

# Discographie

Jean Cabourg

Précisons d'entrée de jeu que devant la pléthore d'enregistrements disponibles sur le marché ou susceptibles de l'être demain il nous a paru judicieux de présenter séparément les versions réalisées en studio et celles, innombrables et chaque jour plus nombreuses, que propose le marché du *live* auquel le CD offre un support idéal, à charge pour le lecteur de faire la part de ce qui, dans ces dernières, relève de la curiosité documentaire ou de la vérité artistique d'interprétations majeures.

## I. VERSIONS STUDIO

Née avec le siècle, alors que le disque acoustique se substitue au cylindre, *Tosca* figurera dès 1919 parmi les premières intégrales enregistrées en Italie avec une distribution complète. La créatrice de Floria, Hariclea Darlée, frôle alors la soixantaine et il ne semble pas que les studios aient trouvé dans la génération qui lui succède une cantatrice capable d'égaliser ses mérites éminents. Remondini, Bartolomasi : des noms que l'Histoire n'a pas retenus. La première édition notable devra attendre encore dix ans, et l'enregistrement électrique. C'est celle, toujours confiée en 1929 à l'excellent Sabajno, et dont la vedette est l'une des artistes chéries de Puccini, la pétulante Carmen Melis. Alors que depuis les années vingt se confirme l'inexorable déclin des grands sopranos dramatiques, cette belle artiste, bien que résolument « moderne », peut prétendre assurer la transition entre la vieille école, dont elle a recueilli les leçons auprès de Reszke et de Cotogni, son maître, et la nouvelle, celle de Puccini et de véristes comme Giordano, qu'elle défendra avec zèle.

### 1929 : Carmen Melis

Il faut avoir présentes à l'esprit les données précédentes pour réprimer un mouvement de recul devant ce que nous livrent les premières faces de cette intégrale. Le chef n'y est pour rien, dont la direction nerveuse, contrastée, bien articulée, assume au mieux les aléas du 78

tours. Le Mario nasal et étroit de Pauli davantage, alors qu'Angelotti et le Sacristain paraissent dignes. Le malaise vient des effets surannés dont s'accompagne l'irruption de la *prima donna*. Les voyelles plates sont d'époque, comme le parti pris de réalisme, plat lui aussi, qui conduit à contrefaire la jeune écervelée embarrassée de son chapeau à plumes et de son bouquet, à travers force minauderies et miaulements exaspérants. Une oreille avertie notera toutefois la liberté du registre aigu, sa lumière, sa projection, garantes d'une suite plus convaincante. Au deuxième acte, en effet, si les graves ouverts demeurent laids, on se laisse prendre par la vitalité de cette voix aux Ut conquérants. Dans un réel climat de Grand-Guignol encore souligné par les voix caricaturales des troisièmes couteaux, cette femme à présent bouleversée est un véritable incendie. Sa prière alterne vilaines voyelles (« *La mia preghiera* ») et saine hauteur d'émission. Le vérisme sans vergogne de ces scènes lui doit beaucoup comme au Scarpia incisif de Granforte, le bien nommé, dont Sabajno, lecteur cursif, retient surtout le profil de sbire, capable au demeurant de phrasés enveloppants. Très réticent au début on finit donc par entrer dans le jeu de ce vérisme trépidant aux allures de film expressionniste.

La version Molajoli de 1930 est beaucoup moins excitante. Bianca Scacciati inaugure la série des véristes crues et vulgaires avec une voix qui paraît vieille même si vaillante. Son amant, doté d'un joli timbre, paraît un peu coincé. Le Scarpia de Molinari campe solidement son personnage tandis qu'en Angelotti Salvatore Baccaloni ne peut se retenir de chanter « *buffo* ». Le chef achève de ruiner l'entreprise par sa direction d'un flou total.

### 1932 : Ninon Vallin

La France qui avait accueilli *La Tosca* dès 1903 (et donc du vivant de Sardou) grâce à André Messager, et vu dès lors s'y succéder les Eames, Farrar, Garden ou Kousnetzoff, ne pourra s'offrir, hormis de précieuses cires d'airs séparés, que ce disque d'extraits de 1932 réalisé chez Odéon. La plus grande chanteuse

française du siècle, Ninon Vallin, en est l'héroïne. À notre connaissance la grande artiste n'inscrira jamais ce rôle à son répertoire, sans doute parce qu'il excédait ses moyens naturels de soprano lyrique, mais chacun sait qu'elle pouvait tout chanter et souvent mieux que quiconque. Entourée de Di Mazzei, habitué de Cavaradossi à l'Opéra-Comique et du grand Endrèze, belcantiste raffiné conquis par Scarpia, elle purifie le rôle de tout expressionnisme en l'irradiant de son timbre haut et clair. Un disque atypique mais très attachant.

### 1938 : Maria Caniglia

Il faudra attendre l'immédiat avant-guerre pour rencontrer une intégrale de grand relief, celle réalisée à Rome pour Beniamino Gigli. En dépit des artifices sonores du procédé Cedar utilisé par EMI pour le report en CD de cette série Gigli, il est possible de faire un point objectif sur cette version aussi célèbre que discutée.

Si le ténor en demeure l'atout majeur, il faut reconnaître à Caniglia, symbole du vérisme années trente, des qualités qui feront bien défaut à nombre de celles qui lui succéderont. Une franchise vocale d'abord, un aigu solide, un grave à l'avenant, un mordant, un italien éloquent. Le *vibrato serré* indispose moins qu'en d'autres circonstances, moins que certaines duretés (pendant la scène de la torture par exemple) inhérentes au réalisme d'une interprétation par ailleurs sans complexes particuliers. L'époque n'est pas à la recherche psychologique mais cela vaut pour l'ensemble de la distribution et pour la direction générique de De Fabritiis, à la tête d'un orchestre moyen aux *glissandi* révélateurs eux aussi. Cette Floria manifeste sa jalousie comme au boulevard et sa détresse de manière stéréotypée. Elle possède néanmoins l'exacte dimension vocale du rôle, sans maquillage de prise de son, et s'il arrive que ses Ut sonnent un peu bas, l'ensemble de sa prestation ne manque pas de chien. C'est la sobriété qui étonne chez Gigli. Son émission haute et claire ne s'encombre que du minimum de sanglots, dans « *Recondita armonia* »,

déjà, mais surtout à la fin d'« *E lucevan le stelle* ». La demi-teinte, caressante, évite le *falsetto* comme l'excès de suavité. Seul le « *Vittoria! Vittoria!* » peut décevoir, plus large que percutant, mais dans l'ensemble ce Mario présente le meilleur profil de Gigli, ce qui n'est pas peu dire. Armando Borgioli, sonore rien que sonore, manque d'un brin d'imagination et ne doit sa présence qu'à la noirceur de son timbre. Vocale essentiellement, cette *Tosca* n'épuise pas le sujet tout en témoignant du meilleur d'une époque et de la pérennité d'un grand ténor. En la ré-écoutant on est sensible à tout ce qui lui fait défaut mais en écoutant celles qui suivront on la regrettera plus d'une fois.

