bonne actrice, a du mal également à passer la fosse. Le reste est superbe : excellent Veilleur de nuit de Tobias Kehrer, Kothner puissant d'Oliver Zwarg, Pogner aux graves profonds de Georg Zeppenfeld,

## DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

Wagner

Michael Völle (Hans Sachs)  
Georg Zeppenfeld (Veit Pogner)  
Markus Werba (Sixtus Beckmesser)  
Oliver Zwarg (Fritz Kothner)  
Roberto Saccà (Walther von Stolzing)  
Peter Sonn (David)  
Anna Gabler (Eva)  
Monika Bohinec (Magdalene)  
Tobias Kehrer (Eim Nachwächter)

Darvle Gath (tm)  
Stefan Herheim (ms)  
Heike Scheele (d)  
Gesine Völlm (c)  
Olaf Freese (l)

Grosses Festspielhaus, 20 août

**UNE PRODUCTION  
MARQUANTE, QUI NE  
CESSÉ DE RÉJOUIR  
L'ŒIL ET DE TITILLER  
L'ESPRIT.**

David romantique à souhait de Peter Sonn, et, pour sa prise de rôle, Beckmesser très bien chantant de Markus Werba.

Le Walther de Roberto Saccà inquiète un peu par le vibrato de son entrée, mais reste ensuite sans faiblesse ; et son « *Preislied* » a tout le rayonnement nécessaire. La salle fait surtout un triomphe au Sachs de Michael Volle : diseur d'exception des deux monologues, avec aussi les pleins moyens des tirades finales, et posant admirablement ce personnage fort peu philosophe, mais pétri d'humanité.

Si le Wiener Staatsopernchor se montre à son meilleur, le Wiener Philharmoniker est en service minimum dans certains pupitres, sous la baguette d'un Daniele Gatti qui cherche à s'accorder au projet, avec un enjouement de bon aloi quand nécessaire, plus superficiel ailleurs. Sans être au même niveau que la scène, c'est assez pour faire passer cette production marquante qui ne cesse de réjouir l'œil et de tûiller l'esprit, comme on espère le vérifier à l'Opéra National de Paris, coproducteur.

François Lehel

## DON CARLO

Verdi

Matti Salminen (*Filippo II*)  
Jonas Kaufmann (*Don Carlo*)  
Thomas Hampson  
(*Rodrigo, marchese di Posa*)  
Eric Halfonson (*Il Grande Inquisitore*)  
Robert Lloyd (*Un frate*)  
Anja Harteros (*Elisabetta di Valois*)  
Ekaterina Semenchuk (*La Principessa Eboli*)  
Maria Celeng (*Tebaldo*)  
Benjamin Bernheim (*Il Conte di Lerma, Un araldo reale*)  
Kiantra Howarth (*Una voce dal cielo*)

Antonio Pappano (*dm*)  
Peter Stein (*ms*)  
Ferdinand Wögerbauer (*d*)  
Annunziata Heinrich (*c*)  
Joachim Barth (*l*)  
Lia Tolokà (*ch*)

Grosses Festspielhaus, 22 août

**A**utre belle idée de l'été 2013, pour le bicentenaire : la confrontation de *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) et de *Don Carlo*. Car ce dernier, par bonheur, est donné dans la version « parisienne » de 1867 (avec quelques emprunts, qu'on pourrait discuter, à celle « de Milan »), avant les coupures de la première, persuadant, une fois de plus, qu'elle s'impose absolument : depuis l'émouvant chœur d'entrée des paysans du I donc, et avec le duo complet au II, l'échange des manteaux au début du III, ou encore « *Chù rende a me quest'uom* » au IV. On regrettera d'autant le choix de la traduction italienne...

Pour la production – parfois critiquée après sa diffusion sur Arte, le 16 août –, on résumera en disant qu'un *Don Carlo* « classique » bien servi vaut mieux qu'un *Falstaff* « moderne » massacré, même si, en regard du trop-plein d'idées des *Meistersinger*, il paraît d'une simplicité biblique. Depuis plusieurs années, Peter Stein s'est fait une règle de s'en tenir à la stricte lecture du texte. Avec un tel livret et un plateau de telles personnalités, on ne le regrettera pas.

