

Sélection CD

Retrouvez l'intégralité des comptes rendus en ligne sur notre site www.asopera.fr

LA MUETTE DE PORTICI ♥♥♥

Auber

Oscar de la Torre (Alphonse), Angelina Ruzzafante (Elvire), Angus Wood (Lorenzo), Ulf Paulsen (Selva), Enne Weinkauff (Une dame de la cour), Diego Torre (Masaniello), Wiard Witholt (Pietro), Kostadin Arguirov (Borella), Stephan Biener (Moreno). Chœur du Théâtre d'Anhalt, Philharmonie d'Anhalt, dir. Antony Hermus (live 2011). CPO 777 694-2. Distr. DistrArt Musique.

Qu'allait donc donner une troupe allemande, en l'occurrence celle de l'Opéra de Dessau, dans la très française *Muette de Portici*, ce grand opéra avant l'heure ? Une version hautement recommandable, à classer parmi les meilleures, alors que la discographie n'offre aucune référence véritable. Si le français sonne parfois un peu exotique, la prosodie ne se trouve jamais chahutée et certains, comme Angelina Ruzzafante, n'ont guère à envier à leurs collègues de l'Hexagone. Et le respect du style n'est pas le moindre mérite de cette production. Faut-il rappeler que l'Opéra-Comique, naguère, n'avait pas trouvé de chanteurs français pour les protagonistes de l'opéra d'Auber ? Regrettons seulement les coupures et la suppression des numéros dansés, pourtant consubstantiels au genre. Pour le reste, ne boudons pas notre plaisir, orchestré avec une svelte alacrité par Antony Hermus, qui sait donner de l'urgence aux passages dansés par l'héroïne sans voix. Diego Torre semble avoir écouté Alfredo Kraus : il concilie la douceur et la vaillance, avec une émission souple jusque dans l'aigu, des registres soudés et une belle maîtrise des nuances, de quoi faire un très beau « Du pauvre seul ami fidèle ». Au même niveau se situe l'Elvire d'Angelina Ruzzafante, voix légère au timbre fruité, chez qui l'on observe les mêmes qualités, sans compter l'agilité des passages vocalisés. Oscar de la Torre, Alphonse stylé, ne pâtit que d'une émission un peu serrée. Impeccables rôles secondaires, seul le Pietro de Wiard Witholt manque un peu de présence. Le chœur, personnage à part entière, est excellent – il suffit d'écouter la Prière du troisième acte, chantée dans le piano le plus homogène. Que la jeune génération puisse, à Dessau, donner une telle *Muette* à quelque chose de réconfortant.

DIDIER VAN MOERE

LE VAISSEAU FANTÔME

Dietsch

Russel Braun (Troïl), Sally Matthews (Minna), Bernard Richter (Magnus), Ugo Rabec (Barlow), Eric Cutler (Éric), Mika Kares (Scriften). Eesti filhamoonia Kammerkoor, Les Musiciens du Louvre Grenoble, dir. Marc Minkowski (2013). Naïve V5349. Distr. Naïve.

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

Wagner

Evgeny Nikitin (Der Holländer), Ingela Brimberg (Senta), Eric Cutler (Georg), Mika Kares (Donald), Bernard Richter (Der Steuermann), Helene Schneiderman (Mary).



Outre les livrets de Métastase mis en musique des dizaines de fois, il n'est pas si rare que deux compositeurs aient choisi le même sujet d'opéra. Dans le cas présent, le jeune Wagner avait vendu à l'Opéra de Paris un canevas inspiré d'une nouvelle d'Henri Heine et s'était payé ainsi quelques semaines de tranquillité à Meudon pour écrire d'une traite poème et musique du *Fliegende Holländer*. Dans le même temps la direction de l'Opéra confiait à Louis Dietsch (1808-1865) la composition du *Vaisseau fantôme* sur un livret de Paul Foucher et Bénédict-Henri Revoil. Créé en novembre 1842, cet ouvrage soutint honorablement onze représentations tandis qu'en janvier 1843, à Dresde, l'opéra romantique de Wagner fut accueilli avec moins de faveurs que *Rienzi*, mais s'imposa durablement.