Le sachant, la même firme discographique ne tentera une nouvelle édition que quinze ans plus tard, avec Maria Callas, précédée de peu par Tebaldi et deux ou trois chanteuses de l'arrière-garde vériste. Les années cinquante, cruciales entre toutes, vont offrir le meilleur et le pire.

### 1951

À Vienne en 1951, Argeo Quadri dilue la partition de Puccini et ses chanteurs dans un sirop sonore émouliné. Sa Floria Tosca possède la couleur et le volume idéaux en même temps qu'une absence de pertinence dramatique encore aggravée par cette direction atone. Est-ce pour compenser celle-ci qu'elle marque si lourdement les temps forts de ses phrases ? Le ténor Scattolini pousse la note comme le baryton Colombo que nous retrouverons en meilleure compagnie en 1957, avec Magda Olivero. Un certain chant vériste, celui de la dernière vague, est en train de mourir. Ce n'est pas l'enregistrement florentin de cette même année 1951, celui d'Emidio Tieni, qui pourrait le ranimer. La Petrova crie faux entre les bras d'un ténor inconsistant et ignorant de la mesure face aux imprécations d'un baryton convenu, Campolonghi.

### 1952 : Adriana Guerrini

En 1952, Molinari-Pradelli n'est guère plus heureux. Rarement l'or-

chestre de la RAI turinoise aura paru aussi pompier (ah, ces trompettes quand Angelotti surgit devant Mario !). Adriana Guerrini fait de sa Floria une harengère, la voix puissante mais vieille, commune, inapte à la nuance (« *Non la sospiri la nostra casetta* » ou « *le voci delle cose* » !). Poggi n'a à lui offrir que son aigu couronnant un médium pauvre et instable, prosaïque au possible. Silveri déçoit par une égale pauvreté d'imagination et de couleurs.

Dans ce contexte, on mesure mieux les mérites d'une Tebaldi, quels que soient ceux, immenses, de Callas, révélés entre-temps à Mexico (cf. *Intégrales live*) et bien-tôt consacrés au studio.

### 1952 : Renata Tebaldi

En un temps où l'on cultive le cri, l'élève de Carmen Melis, dotée du plus beau timbre de *soprano lirico* qui soit, remet en valeur le son pur, la transparence des *piani*, la caresse du phrasé. Avec de tels atouts elle exprime certes mieux le versant lirico-sentimental du personnage que sa *furia* dramatique, d'autant que l'aigu de sa tessiture a toujours été un peu tendu et bas. La direction d'Erede n'est pas de nature à lui inspirer davantage une interprétation personnelle. Il faudra de ce point de vue attendre le *live* londonien de 1955 avec Molinari Pradelli et celui de 1956 avec Mitropoulos. Mais à l'intérieur de ces limites la leçon de chant est souvent admirable, la femme réussit à émouvoir, la prière du deuxième acte demeure anthologique. En 1959, la chanteuse aura quelque peu perdu de sa souplesse, ses aigus se seront indurés et le studio ne lui permettra encore qu'une vérité théâtrale toute relative. Qui veut prendre la mesure de cette grande chanteuse devra rechercher les documents *live* de ses prestations plutôt que la récidive en studio. Des partenaires de 1952 on retiendra l'élégant Campora, un peu court lui aussi, alors que Mascherini déçoit par son conformisme. Del Monaco et London ne feront pas mieux en 1959.

La Tosca de Tebaldi fut (et reste) néanmoins éclipsée par celle de Maria Callas dont EMI proposait l'an-



Renata Tebaldi (*Tosca*). D.R.

née suivante un portrait devenu légendaire.

### 1953 : Maria Callas

D'une héroïne qu'elle prétendait ne pas aimer, Callas aura fait un mythe.

De 1950 à 1964 nous disposons, grâce aux enregistrements pirates ou *live*, d'instantanés successifs, témoins de son incessant approfondissement musical et dramatique du rôle. L'enregistrement officiel de 1953 réunit quant à lui les éléments d'une version de référence. La chanteuse maintient à l'époque un équilibre rare (et fragile) entre la voix, encore très intègre, et le jeu, affiné depuis les débuts volcaniques de Mexico. Elle affronte des partenaires à sa mesure, quelles que soient leurs limites propres. La direction souveraine de Vittorio de Sabata, en révélant les richesses d'une partition jusqu'alors occultées par la

## Discographie

routine ou les aléas du 78 tours, transcende ce plateau d'exception et le fait entrer dans l'Histoire de l'opéra enregistré. Le *maestro* italien vit dans cette partition depuis toujours, hier avec le trio Pacetti-Gigli-Danise (La Scala 1932), à présent pour Callas ou Tebaldi cette même année 1953, toujours à La Scala. La narration orchestrale épouse le rythme du drame avec un naturel parfait, pondérée dans ses *tempi*, attentive aux effluves de lyrisme comme aux détails des bois ou à la flatterie des cordes, aux sursauts enflammés des cuivres, laissant place au pittoresque sans s'y attarder (le Sacristain, la pompe du *Te Deum*, le lever du jour sur Rome), toujours tendue, active, avec par-dessus tout un sens de la continuité et de l'unité dramatique sans égal dans les versions précédentes et dans la plupart de celles qui suivront. En résumé, la *Tosca* de Sabata s'impose au plan musical avec l'évidence des grandes réussites. De Callas on a tout dit : l'acuité d'une diction dont on ne perd pas une consonne et qui dans le *recitativo* confère au texte un relief saisissant, inouï, la variété des colorations, la raucité des graves, l'audace des aigus, la faculté de traduire les étapes successives de l'amour, de la jalousie, de l'angoisse et pour finir du désespoir. Le tout par des moyens uniquement vocaux, sans redondance théâtrale. La vérité sans vérisme. Le théâtre a pourtant investi le studio et gouverne toute cette intégrale au rythme haletant. Le Scarpia de Gobbi doit lui aussi à la force des mots l'essentiel de son pouvoir. On a parfois mieux chanté ce rôle, rares sont ceux qui y ont imprimé une telle marque.