De fait, laissant les chœurs à des groupements très sages, il se concentre sur les duos qui font la ligne de crête de l'œuvre, et où une savante direction d'acteurs réussit le maximum d'effet avec le minimum de moyens : une main levée au bon moment (le Grand Inquisiteur devant son souverain) ; Elisabetta prenant la main de Carlo pour la mettre sur sa joue, dans le poignant duo du II ; Carlo essayant sa main ensanglantée sur le visage de son père, après l'assassinat de Posa... C'est alors un travail de maître.

Superbes costumes, décors et éclairages inégaux, mais avec des tableaux de toute beauté : le I, dont le grand fond blanc découvre au centre les seules fenêtres éclairées du château, et son finale, laissant Carlo au centre du plateau, pendant que la neige tombe dans une lumière bleu nuit ; un cloître en forme de crypte aux arcades surbaissées, sous éclairage zénithal tombant sur le sobre monument funéraire ; un incendie impressionnant pour conclure un terrible autodafé.

Jonas Kaufmann, Thomas Hampson, Anja Harteros, Maria Celeng et Matti Salminen dans *Don Carlo*.



MONICA RITTSCHHAUS

La distribution tient ses promesses. Avec l'admirable Elisabetta d'Anja Harteros, d'abord : splendeur de la voix, d'une égale et douce chaleur, souple et ductile, des plus subtils *piani* aux éclats puissants de douleur, unifiée par un magistral *legato* ; et personnage d'une constante beauté, faisant glisser lentement son élégante et mélancolique silhouette préraphaélite.

Idéalement accordé à sa partenaire habituelle, Jonas Kaufmann, pour l'un de ses rôles fétiches, ménage d'abord ses forces en Carlo, au point de paraître presque en retrait, mais c'est pour déployer magnifiquement l'aigu à partir du trio du III. Et convaincre, une nouvelle fois, par l'affirmation fascinante de cette figure romantique qui lui est bien personnelle, concentrée et sombre, à la Hamlet, dont il a le costume noir sobrement ajusté. En face de lui, le superbe Posa de Thomas Hampson, en très belle voix, affirme au contraire, par un heureux contraste, la franche assurance de l'ami salvateur. Une sorte de révélation vient de l'Eboli d'Ekaterina Semenchuk, qui réussit l'exploit de l'enjouement brillamment trillé et vocalisé

de la «Chanson du voile», des âpres déchaînements du III et des grands élans dramatiques de son «*O don fatale*».

Avec aujourd'hui un impressionnant masque à la Titien, Matti Salminen ne cache pas son âge, avec même, le 16 août, un accident vocal dans «*Ella giammai m'amo !*» (dissimulé par le montage de la retransmission différée), mais extraordinaire le 22, et justement acclamé. Car si le timbre est sensiblement usé, la présence est formidable. De même, Eric Halfvarson, au vibrato marqué de l'aigu, mais figure terrifiante de Grand Inquisiteur. Excellents *comprimari*, dont le très joli Tebaldo de la toute jeune Maria Celeng.

L'ensemble est porté irrésistiblement par Antonio Pappano, pour une remarquable entrée sur la scène salzbourgeoise : souffle épique et lyrisme puissant, palette de nuances rendant pleine justice à la richesse toujours stupéfiante de la partition, phrases de haute volée, galvanisant un Wiener Philharmoniker difficilement surpassable. Dans ces conditions, un des moments les plus forts du Festival.

François Lehel

**UN DON CARLO  
«CLASSIQUE» BIEN  
SERVAIT MIEUX  
QU'UN FALSTAFF  
«MODERNE»  
MASSACRÉ.**

**C**onfirmé comme directeur par intérim du Festival de Salzbourg après le retrait prématuré d'Alexander Pereira, en 2014, Sven-Eric Bechtolf devrait pouvoir mener à bien le cycle «Mozart/Da Ponte» qu'il ouvre, cet été, avec *Così fan tutte* – et qu'il avait déjà réalisé à l'Opéra de Zurich, avec le même *Intendant*. La déception est totale, pour une lecture à la surface du livret et constamment réfugiée dans l'anecdote.