Bon musicien, Dietsch, qui n'avait pas d'expérience lyrique, s'en tint là et son nom n'est passé à la postérité que pour avoir dirigé, à l'Opéra, le *Tannhäuser* puis *La Reine de Saba* au grand dam de Wagner et de Gounod. Comparer les deux *Vaisseau fantôme*, même — et c'est là un des intérêts de cet enregistrement — dans la version primitive du second (notamment, sans la conclusion céleste, avec harpes, de l'ouverture et du finale) ne réserve guère de surprises. Dietsch a traité le sujet avec un sérieux qu'on lui a reproché, trouvant, tout comme Wagner avec lequel il se rencontre parfois, ses modèles chez Weber (*Le Freischütz*), Rossini (*Guillaume Tell*), Meyerbeer et Halévy. L'orchestre, habilement coloré par les bois, soutient une écriture vocale déliée, exigeante sans être ingrate. Le duo de l'héroïne (Minna) avec le maudit (Troïl), les chœurs opposés puis superposés des deux équipages, le grand monologue de Troïl, la cavatine de Magnus (l'amoureux éconduit devenu moine) dont Berlioz apprécia les harmonies moirées et l'épilogue sacrificiel dominant la partition. En revanche, l'ouverture à tiroir, la chanson prosaïque du père (Barlow) et la Ballade de Minna, si frappants chez Wagner, manquent leur but.

Et c'est là que réside la différence. Après *Rienzi* où il avait été avare d'effusions mélodiques saillantes,



La Révérence de L'Avant-Scène Opéra accompagne les enregistrements de qualité exceptionnelle

Wagner a compris qu'elles n'amoindrieraient pas la force du drame pour peu qu'elles soient bien encadrées. *Der Fliegende Holländer*, secoué par le fracas des tempêtes, regorge ainsi de motifs qui restent dans l'oreille et il n'est pas jusqu'aux couplets de Daland (Donald, à l'origine) dont la bonhomie ne renforce la puissance du face à face muet entre Senta et le Hollandais. Les danses, piquantes chez Dietsch, ne craignent pas la lourdeur chez Wagner dont le ténor (Georg, futur Eric) taquine la romance et dont les fileuses ne dépareillent pas *La Dame blanche* ou *Le Comte Ory*.

La direction alerte de Marc Minkowski rend justice, avec le même appétit dramatique, aux qualités respectives des ouvrages. Les distributions ont en commun deux excellents ténors, Bernard Richter et Eric Cutler; quelques inégalités d'Ingela Brimberg n'altèrent pas son incarnation de Senta tandis que la Minna moins dramatique de l'ouvrage français convient tout à fait à Sally Matthews. Pour le père, on préférera le naturel d'Ugo Rabec aux intonations parfois étranges de Mika Kares. Les Hollandais, enfin, répondent parfaitement aux exigences assez différentes de leurs rôles.

GÉRARD CONDÉ

DER WILDSCHÜTZ ♥♥♥

Lortzing

Fritz Wunderlich (le Baron), Anneliese Rothenberger (la Baronne), Hermann Prey (le Comte), Gisela Litz (la Comtesse), Fritz Ollendorf (Baculus). Orch. d'Etat bavarois, dir. Robert Heger (1963).
EMI 7235522. Distr. EMI.

Lortzing fait partie de ces chaînons manquants entre Weber et Wagner dont certains théâtres de répertoire allemands font encore leurs délices, même s'il passe aujourd'hui, même outre-Rhin, pour une rareté. Si *Zar und Zimmermann* reste sa réussite la plus accomplie, on est heureux de retrouver en CD son délicieux *Singspiel Le Braconnier*, fleuron de l'opéra-comique à l'allemande, créé à Leipzig en 1842, à quelques kilomètres de Dresde où le très sérieux *Rienzi* de Wagner est créé la même année. L'interprétation qui nous revient aujourd'hui est un modèle de justesse stylistique et de bonne humeur, avec quelques-unes des plus belles voix allemandes du demi-siècle captées dans la plénitude de leurs moyens: l'ensemble respire la chaleur et la simplicité, avec une discipline musicale toute mozartienne.

CHRISTIAN MERLIN

COSÌ FAN TUTTE ♥♥♥

Mozart

Miah Persson (Fiordiligi), Angela Brower (Dorabella), Mojca Erdmann (Despina), Rolando Villazón (Ferrando), Adam Plachetka (Guglielmo), Alessandro Corbelli (Don Alfonso). Chamber Orchestra of Europe, Vocalensemble Rastatt, dir. Yannick Nézet-Séguin (2013).
DG 479 0641. Distr. Universal.