La légende qui entoure cette inoubliable *Tosca* ne doit cependant pas endormir notre sens critique le plus élémentaire. Parodiant le *Dom Juan* de Molière, disons que l'amour que nous avons pour cette belle ne nous oblige pas à faire injustice aux autres. Nous rencontrons des Floria plus sensuelles, plus naturellement sentimentales, allumant le désir de Scarpia avec un minimum de dialectique verbale mais un érotisme plus immédiat. De même doit-on reconnaître que Gobbi comprend et joue mieux Scarpia qu'il ne le chante, sans cesse obligé de tirer son aigu et, partant, son baron sicilien vers la seule brutalité. Di Stefano quant à lui,

multiplie les péchés vocaux, ouvrant, poussant, dilatant ses accents expressifs à l'excès. Mais on ne discute pas le génie et celui de Callas jetant à la figure de Scarpia son fameux « *Quanto ?* » demeure inimitable. Indiscutablement une grande démonstration de théâtre lyrique enregistré.

La meilleure façon d'apprécier la nouveauté de cette interprétation est de la rapporter à celle d'une autre grande, il est vrai sur le déclin, mais auréolée d'une très belle carrière et bien entourée : Zinka Milanov.

### 1956 : Zinka Milanov

À l'offensive italienne RCA répond, trois ans plus tard, en alignant une équipe de vétérans du Met, alors même que Callas fait ses débuts dans ce théâtre sous la baguette de Mitropoulos. Son directeur, Rudolf Bing, estimait quelque temps plus tôt que Tebaldi était, en Europe, la « seule voix capable de rivaliser avec Zinka ». Le même Bing reconnaîtra par la suite n'avoir jamais vu (sinon entendu) une *Tosca* aussi stupéfiante que Maria Callas.

L'intégrale de 1956, réalisée trop tard pour rendre une exacte justice aux moyens somptueux de la cantatrice yougoslave (au Met depuis 1937!) souligne d'autant plus les limites de sa composition dramatique et vocale. Certes le foyer du médium demeure chaleureux, ombré de belles résonances graves, la fougue également, entraînant à cette étape de sa carrière une certaine instabilité et quelques raideurs dans le haut de la tessiture. Manquent néanmoins les jeux de nuances et de couleurs qui en animant ce chant lui ôteraient sa monotonie et son hiératisme. Cette Floria à présent courte de souffle (la prière et ses phrases écourtées) et d'aigu ne dispose pas de la variété d'accents qui seule fait vivre le duo du premier acte, même si par la suite ses ressources d'authentique soprano dramatique sont accordées aux scènes pathétiques des actes II et III. Erich Leinsdorf et le pâle orchestre de Rome peignent eux aussi en pleine pâte, sans souci particulier du dessin, plutôt mécaniquement (écouter l'accompagnement du premier duo, impersonnel comme un mouvement d'horlogerie). Davantage de lumière dans le chant de Bjoerling dont la hauteur d'émission, la pureté de

trait, la voix mixte, préservent Mario de tout vérisme, sinon de tout port de voix à l'italienne (« *Recondita armonia* »). Quelques serrages, quelques duretés dans l'aigu *forte* (des « *Vittoria!* » très vilains) comme souvent chez ce pur *lirico*. Satisfaction en revanche de retrouver à partir du célèbre « *Tre sbirri... una carrozza* » un grand Warren, dont l'entrée particulièrement ratée avait laissé craindre un instant une méforme. C'est dans le velouté du *legato*, dans la variété des couleurs, des intonations, la subtilité des insinuations caressantes, dans la lubricité luciférienne de son Scarpia que cet immense artiste hélas à son automne impose sa classe et son autorité. Lui seul suffirait à valider cette intégrale, reflet par ailleurs de splendeurs passées un rien désuètes.

### 1956, 57, 59, 60...

L'orée des années soixante n'offre rien de comparable aux splendeurs, absolues ou relatives, des versions Sabata ou Leinsdorf. À la RAI de Turin en 1956, Arturo Basile, de moindre pointure, ne pouvait unifier le trio Frazzoni-Tagliavini-Guelfi.

Elle, vériste par le métal de la voix et par le Grand-Guignol de l'expression, ténor et baryton offrant le contraste involontaire d'un « *gigisme* » en fin de course et d'une complaisance sonore sans style et sans esprit.

Mieux inspirée et d'une autre tenue, la direction de Serafin en 1957 ne peut transcender une Antonietta Stella non sans talent mais privée d'étincelle et flanquée de Gianni Poggi. Taddei confirmera bientôt, grâce notamment à Karajan, qu'il est l'un des Scarpia majeurs de ce temps, mais ne peut à lui seul (même épaulé par l'irremplaçable Piero de Palma) donner du lustre à cette édition.

Le couple Tebaldi-Del Monaco de 1959 ne méritant aucun détour particulier, la diva ayant fait mieux hier avec Mitropoulos en *live*, on prendra le temps de rechercher la version DG de 1960, hélas en allemand, moins pour la Floria, impétueuse mais instable, de Stefania Woytowicz que pour le fier Sándor Kónya. Dommage que ce dernier, capable d'une inefable pureté de trait et de couleur, se laisse aller ici à quelques italianismes aussi contrefaits qu'inutiles.

L'Opéra de Paris qui, en 1960, inscrit *Tosca* à son répertoire, pour la

première fois officiellement, (la retirant ainsi à la Salle Favart), ne trouve à déléguer dans les studios que Jane Rhodes, manifestement hors de propos, quand une Christiane Castelli aurait pu sauver la face. On le regrettera pour Albert Lance, Cavaradossi aux côtés de Callas et surtout de Tebaldi et dont la correction vocale et le timbre valaient bien ceux de certains hurleurs transalpins, moins pour Bacquier que l'on rencontrera ailleurs. Dans ce ciel plutôt gris, la première *Tosca* de Karajan va alors faire sensation.

### 1962 : Leontyne Price

Une version majeure assurément quels qu'en soient les travers et les limites. Depuis de Sabata jamais la partition n'avait été à pareille fête. Le chef latin, par nature et du fait des moyens techniques de l'époque comme de la tradition théâtrale de La Scala, avait surtout extrait le meilleur de la narration dramatique puccinienne et tracé d'une plume acérée les portraits de ses héros, stupéfiants de vérité et de pathétique. Karajan, qui à l'époque s'attache encore à la dimension théâtrale des opéras qu'il dirige, privilégié, lui, grâce aux cordes de Vienne

et au son Decca, la luxuriance vénéneuse d'une orchestration d'où s'exhalent les parfums délétères d'une Rome dont Tosca se trouve être l'égérie sensuelle et la victime. À Sardou succède D'Annunzio. En 1980 Karajan poussera cette logique jusqu'à la complaisance mais pour l'heure sa lecture mérite l'admiration. Cursive quand il le faut, voluptueuse quand le drame y invite, poétique devant l'aube romaine, tour à tour lyrique et urgente.