Une fois posés les beaux décors et costumes des Glittenberg, qui n'engagent rien (les photos seront particulièrement trompeuses !) – notamment deux séduisantes ouvertures d'actes, dans une vaste serre garnie de plantes pour le I, occupée par une

table de souper pour le II, les plantes cette fois au-dehors –, il faut se contenter des coquetteries de péronnelles écervelées et des rodomontades de joveux tout aussi antipathiques, dans un premier acte particulièrement éprouvant, déroulé dans la stricte symétrie des personnages (mêmes costumes, mêmes déplacements, mêmes gestes...). C'est ce que proposaient autrefois Günther Rennert et Ita Maximowna, dans une célèbre production BCBG des années 1970, avec poncifs, trivialités, et même vulgarités en plus !

Au II, après une scène d'ivresse très pénible en ouverture, Fiordiligi souffre certes de l'épreuve, visage défait et cheveux en bataille, mais il est trop tard pour

**COSÌ FAN TUTTE**  
Mozart

Malin Hartelius (*Fiordiligi*)  
Marie-Claude Chappuis (*Dorabella*)  
Luca Pisaroni (*Guglielmo*)  
Martin Mittlrentzner (*Ferrando*)  
Martina Jankova (*Despina*)  
Gerald Finley (*Don Alfonso*)

Christoph Eschenbach (*dir*)  
Sven-Eric Bechtolf (*ms*)  
Rolf Glittenberg (*d*)  
Marianne Glittenberg (*c*)  
Jürgen Hoffmann (*l*)

Haus für Mozart, 23 août



**UN COSÌ POUR RIEN,  
QUI FAIT REDOUTER  
LES DEUX AUTRES  
VOILETS À VENIR.**

croire à un revirement aussi subit. Comme quand un Ferrando particulièrement inconsistant est, un moment, tenté par elle. Don Alfonso n'échappe pas à ce traitement, manipulateur agité comme un gamin, se cachant et roulant sous la table. Supposée jouer le rire, la production ne suscite vite qu'un ennui plus ou moins distingué, alternant avec l'irritation.

Cette fois, malheureusement, la musique ne rachète rien. Du plateau ne sortent vraiment rescapés que Martina Jankova, excellente Despina, et Gerald Finley, Alfonso en très belle voix, mais dont on souffre de voir les talents d'acteur mis à si piètre contribution. Luca Pisaroni a certes les moyens vocaux exacts de Guglielmo – l'un de ses rôles fétiches, avec Figaro et Leporello –, mais sous cette direction, ses roulements d'yeux et un surjoué constant viennent à contresens. Faisant ressortir d'autant l'insuffisance d'un trop jeune et trop léger Ferrando, pour un premier air aux aigus difficiles, et un «*Ah, lo veggio*» à la peine.

Malin Hartelius – déjà Comtesse des *Nozze* peu à l'aise à Zurich, avec le même metteur en scène – ne garde de positif que le style ; la justesse est incertaine, le timbre appauvri, pour un très petit «*Come scoglio*» notamment, qui marche sur des œufs. Marie-Claude Chappuis, qu'on a largement appréciée ailleurs, souffre à l'inverse de la caricature qu'elle n'incarne que trop bien, voix large et bousculée de ligne dans «*Smame implacabil*».

C'est aussi que la grande médiocrité de la direction musicale plombe l'ensemble. Christoph Eschenbach dévide mécaniquement la partition, trop vite, trop fort, avec un Wiener Philharmoniker anonyme, qu'il était bien inutile de convoquer pour une prestation aussi élémentaire – telle qu'on n'aurait jamais dû l'entendre dans une salle portant le nom de Mozart !

Un *Così* pour rien, qui fait redouter les deux autres volets à venir.

**François Lehel**