Après un *Don Giovanni* prometteur (cf. *L'ASO* n° 275) et en attendant *Le nozze, Idomeneo*, etc., Nézet-Séguin poursuit son enregistrement des «grands» Mozart, celui-ci ayant été capté – il faut le préciser, puisque la pochette ne le fait pas – en concert, à Baden-Baden. Dans cette ambiance chaleureuse, le chef canadien (de trente-huit ans) fait à nouveau la preuve de sa maturité, laissant s'épanouir un geste plein de souplesse, de liberté, qui sait éviter les deux écueils menaçant chaque interprète de ce *dramma giocoso*: la superficialité et le syndrome «visite guidée», consistant à souligner chaque effet d'une partition extrêmement travaillée. Si le mouvement est souvent rapide (l'enchaînement des récits et des morceaux), il sait s'alanguir pour souligner la tendresse d'un passage («*Prenderò quel brunettino*») ou, au contraire, s'affoler jusqu'à annoncer Rossini (coda du premier finale, très efficace). Le talentueux Orchestre de Chambre d'Europe parvient aussi à tenir le juste milieu entre raffinement chambriste (les violoncelles dans le premier «air» d'Alfonso) et dynamique orchestrale (notons la variété d'accents de la percussion). On peut imaginer *Così* plus grinçant, sarcastique (Jacobs) ou, au contraire, plus contemplatif (Klemperer), mais cette lecture a pour elle un sens communicatif de l'empathie.

Moins disparate et moins glamour que la distribution de *Don Giovanni*, celle de ce *Così* fait la part belle à l'esprit d'équipe, réussissant des ensembles toujours vifs et équilibrés. Elle s'articule sur trois fortes personnalités et trois autres moins marquées. La Fiordiligi soyeuse de Persson déborde de sensualité et n'avoue ses manques que dans la rage froide de «*Come scoglio*»; le Ferrando ensoleillé, viril et éminemment sexy de Villazón (qui se dispense d'«*Ah, lo veggio*») chante hélas presque toujours *forte* et trop ouvert, mais nous change des sigisbées à la viennoise; quant à l'Alfonso disert et bienveillant de Corbelli, il demeure, malgré l'âge, l'un des meilleurs qui soient. Le «second couple d'amoureux», en dépit de ses qualités techniques, laisse moins de souvenirs, faute de couleurs dans le timbre et de subtilité dans l'expression, tandis que la Despina prodigue en contre-notes reste bien maigrelette, à notre goût. Cette version n'atteint donc pas aux sommets vocaux de celles de Karajan (EMI 1954), Böhm (Decca 1955) ou Rosbaud (INA 1957), mais laisse bien augurer de la relève mozartienne, comme de la suite de cette série d'intégrales.

OLIVIER ROUVIÈRE

**DER TROMPETER VON SÄCKINGEN ♥♥♥
Nessler**

Hermann Prey (Werner Kirchhofer), Franz Hawlata (Conradin), Christoph Späth (Haushofmeister), Regina Klepper (Maria), Alfred Kühn (le Baron de Schönau), Chœur et Orchestre de la Radio de Cologne, dir. Helmut Fröschauer (1994). Capriccio C 5187. Distr. Abeille Musique.

Né en Alsace – alors province allemande – mais formé à Leipzig, Victor E. Nessler (1841-1890) composa quelques ouvrages lyriques de belle venue, ce qui ne l'a pas empêché de disparaître – l'homme comme l'œuvre – dans le grand lessivage lyrique du xx^e siècle.

C'est dommage, si l'on écoute sans trop en demander une partition aussi charmante, joliment troussée et sans aucun gramme de prétention que ce *Trompettiste de Säckingen* qui aura assuré pour l'essentiel la réputation de son auteur, l'appui inconditionnel de Nikisch faisant le reste. On admire les mélodies fraîches, l'orchestre sans façon mais qui sait d'où il vient (Weber plutôt que Wagner), le sens du théâtre qui lui fait composer pour qu'on entende chaque mot – car on est au théâtre d'abord. L'intrigue en est très mince, avec un clin d'œil aux *Noces de Figaro*. Lorsque le Baron de Schönau apprend que son trompettiste a des vues sur sa fille Maria, il le condamne à l'exil. Bon gars, celui-ci revient sauver son patron aux prises avec une jacquerie. Une marque sur son bras, miraculeusement découverte, atteste qu'il est de naissance noble. Le Baron accepte alors qu'il convole en justes noces avec sa fille. Nessler campe un décor très vivant, plein de mélodies villageoises qui firent le succès de l'œuvre.