La présence de Leontyne Price s'accorde merveilleusement avec ce parti pris. On la sait ardente, voix de velours et tempérament incandescent. Dès ses « *Mario! Mario!* » on sent cette femme impétueuse prête à tous les égarements comme à tous les défis. On notera certes sa manière féline de glisser sur les figures rythmiques, que Callas dessinait au laser, comme ses « *t* » à l'américaine ou ses inflexions à la Carmen Jones. On sera déçu par un « *Vissi d'arte* » où se lisent ses limites de tessiture, d'intonation (ici un peu haute), au gré d'un *rubato* peu compatible avec la rapidité du *tempo*. De même, son médium capiteux occulte-t-il les mots de son duel avec Scarpia à l'acte II, le son primant constamment sur l'incisivité du discours. Comment résister cependant à son abandon du dernier acte, à la projection de ses phrases finales?

La fougue ne fait pas défaut à Di Stefano, on le savait, on le vérifie. Qu'il braille à présent comme le premier vitrier sicilien venu est tout aussi vrai et affligeant. De bout en bout son Mario est une offense à Puccini et à l'art du chant. Mieux vaut alors l'oublier et reconnaître à Giuseppe Taddei de rares qualités : timbre ferme et idéal placement de la voix, italien exemplaire, art de la nuance, de la *mezza voce*, phrasé enveloppant ou vindicatif, son Scarpia se classe parmi les meilleurs. Que ce baryton foncièrement lyrique dilate un peu trop son médium pour se donner de l'ampleur

**Leontyne Price (*Tosca*).** RCA/BMG.



**Maria Callas (*Tosca*) et Tito Gobbi (*Scarpia*).** Roger Pic.

dans les moments dramatiques n'ôte rien à l'excellence de sa prestation. Excellent comme toujours la Spoletta de Piero de Palma, caricatural comme à son habitude l'inévitable Corena, sonores Angelotti et Sciarrone.

Une version qui, pour n'être ni homogène ni vraiment idiomatique, dispense indiscutablement des plaisirs enivrants.

### 1964 : Maria Callas

La seconde *Tosca* officielle de Callas, sa dernière intégrale d'opéra, enregistrée en décembre 1964 et donc entre les représentations de Londres et celles de Paris puis du Met (cf. *Discographie live*) souffre de ce voisinage dans la mesure où le studio cette fois se révèle dramatiquement réducteur et vocalement accusateur.

L'approfondissement psychologique du personnage s'accompagne en effet de problèmes vocaux désormais criants. L'aigu se débat avec un *vibrato* lent incontrôlable, les registres ne trouvent plus leur équi-



## Discographie

**Birgit Nilsson (*Tosca*). Scavullo.**

libre, l'émission s'ouvre dangereusement, ce qui était effleuré hier sent aujourd'hui l'effort (« *le voci delle cose* »). L'artiste continue de fasciner, même si la direction de Georges Prêtre, bonne en soi quoique peu structurée, ne lui offre pas les échos saisissants naguère obtenus par de Sabata. Si l'on ne connaissait de la chanteuse que cette Tosca, elle ne ferait notre bonheur que par sa seule intelligence mais ce n'est heureusement pas le cas. Dommage pour Bergonzi, impeccable comme à l'habitude, s'abandonnant au beau son, dans le souvenir de Gigli, facilité d'aigu en moins, parfait chanteur sinon amoureux bouleversant. Aucun regret pour Gobbi qui saura mieux masquer son déclin au Met en 1965 et dont le studio surexpose cette fois la pauvreté vocale.

### 1966 : Birgit Nilsson

Cela étant, ni la richesse vocale ni le simple art du chant ne font à eux seuls une *Tosca* réussie. La version Maazel de 1966 en apportera bientôt la démonstration. Birgit Nilsson est une grande voix, Corelli aussi, et Fischer-Dieskau un grand artiste. Leur *Tosca*, bien mise en perspective par Maazel, ne fonctionne pourtant pas bien.

Le premier acte est hors de portée de la cantatrice wagnérienne. C'est peu dire que la ligne puccinienne, ici fort déliée et mouvante, la met en difficulté, elle lui échappe complètement et plus d'une note avec elle. Les deux actes suivants sollicitant davantage métal et puissance lui conviennent mieux sans que pour autant elle parvienne à captiver. Son ardeur demeure glaciale, ses émois distants. Une demi-Tosca donc, malgré d'étonnants moyens. Corelli, en excellente condition vocale, a rarement été aussi sobre au studio, aussi vigilant quant à ses travers habituels, au point qu'il en paraît comme détaché, victime du froid venu du Nord. On se rassure en pensant à sa prodigieuse prestation new-yorkaise de 1965. Ces deux géants lament littéralement le Scarpia de Fischer-Dieskau, ce qui est dramatiquement fâcheux. Obligé de pousser la note, ce dernier, mal-



gré (ou à cause de) l'intelligence de sa composition, semble caricaturer les grands barytons italiens à travers ce qui n'est qu'une parodie involontaire.

Un plateau mal équilibré et qui pour cela se défait. Restent les plus beaux « *Vittoria! Vittoria!* » de l'histoire du disque.

### Trois fois au Bolchoï

Pendant ce temps, *Tosca* fait les beaux jours du Bolchoï auquel nous ne devons pas moins de trois intégrales de l'opéra de Puccini.

Dans celles de 1964 et 1968, gravées par Melodiya, on note chez Tamara Milaschkina l'ampleur des moyens, la noirceur des graves, la vaillance, un réel souci de nuancer son chant lequel, même en italien, conserve néanmoins quelque chose d'exotique.

En 1968, le ténor Atlantov ouvre ses sons et muscle abusivement son

Mario, face au rigide et sonore Mazurok, Scarpia au gant de fer. La version de 1975 retient davantage l'attention. La Floria de Bieschu dispose d'irrésistibles attraits. Jeune et libre d'émission, tout à la fois sensuelle et déliée, mutine au premier acte, ardente par la suite, cette cantatrice plus préoccupée de son que de jeu (et en langue russe cette fois) en remontre à plus d'une. Son Mario en reste interdit, sans réflexes, tandis que Mazurok continue de sévir.