Il aurait été heureux du soin apporté par la jolie troupe assemblée sous la baguette pleine d'esprit d'Helmut Fröschauer qui met son orchestre sur les pointes. Et la rencontre entre Hermann Prey, dans ses années de vétéran – Prey qui connaissait le moindre des recoins de la comédie lyrique allemande romantique –, et un tout jeune Franz Hawlata, donne son lot de pépites. Si l'on ajoute la jolie Maria de Regina Klepper, des *comprimari* finement assemblés, on tient là une pétillante redécouverte qui donne envie d'entendre aussi bien traités son grand opéra romantique *Der Rattenfänger von Hameln* ou le somptueux et tardif (1890) *Die Rose von Strassburg*.

JEAN-CHARLES HOFFELÉ

**MACBETH
Sciarrino**

Otto Katzameier (Macbeth), Anna Radziejewska (Lady Macbeth), Richard Zook (Banquo, Un fantôme, Un garde), Sonia Turchetta (Un soldat, le Fils de Banquo, Un meurtrier, Un messager), Thomas Mehnert (Duncan, Un noble, Macduff). Vokalensemble NOVA, Klangforum Wien, dir. Evan Christ (*live* 2011). Col Legno WWE 20404. Distr. DistrArt Musique.



Créé en 2002, le *Macbeth* de Salvatore Sciarrino est sous-titré « Trois actes sans nom » et possède en exergue les mots « *Blut, blut, blut* » (sang). Le livret du compositeur, d'après Shakespeare, se concentre sur les pensées des personnages plus que sur leurs actes : les meurtriers de Duncan puis Banquo comme les scènes de bataille y sont éliées. S'ensuit une forme de vortex cérébral plongeant dans le trou noir du non-agi, que renforce encore la musique de Sciarrino – ses sons filés et comme spatialisés, ses bruits de souffle, ses interpolations vocales hâtives. Le compositeur avait déjà revisité *Lohengrin* à partir de 1982 ; ce *Macbeth* cite Verdi mais de façon décalée (et judicieuse), avec l'air de Renato « *Alla vita che t'arride* » du *Ballo in maschera* mis dans la bouche du Spectre, et renvoyant le roi meurtrier à une gloire morale virtuelle. Il cite aussi *Don Giovanni* (les parallèles entre l'opéra de Mozart et celui de Verdi sont en eux-mêmes frappants), mais ne s'appesantit pas sur ce réseau de références et parvient au contraire à tisser un véritable univers singulier, tour à tour rêveur ou cauchemardesque. Voix effleurées ou précipitées, tourbillon de sonorités fuyantes, pulsation soudain haletante pour le banquet, ou bien scène de la folie élastiquement distendue et désolée : la virtuosité des atmosphères est captivante, et l'on retrouve la patte du créateur du chef-d'œuvre *Luci mie traditrici* (1998) tout en percevant un monde propre, aux personnages nuancés. Dans ce premier enregistrement de l'ouvrage (capté au Festival de Salzbourg), les interprètes lui donnent remarquablement chair et âme – notamment Otto Katzameier, qui balaie aisément la longue tessiture de Macbeth, des profondeurs du baryton-basse à la liquidité lumineuse du registre de tête, et Anna Radziejewska, fidèle de Sciarrino, qui dévoile l'intérieur de Lady Macbeth en une retenue nerveuse et inquiétante. Direction affûtée et sensible d'Evan Christ, et travail d'édition exemplaire du label Col Legno, avec livret inclus. Un incontournable désormais.

CHANTAL CAZAUX

**SIMON BOCCANEGRA ♥♥♥
Verdi**

Thomas Hampson (Simon Boccanegra), Kristine Opolais (Maria/Amelia), Carlo Colombara (Fiesco), Luca Pisoni (Paolo), Igor Bakan (Pietro), Joseph Calleja (Gabriele Adorno). Wiener Symphoniker & Singakademie, dir. Massimo Zanetti (*live* concert 2013). DECCA 478 5354. Distr. Universal.

Un nouveau *Simon Boccanegra* nous arrive, profondément attachant sinon exemplaire. Un regret, d'emblée : la voix ombrée de Kristine Opolais, son chant qui oscille en dynamique, comme précautionneux, est infiniment élégant mais reste éloigné de la jeune fille de lumière que Verdi a dessinée en Maria/Amelia. Face à elle, Calleja sonne plus solaire que de coutume ; cet

Adorno délié et rond, stylé et nuancé (le « Padre ! » final !), est une superbe réalisation musicale – son duo avec le Fiesco de marbre noir et d'intentions subtiles de Carlo Colombara est un grand moment. Les clés de *fa* forment d'ailleurs un ensemble de haut rang, et très caractérisé : au vibrato serré, au timbre ample et profond de Colombara, répondent un noir Pietro et un Paolo mordant. Quant à Thomas Hampson, son Boccanegra si humain et sensible était déjà documenté à la vidéo (Vienne 2002, TDK) ; il est toujours aussi singulier et saisissant. On pourrait regretter, comme pour Opolais, un timbre parfois gris – qui sied, à la limite, bien plus au Simone des trois actes qu'à celui du Prologue, en tout cas n'est ici en rien celui d'un classique baryton verdien –, un chant parfois peu italien dans ses insistances presque droites. Mais quel portrait ! Sa présence au moindre mot (parfois trop, appuyés aux dépens de la ligne), sa compréhension des enjeux et de la dimension supérieure du personnage, vous happe. Il faut dire que la direction de Massimo Zanetti sait allier la fluidité et la rupture, trouve des atmosphères magnifiques et sans temps mort : dès le Prélude, allant et liquide, dès le premier échange Paolo/Pietro, on sait que l'écoute sera vivante, dramatique, palpitante. Et de fait – à part un chœur aux pupitres féminins très clairs, qui affadissent l'émotion –, le tandem Hampson/Zanetti s'offre une malédiction de Paolo fantomatique : silences abyssaux, accents hallucinés ou rictus vocaux du baryton, bois désolés soufflant en hululements... c'est presque *Boris* ! Ce qui n'est peut-être plus tout à fait *Simon* – ou bien, au contraire, une façon de saisir avec audace la *parola scenica* telle que le Verdi de 1881 pouvait l'imaginer...

CHANTAL CAZAUX

LA TOISON D'OR ♥♥♥

Vogel

Marie Kalinine (Médée), Jean-Sébastien Bou (Jason), Judith van Wanroij (Hipsiphile), Jennifer Borghi (la Sybille), Hrachuchi Bassenz (Calciopé), Martin Nyvall (ténor), Chœur du Staatstheater de Nürnberg, Le Concert Spirituel, dir. Hervé Niquet (26-27.VII.2012).

Glossa GES 921628. Distr. Harmonia Mundi.

D'une Médée l'autre : après celle de Gossec (*Thésée*) voici cette *Médée à Colchos*, titre sous lequel *La Toison d'or* fut repris – sensiblement amendé – en 1788, noire magicienne furieuse qui ne fera qu'une bouchée de sa rivale, la malheureuse Hipsiphile, finement campée ici par Judith van Wanroij. Un mot au sujet du compositeur. Johann Christoph Vogel (1756-1788) s'installa à Paris en 1776 et fut confondu par le triomphe d'*Alceste* au point de couler l'essentiel de son langage dans le moule gluckiste. Cela s'entend beaucoup dans cette *Toison d'or* qui semble moins hardie que ne le fut son premier ouvrage, *Démophon* (dont il existe un enregistrement Pathé dirigé par George Tzipine avec

Sautereau, Noguéra et Sénéchal !), peinant sur la longueur malgré de belles trouvailles d'orchestre et un sens assez épique des ensembles. On touche peut-être là les limites d'un genre que Dauvergne, alors directeur de l'Académie, poussait volontairement dans ses stéréotypes, n'empêchant pas pour autant le public d'abandonner la Tragédie Lyrique. Il ne retrouvera pas avec l'ouvrage de Vogel le succès remporté par le coup d'éclat que fit Salieri en donnant ses *Danaïdes* sous le masque de Gluck. Neuf représentations suffirent à épuiser l'intérêt du public, qui ne considéra l'œuvre qu'à l'occasion de la reprise de 1788, surpris par la mort soudaine d'un compositeur qui venait tout juste de passer ses trente deux ans.

Hervé Niquet donne toutes ses chances à l'ouvrage, direction cursive et âpre qui voudrait tirer vers le drame jusqu'au style galant – typique du rayonnement de Marie-Antoinette sur la création musicale de son temps – d'une musique qui, d'un côté, joue les narcisses et, de l'autre, pille les arcanes gluckistes. Il n'est pas aidé par le français syllabique d'un chœur allemand pourtant dévoué à la cause de l'enfant de Nuremberg où il fut enregistré, mais sa distribution est formidable à une exception près, et d'ailleurs assez intrigante : Marie Kalinine, qu'on a connue tout feu tout flamme dans l'*Armide* de Sacchini au printemps dernier, est ici bien pâle, comme effrayée par le personnage autant que par la longueur d'un rôle qui prend tout l'espace dramatique. La voix est toujours aussi magnifique, graves de velours, aigus de soie, mais les mots lui manquent et presque le personnage. Pas à Jean-Sébastien Bou, Jason qui ne quitte jamais l'armure et dont on salue le mâle héroïsme. Sur le chemin complexe de la Tragédie Lyrique tardive, *La Toison d'or* n'est désormais plus seulement une date ou un titre, mais bien une œuvre. Connaissant *Démophon*, on aimerait que Niquet y porte son art, car il nous semble que le talent lyrique de Vogel s'y était plus librement réalisé. Édition splendide en livredisque avec trois articles passionnants.