Ces trois *Tosca* russes seront bien sûr éclipsées par la version enregistrée dans les studios de la DG par le couple vedette Rostropovitch/Vichnevskaja en 1975.

### 1975 : Galina Vichnevskaja

À tous égards une *Tosca* déroutante et en fin de compte inacceptable. La Vichnevskaja se dépense énormément pour mériter les éloges qui

sont régulièrement décernés à son tempérament dramatique. Son métal, l'éclat de son timbre ne peuvent toutefois rendre sourd à ses écarts de justesse, au *vibrato* qui les entretient ou aux ports de voix descendants et phrasés hasardeux qui lui tiennent lieu de ligne de chant. Quant à l'exaspération du cri vériste, à la gesticulation grandiloquente, la scène de la torture en offre un pénible étalage. La démesure russe n'excuse pas tout ! Littéralement sidéré par sa diva, Rostropovitch paraît sous hypnose et l'excellent Orchestre National sous sédatif. La lenteur désespérante du premier duo, une fois notée l'excellence du quatuor à cordes, dissuaderait d'aller plus avant. Dans ce contexte insolite, le Scarpia belcantiste de Manuguerra brouille encore les cartes. Appliqué à soigner le phrasé et les sinuosités de son chant, ce dernier en oublie de lui communiquer la force maligne de l'odieux baron, l'édulcorant au point de le rendre insignifiant. Bonisolli, invité par le chef à adoucir les contours de son chant, en particulier dans ses deux arias, obéit à sa façon, qui n'est pas du meilleur goût. L'ensemble tient du détournement de chef-d'œuvre, pétri de bons sentiments sans doute mais néanmoins aberrant.

### 1973 : Leontyne Price

Deux ans avant cette intégrale atypique, Leontyne Price se mesure à elle-même, dirigée cette fois par Zubin Mehta. La chanteuse américaine n'offre plus au plan vocal que la caricature de sa Tosca de 1962. Le timbre est définitivement voilé dans le médium, comme aphone, et s'il demeure profus au-dessus du Sol aigu, l'impression générale est celle d'une émission basse, aggravant les défauts de prononciation et tirant, surtout au premier acte, le personnage vers le style *New Orleans*. Hier la sensualité du son palliait l'indifférence aux mots. À présent l'actrice cherche dans les effets de quoi faire oublier l'usure de la voix mais n'est pas Callas qui veut et la composition tend là encore vers l'exotisme, quand ce n'est vers une certaine vulgarité (« *Quanto ?* »). Qui peut croire un instant que cette femme soit une cantatrice romaine ? Son Mario est Domingo, omniprésent dans la discographie de *Tosca*. L'emploi lui est presque congénital et flatte sa tessiture de ténor lyrique central. Il



**Galina Vichnevskaïa (Tosca).**

W. Klotz.

campe à l'époque un personnage d'artiste amoureux transi plus à l'aise dans l'abandon lyrique que dans les convulsions politico-passionnelles où son aigu laryngé connaît quelques problèmes de serrage. Le cuivre du timbre, la vérité de l'artiste, son charme et sa vaillance font de lui l'un des meilleurs défenseurs du rôle, ce que consacrera le film de 1976 avec Kabaivanska, avant l'opération médiatique de 1992 (cf. Discographie *live*). Scarpia est, déjà, Milnes qui laissera très partagé. Ses intentions sont le plus souvent excellentes, du moins quand il cesse de jouer les matamores en forçant une voix naturellement lyrique ou en usant d'inflexions outrées, mais la voix demeure grise, la *mezza voce* détimbrée, le personnage informel.

La direction de Zubin Mehta, en phase avec ses chanteurs, soigne la couleur plus que le dessin, les volumes plus que les contours, avec une plénitude orchestrale remarquable. Une *Tosca* de bonne facture, n'était le malaise engendré par Leontyne Price.

### 1976 : Montserrat Caballé

À en croire la presse de l'époque, la réalisation Philips de 1976, dont la vedette est Montserrat Caballé, se hissait à des sommets rarement atteints depuis Callas I. Le jugement vaut d'être reconsidéré. L'affiche est plus qu'alléchante et ce jusque dans le moindre des rôles dits secon-

daires. Ramey en Angelotti, Ann Murray en pâture, l'opulence règne !

Les lauriers décernés à Colin Davis nous semblent néanmoins imérités. Nous générons toujours chez lui les effets de ralenti ou de soulignement qui, en se dispersant, brisent la continuité du discours (déjà Prêtre...) sans compter qu'ils multiplient les pléonasmes. Ainsi de l'entrée de Mario à l'acte I, d'une emphase inutile, ou des alanguissements de son duo avec Floria comme des absences de l'orchestre à certains moments forts du drame (à l'acte II après le tonnerre de Marengo). Seul le troisième acte, en ses plages de langueur amoureuse, bénéficie de ce climat musical qui se voudrait sensuel et n'est le plus souvent que mièvre et affecté. Trop de Massenet dans ce Puccini.

Et la Caballé ? On se doute que son penchant naturel pour la langueur vocale trouve en Davis un complice rêvé. À preuve, d'entrée de jeu, une phrase comme le délicieux « *Lo dici male... non la sospiri la nostra casetta* », abusivement lent, sophistiqué, piqué malheureusement d'aigus assassins. L'anti-vérisme touche ici aux limites de l'absurde. La jeunesse du personnage s'encombre d'inutiles préciosités, alors que le timbre, superbe, ne demande qu'à s'épanouir quand il ne se déchire pas dans des Ut en force. On préférera la maturité de la femme moralement tourturée ou soudainement implacable et meurtrière du deuxième acte, ses graves insoupçonnés et véhéments, ou bien encore le psychodrame du Château Saint-Ange où cette grande lyrique trouve de beaux accents dramatiques. Entretiens le « *Vissi d'arte* » se sera tenu très près du concert, non exempt de duretés si par ailleurs transparent et liquide. Une grande chanteuse, une belle Tosca, sinon une grande Tosca... Carreras, alors à son zénith, campe un Mario adolescent, aux moyens naturels généreux, et s'il n'évite ni le serrage ni la tension d'une émission crue et peu attentive au « passage », son peintre libertaire et amoureux sonne juste. L'émission ouverte et accrochée au *mezzo forte* permanent lui confère un mordant supérieur à celui de Domingo, l'homme engagé l'emportant chez lui sur le peintre rêveur jusque dans le « *O dolci mani* » du troisième acte, le mieux réussi de cette intégrale d'ailleurs. Ingvar Wixell compte autant de détrac-

## Discographie

teurs que de soutiens. À son actif, la recherche d'un Scarpia cauteleux, sournois, froid calculateur, qui tranche avec la brutalité sommaire de beaucoup de ses pairs au théâtre comme au disque. La limite réside dans la pauvreté du matériau vocal, particulièrement à nu au moment du *Te Deum*, comme dans sa frigidité au deuxième acte alors que le sang devrait lui bouillir.