JEAN-CHARLES HOFFELÉ

SIEGFRIED
Wagner

Stephen Gould (Siegfried), Violetta Urmana (Brünnhilde), Tomasz Konieczny (Wotan, Wanderer), Anna Larsson (Erda), Matti Salminen (Fafner), Christian Elsner (Mime), Jochen Schmeckenbecher (Alberich), Sophie Klussmann (Waldvogel). Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin, dir. Marek Janowski (1^{er} mars 2013). Pentatone PTC 5186408. Distr. Abeille Musique.



On l'a déjà souligné, on y revient : jamais *Ring* n'a été mieux enregistré depuis celui de Georg Solti au temps glorieux du Sonic Stage de Decca, avec ici en prime une captation plus naturelle, et surtout jamais *Ring* n'a été mieux dirigé depuis Karajan. D'ailleurs, avec sa

battue rapide, son sens d'un équilibre sonore clair, tiré vers un diapason élevé typique des formations berlinoises, Janowski ne fait pas mystère de cette référence. Mais là où Karajan songeait à une perfection hédoniste, c'est d'abord le théâtre que Janowski transmue dans son orchestre au point qu'il en devient un personnage, celui par lequel Wagner décrit mais aussi commente son action. Une ironie, un mordant, une distance s'y font jour avec ce que l'on voit, ce que l'on entend, ce que disent les chanteurs. Orchestre tour à tour descriptif ou narratif, miroir psychologique où se met en abyme l'action, mais aussi des atmosphères, des paysages – forge angoissante, forêt mystérieuse, dragon stupéfiant. Pour *Siegfried* qui, des quatre volets, est le plus clairement exposé à la volonté du directeur musical, rien ne tient si le *tempo* global n'est pas celui d'un *scherzo* – sa place dans la structure classique que Wagner attribue à l'arche symphonique de son projet lyrique, car le *Ring* n'est pas qu'opéra. Janowski démontre qu'il a compris cette donnée fondamentale dès le prélude du premier acte où déjà menace le souffle de Fafner. Ici une allusion qui ne distend pas le temps, là où nombre de collègues l'arrêtent, croyant à un écho du prélude de *Rheingold*. Partout le théâtre règne pourtant en maître, et l'orchestre en prend sa part : écoutez seulement la dernière scène entre Mime et Siegfried, et essayez de trouver dans une autre version ces bois et ces cordes qui participent si étroitement aux échanges des chanteurs, à plan égal pour ainsi dire.

Surprise, Mime n'est plus le si bien chantant Andreas Conrad qu'on saluait dans *Rheingold*, mais son Loge d'anthologie, Christian Elsner, qui s'y livre à un étourdissant numéro d'acteur-chanteur, avec les moyens assez phénoménaux qu'on lui connaît. Et porté par la direction vive de Janowski, Stephen Gould ne fait à nouveau qu'une bouchée d'un rôle dont il a encore les aigus et toujours l'endurance. Son Chant de la forge en clouera plus d'un. On tremblait d'appréhension devant la Brünnhilde de Violetta Urmana, mais l'éveil de la Vierge lui va comme un gant, frémissante, tendre, inquiète mais curieuse, elle y met une présence que son vibrato n'efface pas, et va aux aigus du duo sans sourciller, même si elle ne les montre pas aussi dorés qu'ils devraient être – l'accord avec Stephen Gould est parfait en cela aussi. C'est un bémol léger, comme pour le Wanderer rogue, en voix de bois, de Tomasz Konieczny, mais qui dit tant, incarne avec une telle rage ! Formidable Alberich de Jochen Schmekenbecher au baryton ombreux, à la langue acide – tout le personnage semble déjà dans le timbre –, Erda amère assez peu conventionnelle d'Anna Larsson, Dragon monstrueux selon Matti Salminen, qui y compose beaucoup son chant mais pour des effets certains – ce monstre-là n'est pas en carton-pâte. Un Oiseau rapide, fruité, emmène Siegfried vers son destin. Écoutez comment son clairon sonne, vif-argent, à la fin de l'acte III !

JEAN-CHARLES HOFFELÉ

LE CERCLE DE CRAIE ♥♥♥ Zemlinsky

Renate Behle (Tschang-Haitang), Gabriele Schreckenbach (Mme Tschang), Roland Hermann (Ma), Siegfried Lorenz (Tschao), Celina Lindsley (la Fille), Reiner Goldberg (Pao), Uwe Peter (Tong), Hans Helm (Tschang-Ling), Gertrud Otenthal (Yü-Pei, Mme Ma), Orchestre Radio symphonique de Berlin, dir. Stefan Soltesz (1991).
Capriccio C 5190. Distr. Abeille Musique.

1932. Zemlinsky compose *Der Kreidekreis*, ce qui sera son septième et dernier opéra achevé, puisque le suivant, *Le Roi Candaule*, le sera par Antony Beaumont plus de 50 ans après sa disparition. Son choix se porte ici sur une pièce qui fait un tabac en Allemagne depuis 1925, *Le Cercle de craie* de Klabund, dont Brecht fera aussi sa propre version en 1945. Vieille histoire chinoise du XIII^e siècle, qu'on connaît aussi dans une autre version plus occidentale et autrement plus ancienne, avec le Jugement de Salomon : deux femmes se disputent un enfant, et l'Empereur avisé a tôt fait de proposer une épreuve dont la vraie mère sort gagnante par amour et compassion, et gagne le rang d'Impératrice. Mélange de conte de fées (l'Empereur est le vrai père de l'enfant) et de réalisme social (la mère a été vendue et maltraitée), cette utopie fonctionne sans peine et rencontre ici une traduction particulièrement efficace. Le succès annoncé de plusieurs premières parallèles en Allemagne se transforma en un interdit des nazis, une création à Zurich fin 1933, étonnamment suivie de premières à Stettin et Coburg avant Berlin, puis d'un long oubli.

Sous l'influence évidente de Weill et de la mode du temps, Zemlinsky a opté pour une dramaturgie de stéréotypes fort efficace, typique d'un théâtre brechtien, dont les tableaux musicaux sont ponctués de récitatifs parlés. Ton et style même changent avec l'évolution de l'action. Le compositeur du *Nain* ne peut empêcher son lyrisme naturel d'envahir la partition de grandes phrases à la délicatesse infinie pour caractériser Haitang, l'héroïne, tout en jouant d'une modernité de discours qui renvoie au piquant et à l'exotisme de la *Turandot* de Busoni comme à l'incisif des œuvres de Weill du moment, en particulier quand l'action se fait plus dramatique. Ce qui n'empêche pas le finale, où l'amour triomphe, de ressembler quelque peu à celui de la *Turandot* de Puccini/Alfano, cette fois. On ne pourra pas parler ici de synthèse, mais plutôt d'esprit du temps, qui ne condamne pas l'œuvre pour autant, Zemlinsky étant au faite de sa personnalité et de sa maîtrise musicale.

Enregistrée en 1990 par Capriccio au plus fort de la *Zemlinsky Revival*, cette unique version était introuvable. Elle revient, hélas sans livret. Mais ce qu'elle offre en matière d'intérêt musical et d'interprétation reste premier : une équipe œuvre sous la direction vivante et sensible de Stefan Soltesz, avec l'admirable

sensibilité de Renate Behle, un Reiner Goldberg moins défait qu'en ses Wagner trop lourds, les excellents Roland Hermann et Siegfried Lorenz. Retour bienvenu.
PIERRE FLINOIS

OPÉRA BAROQUE

Œuvres de Vecchi, Monteverdi, Cavalli, Scarlatti, Lully, Charpentier, Campra, Rameau, Blow, Purcell, Haendel, Keiser, Telemann, Graun. Les Arts Florissants, Concerto Vocale, Akademie für Alte Musik Berlin, Orchestre de l'Âge des Lumières, Freiburger Barockorchester, Ensemble 415; dir. René Jacobs, William Christie, Dominique Visse (1984-2007). Harmonia Mundi HMX 29008658.99 (39 CD + 3 DVD). Distr. Harmonia Mundi.