Le tout vous fait une *Tosca* à la recherche de sa cohérence où les talents se croisent sans vraiment se rencontrer.

### 1978 : Mirella Freni

Chef de moindre renommée, Nicola Rescigno conduit deux ans plus tard la contre-offensive Decca avec le prestigieux concours de Pavarotti et Mirella Freni. À l'évidence on a recherché ici le brillant. Prise de son et direction d'orchestre annoncent la couleur dès les premières mesures, avant même l'entrée du vétéran Italo Tajo, Sacristain bien croqué. Pas de surprise quant au Mario de Pavarotti. Se calant d'emblée sur son timbre, sûr de la projection de ses aigus, généreux en ports de voix, le ténor domine de très haut l'orchestre flou qui lui sert de toile de fond. Le personnage tirera tout au long du drame sa farouche énergie de cette facilité d'émission qui fait taire toute réticence. Oui « *E lucevan le stelle* » flirte avec le détimbrage, oui la *mezza voce* de « *O dolci mani* » manque de soutien, mais quelle fulgurance dans le La dièse de « *Vittoria!* », quelle lumière. Tant de facilité dispense sans doute d'apporter à son personnage la touche de sensibilité ou de *sfumato* qui en humaniserait l'enveloppe sonore. Un Mario à entendre plus qu'à réentendre. Privée des attentions prévenantes de Karajan, Freni a-t-elle raison de se mesurer, déjà, au rôle de Floria Tosca ?

Un métier sans faille et une voix à toute épreuve autorisent à le croire. La jeunesse fruitée du timbre constitue même au premier acte un atout indiscutable. « *Non la sospiri la nostra casetta* » a rarement sonné aussi juste. Cette jeune cantatrice est d'abord femme, la jalousie qui lui fait monter le rouge aux joues n'est pas feinte et Mario ne sait pas ce qu'il perd à jouer avec les nerfs d'une créature si spontanée. On comprend que Scarpia en soit tout affriolé et le deuxième acte y gagne



Montserrat Caballé (*Tosca*). Opéra de Nice.

assurément en perversité, celle du quinquagénaire devant la chair fraîche. Manque alors la dimension allégorique de la diva hier écervelée et à présent fortifiée par la haine. Floria n'appartient pas à la famille des « petites femmes pucciniennes » mais bien à celle des héroïnes tragiques et cela Freni ne peut le traduire. Le médium lui fait défaut, une certaine sauvagerie dans la colère aussi. Il n'empêche que la chanteuse assume son rôle de bout en bout, jusqu'aux splendides accents de son suicide, avec une constante intégrité musicale et vocale. Celle de Sherrill Milnes semble plus problématique. Carrément faux à son entrée, roulant des épaules faute d'en imposer naturellement, d'une insigne vulgarité dans les ports de voix descendants de son *Te Deum*, le baryton américain se rachète à l'acte II par le phrasé enveloppant qu'il déploie autour de sa proie féminine, même si ce dernier s'accompagne des habituels blanchiments qui lui tiennent lieu de voix

mixte. Ces trois artistes (flanqués d'un Spoletta sénéchalissant et du médiocre Angelotti de Van Allan) font-ils croire au drame de Sardou-Puccini? Un chef de haut rang le leur aurait permis. Contentons-nous ici de frissons épidermiques attendant Sinopoli.

### 1980 : Katia Ricciarelli

Karajan, lui, remet l'ouvrage sur le métier en 1980, hélas sans Freni. Avec les années, le culte du beau son a fini par remplacer chez le chef autrichien tout engagement théâtral. Si l'on voit bien quel profit sa peinture d'une Rome décadente, luxuriante et luxurieuse, peut retirer de cet abandon à la jouissance orchestrale, la gêne vient de ce que celle-ci n'est plus contrebalancée par la présence ravageuse d'une Price. Katia Ricciarelli se dissout dans les effluves symphoniques de la partition et son personnage avec elle. Une *Tosca* sans Tosca, la chanteuse se réfugiant dans une émis-

sion flottante, sans articulation ni pulsation rythmique, lisse et émouliente, incertaine dans le médium, déchirée dans l'aigu, complètement égarée, ne se reprenant (miracle karajanesque) que dans de fugaces moments de lyrisme pur (« *Ed io venivo a lui tutta dogliosa* »). Il ne resterait plus qu'à goûter pour elle-même la beauté orchestrale d'un opéra drapé dans les étoffes les plus riches si Ruggero Raimondi ne créait, la surprise en dessinant un Scarpia captivant. Visiblement Karajan organise son acte II autour du baron sicilien en le débarrassant de tout stéréotype vocal ou dramatique. Très en voix, le baryton-basse joue les grands seigneurs pervers, multipliant les éclairages, les colorations, usant diaboliquement de sa voix mixte et d'effets de *semi-parlando*, en séducteur auquel il arrive de se piquer à son propre jeu (« *Tosca divina* »). Sa férocité infiltre les mots sans hypertrophie sonore, le phrasé impeccablement maîtrisé conférant à ce scélérat l'élégance de celui qui peut se laisser aller à la concupiscence sans faillir à son rang (« *Alla cantata ancor... Ella verrà* »). Enveloppé par un orchestre complice d'une richesse inouïe, Raimondi trouve là l'un de ses rôles majeurs et son portrait d'épicurien cynique (« *Ha più forte sapore* ») réintroduit le théâtre dans cette *Tosca* symphonique. Ôtez Karajan et Raimondi reviendra à ses tics d'acteur-chanteur devant les caméras complaisantes de la télévision en 1992.