Qu'aurait-été la fortune discographique de l'opéra baroque – et le legs de deux de ses plus vaillants zéloteurs, William Christie et René Jacobs – sans Harmonia Mundi ? Si, au cours des dix dernières années – crise oblige –, l'éditeur arlésien s'est peu à peu désengagé de cette cause qu'on espère gagnée, ce monumental coffret offre un saisissant aperçu du travail éditorial fourni au cours des vingt précédentes. On y trouvera seize opéras, une musique de scène, une « comédie madrigalesque » et diverses autres pièces, répartis en quatre zones géographiques.

Le territoire allemand, presque entièrement dévolu à Jacobs (à l'exception du disque d'« Ouvertures pour l'Opéra de Hambourg », superbement enlevé par l'Akademie für Alte Musik de Berlin) est peut-être le mieux servi, qui juxtapose le très rare et baroque Croesus de Keiser (Révérence, L'ASO n° 199), à l'étonnante version telemannienne du mythe d'Orphée (une version d'*Orpheus* bien supérieure à celle parue depuis chez DHM) et à un *Cleopatra e Cesare* de Graun, en italien, dans lequel Janet Williams, Iris Vermillion et Lynne Dawson rivalisent d'irrésistible roucoulaides.

Pas mal non plus, le volume réservé à la France et, cette fois, à Christie, qui recèle plusieurs enregistrements déjà légendaires : l'emblématique *Atys* de 1987 (voir notre discographie dans L'ASO n° 94), la seconde version de *Médée* de Charpentier enregistrée par Les Arts Florissants, avec une impressionnante Lorraine Hunt, et, du même compositeur, une musique de scène du *Malade imaginaire* d'une indépassable poésie, en dépit de la concurrence pleine de verve de Minkowski. Moins populaire mais pas moins indispensable, l'imposant *Idoménée* de Campra (version 1731), inspiré de Crébillon et qui inspira Mozart : une tragédie lyrique on ne peut plus freudienne, dont les incandescents récitatifs (au cours desquels s'affrontent une Piau, un Delétré, une Zanetti chauffés à blanc) ne sont qu'à peine adoucis par quelques descentes divines et autres tempêtes. Seule déception : des *Indes galantes* interprétées sans grand panache – mais notons que cet ouvrage kaléidoscopique,

l'un des plus populaires de Rameau, n'a jusqu'ici connu aucune version de référence.

L'Angleterre et l'Italie exigeaient des choix plus drastiques. Si le répertoire d'Albion ne pouvait se passer des deux seuls « véritables » opéras de Purcell et Blow (les délicieux et forts proches *Dido & Aeneas* et *Venus & Adonis*, tous deux par Jacobs), comment tailler au sein de la manne haendélienne ? Oui, mille fois oui aux *Flavio* et *Rinaldo* de Jacobs, qui donnent une bonne idée de l'évolution de ce chef entre 1990 (date d'un *Flavio* pétillant et encore vénitien, où l'on remarque notamment les deux électrisants contre-ténors américains Derek Lee Ragin et Jeffrey Gall) et 2003 (date d'un *Rinaldo* plus hollywoodien, Révérence dans L'ASO n° 214). Mais le fade *Giulio Cesare* en DVD ici retenu (direction de Lars Ulrik Mortensen, mise en scène de Francisco Negrin) aurait pu être avantageusement remplacé par l'intégrale discographique, certes bien connue, du chef belge.

En Italie, il a aussi fallu arbitrer au sein des ouvrages monteverdians gravés par le même chef : dommage pour *Le Retour d'Ulysse*, sa plus grande réussite, hélas absent, mais bienvenue au *Couronnement de Poppée* de 1990 et, surtout, à l'envoûtante production scénique d'*Orfeo*, aux accents wilsoniens, due à la chorégraphe Trisha Brown. Bienvenue surtout à deux joyaux du baroque ultramontain, servis avec sa fougue coutumière par un Jacobs épris de théâtre : l'un du XVII^e (l'inénarrable, licencieuse, luxurieuse *Calisto* de Cavalli), l'autre du XVIII^e (une *Griselda* de Scarlatti dont l'altière beauté musicale ne dissimule pas les relents sado-masos !).

En somme, fort peu de scories au fil de ces presque cinquante heures d'écoute, qui offrent un panorama exhaustif de l'art lyrique né entre 1600 et 1750 – le tout pour environ 2 € le CD. Une dernière louange : si les livrets doivent être consultés sur un CD-ROM joint au coffret, les notices de présentation originales ont toutes été reproduites sur papier. Bravo, car, on ne le répètera jamais assez, l'opéra, c'est aussi du texte !

OLIVIER ROUVIÈRE



La Révérence de L'Avant-Scène Opéra
accompagne les enregistrements
de qualité exceptionnelle