Carreras demeure le jeune premier fringant rencontré chez Davis, qualités et défauts s'équilibrent au mieux et la mansuétude dont l'orchestre sait faire preuve à son endroit l'incite à nuancer un peu son *mezzo forte* permanent. De même le chef observe-t-il un ralenti bienveillant après le La # de « *Vittoria!* » pour lui permettre de retomber sur le grave de sa phrase, pierre de touche de tout ténor dans cette scène. Faisant suite au plus somptueux des levers du jour romains de la discographie, le *lamento* du ténor paraîtra avare de timbre, alternant sons blancs et laryngés, comme paraîtra artificielle la voix mixte d'« *O dolci mani* ». Karajan irritera, sa *prima donna* aussi mais on ne saurait ignorer les charmes capiteux de son orchestre ainsi que la fusion à laquelle il atteint dans ses meilleurs moments entre voix et instruments et les beautés purement sonores

d'une version dominée par le Scarpia de Raimondi.

L'année suivante James Levine et Renata Scotto jouent leur carte sur un registre beaucoup plus exacerbé.

### 1981 : Renata Scotto

Le chef américain prend, lui, la partition à bras-le-corps. Théâtre d'abord : dès les premières mesures le ton est donné, la cravache entre en jeu, le mouvement se prouve en marchant et Levine fonce. Tension du discours, cordes acérées, clarté et définition de tous les pupitres, souci constant de multiplier les effets, de faire rutiler l'orchestration puccinienne. L'invention le dispute à une certaine complaisance dans les ralentis ou l'étalage des cuivres mais on se laisse prendre au début par cette lecture décapante, quitte à mesurer bientôt la vanité de cette exubérance, de ces ruptures de climat très cinématographiques. Avec Renata Scotto on pensait tenir une *Tosca* vocalement blessée (1981, c'est déjà tard...) mais transcendant ses limites comme naguère avec Maazel dans *Madame Butterfly*. Hélas, ces dernières oblitèrent trop gravement à présent un chant contraint de convoquer toutes les ficelles du vérisme ordinaire pour s'imposer. La véhémence des premières scènes, les aigus pointés, la charge, donnent péniblement le change. La scène de la torture, à l'acte II, arache à l'héroïne les mêmes cris qu'à son amant, lesquels concourent au climat de Grand-Guignol entretenu par Levine. L'artiste conserve d'indéniables qualités de style et sa prière en témoigne par l'intelligence de la ligne et la conduite du souffle sans que l'impression de malaise suscitée par les efforts de la chanteuse pour gagner la partie se dissipe. Le trait de génie d'une Callas confrontée aux mêmes problèmes était d'immortaliser certains temps forts du texte par la seule pugnacité de son jeu. Le « *Quanto?* » de Scotto ne trouve même plus ce ressort.

Des innombrables Mario gravés par Domingo, le présent est un des meilleurs. La voix sonne haut et clair, l'aigu est plus libre nonobstant les duretés du deuxième acte ; la conjonction d'une tessiture moyenne et d'un engagement naturel toujours sympathique fait le reste. Bruson n'est pas naturellement de plain-pied avec Scarpia. À son actif, le souci de chanter, de phraser, sans

recourir aux effets triviaux, de nuancer les coloris. Sa « *galanteria* » exprimée à fleur de lèvres en est d'autant plus insidieuse. C'est plutôt la carrure et l'expansion du discours qui font défaut, ainsi que la souplesse reptilienne qu'avait si bien assimilée Raimondi. Seigneur dévoyé certes mais trop enfermé dans ses mots, trop corseté dans un haut médium aux intonations parfois douteuses. Décidément cette intégrale mêle sans cesse l'or et le vil plomb. Du moins est-elle animée d'une vie, d'un rythme, que l'on se prend vite à regretter en écoutant celle aseptisée par Solti en 1984.

### 1984 : Kiri Te Kanawa

L'objectivité de Solti aurait pu nous valoir une *Tosca* débarrassée de toute redondance, de tout expressionnisme facile et néanmoins urgente, ardente, acérée. Les premières minutes de l'opéra satisfont cette attente. La narration cursive et néanmoins attentive aux détails instrumentaux ménage de justes bouffées de lyrisme, les accents sont mis en valeur, l'orchestre se déploie généreusement. La scène de l'*Angelus*, gâtée par Malas dans la tradition Corena, laisse cependant deviner ce qui adviendra par la suite, à savoir une fâcheuse alternance de brillance désincarnée et d'alanguissements coupables. L'air d'entrée de Mario comme le duo qui suit ennuient, le *Te Deum* est comme pétrifié tandis que le vacarme entourant la scène de la torture se superpose au drame sans l'investir de l'intérieur. Le lever du jour du troisième acte est pareillement figé et sans frémissement. Il faut dire que le plateau ici réuni n'a rien de transcendant. À froideur, froideur et demie avec la Floria Tosca de Dame Kiri Te Kanawa. Cette amoureuse languide au timbre comme voilé par un écran cotonneux s'adonne dans le premier duo à l'érotisme le plus *soft*, décoratif, relevé d'un pointe d'accent, sans l'ombre d'un métal, d'une griffe, d'un sursaut. Devant un Solti atone la diva dialogue mollement avec un Aragall décidément bridé au-dessus du La, à la justesse douteuse, qui traîne ses sons comme elle son ennui. Déjà insuffisant dans *La Bohème*, ce couple ne peut assumer le poids vocal et dramatique de l'opéra. Aux « *Vittoria! Vittoria!* » scabreux du ténor répond le flou artistique de la prière, au



## Discographie

blanchiment de « *O dolci mani* » l'onctuosité de la petite femme puccinienne égarée dans le sentimentalisme. Ni les mots ni les élans ne sont à la hauteur du mythe Tosca. Le pire on le doit cependant à Leo Nucci en Scarpia. D'emblée vulgaire, à jamais dépourvu de classe et brutalisant ses trois voix pour faire dramatique, ce baryton vilain aux velétés de phrasé vite anéanties dans le cri se range parmi les plus mauvais de la discographie.

La version Solti n'y occupe qu'une place secondaire.

### 1988 – 1990

Très secondaires aussi les versions de Tilson-Thomas de 1988 et de Rahbari en 1990.

Qu'une voix lourde et mal dégrossie soit hors-jeu dans *Tosca*, on le sait, Eva Marton le confirme. Cette Turandot de plein air laisse absolument indifférent dans un emploi dont elle ignore toute complexité vocale et psychologique. Carreras mérite d'être entendu ailleurs et Juan Pons de ne pas l'être du tout.

Quant à l'intégrale Miricioiu/Rahbari, lourdement dirigée, elle ne flatte pas le joli talent du soprano, intelligente au demeurant et marquée par Callas mais laminée par le rôle. Lamberti y ténorise, pas très juste, et le diligent Carroli, bon chanteur, s'y montre bien léger.

### 1992 : Mirella Freni

Dans la veine de sa *Manon Lescaut*, Sinopoli privilégie dans cette intégrale somptueusement enregistrée la logique proprement musicale de l'opéra, au détriment cette fois de sa dimension vocale. En compositeur rompu à l'écriture du XX<sup>e</sup> siècle, il structure sa direction à partir des lignes de force harmoniques et rythmiques de la partition, jouant magnifiquement des audaces de celle-ci, du poids de ses accords, de ses silences, de la luxuriance de son orchestration, aidé en cela par un éblouissant Philharmonia. Au cœur de cette lave musicale, la figure emblématique de Scarpia, ces trois accords assésés d'entrée de jeu et dont les récurrences et figures dérivées infusent l'opéra tout entier. C'est le sens des lenteurs observées au final de l'acte I ou dans le postlude commentant la mort du monstre à l'acte II. Rien ici de l'hédonisme complaisant du second

Karajan mais plutôt un parti pris de dramatisation intrinsèquement musicale. La démonstration ne va pas sans quelque redondance, sans ralentis emphatiques ou accents artificiels, mais on est pris par la densité du discours et le climat oppressant qu'il fait peser sur le drame. Il aurait fallu ici un Scarpia d'une autre envergure que celle du très décevant Samuel Ramey. Le belcantiste se trouve en effet totalement démuné devant ce type de vocalité. Ni le timbre, opaque et monochrome, ni la tessiture, trop tendue pour lui, ni le jeu des inflexions et des accents, indispensable dans ce répertoire, ne sont ce qu'ils devraient. Reste une ligne de chant impeccablement ennuyeuse, qui jamais n'accroche l'attention et dont aucun mot ne passe la rampe. Une erreur manifeste. La deuxième est d'avoir tenté l'impossible avec Freni, douze ans après sa première tentative. Le rôle, déjà hors de sa portée à l'époque et qu'elle ne réussissait à assumer qu'en jouant de sa jeunesse et de sa technique, la dépasse cruellement. Aujourd'hui le médium, insuffisant hier, est devenu atone et le *parlando* représente sa seule planche de salut dans les moments dramatiques, une fois placés quelques Ut encore glorieux. Même le premier acte où son soprano *lirico* faisait mouche est à présent laborieux. Ce qui dans son interprétation pourrait passer pour ardeur farouche et pathétique n'est, le plus souvent, que la traduction d'un effort ou de l'impossibilité de chanter *piano*. Seul le génie d'une Callas pouvait faire croire que ces contraintes étaient un effet de l'art. Sardoù s'y retrouve peut-être, Puccini non. Pour Domingo, c'est un Mario de trop. Même remontée dans le nez, la voix est décolorée et les La dièse et Si sont à présent rien moins que faciles. Celui de « *Vittoria!* » frise même la caricature. Seuls un métier consommé et le souvenir d'un timbre d'or rappellent quel Cavardossi-né il aura su être depuis trente ans. Bilan très contrasté : l'opéra ne saurait se jouer entièrement dans la fosse. Il perd beaucoup, également, à se jouer sans visibilité, dans l'atmosphère conditionnée d'un studio. Seuls quelques talents parviennent à donner chair et nerfs à ce mélo qui, sans l'aiguillon du génie, oscille entre le sirop vocal pour public gourmand de morceaux choisis et le Grand-Guignol expressionniste.

### 1992 : Malfitano

On se reportera, pour cette version, à l'analyse pertinente de Christophe Capacci dans le chapitre vidéographique. Le disque ne fait que souligner l'absurdité d'une réalisation médiatique née d'un mariage, hélas trop fréquent aujourd'hui, entre l'incompétence et l'esbroufe.

### 1993 : Carol Vaness

On se gardera des superlatifs qui ont accueilli cet enregistrement à tous égards frustrant. Muti s'y montre cursif, linéaire et, malgré certains effets douteux de ralentis expressifs, confirme son peu d'affinités avec la mouvance vériste. Ses cuivres ont beau claironner, ses timbales envahir jusqu'au lever du jour de l'acte III, on cherche en vain la richesse harmonique d'un Karajan, voire d'un Sinopoli, l'équilibre d'un de Sabata. Seulement des effets de contrastes brutaux et d'inutiles complaisances. À quoi bon prétendre nous servir du *live*, pour rabouter des fragments de concerts captés à près d'un an de distance ? En plus des bruits de la salle on bénéficie d'étranges décalages.

Quant au plateau, oblitéré par la balourdise vocale de Giacomini et l'inadéquation de Zancanaro à un personnage dont tout lui échappe, il ne vaudrait que par la présence de Carol Vaness si cette dernière parvenait à nous convaincre. Belle mozartienne, dotée de solides moyens, d'aigus conquérants et d'un timbre bien frappé, celle-ci échoue tristement à caractériser son personnage. Ni les mots, ni les couleurs, ni les nuances autres que le *forte* / *mezzo forte* ne sont au rendez-vous. Cherchons Floria désespérément...

### 1997 : Miriam Gauci

Les gentils moyens lyriques de cette jeune artiste trop tôt exposée aux périls de la carrière internationale viennent se briser sur les écueils d'un rôle surdimensionné. L'instabilité s'installe déjà, qui compromet la fermeté des élans comme la souplesse du phrasé *sostenuto*. Floria s'essouffle quelque peu. Moins il est vrai qu'un Aragall à bout de timbre et de justesse. Devant un Scarpia réduit au *parlando* par la lenteur que lui impose, comme à ses victimes, la direction émoullente de Rahbari.

### 1997 : Jane Eaglen

Version anecdotique que celle-ci, en langue anglaise, confiée à une cantatrice généreusement hors de propos, dans un rôle qui met à nu un aigu problématique et une flagrante incapacité à plier sa ligne aux inflexions pucciniennes.

#### Les premières conclusions

Les bonnes versions ne manquent pas. Les grandes se comptent sur les doigts d'une main.

De Fabritiis 1938 comme monument d'époque, daté et cependant riche d'enseignements. De Sabata en 1953, pour la pertinence du chef, pour Callas, pour le jeu de Gobbi, pour l'état de grâce de l'ensemble. Karajan 1962, pour la volupté orchestrale et les frissons provoqués par la jeune Price sous l'œil gourmand de l'excellent Taddei. Et puis Milanov-Bjoerling-Warren, pour un salut au Met, Caballé pour Caballé. Le reste vaut par certaines présences remarquables : Carmen Melis, Granforte, Bergonzi, Corelli, Domingo bien sûr, Scotto tout de même. Pour Tebaldi nous renverrons au *live*, lequel présente souvent les mêmes, au naturel, et comble quelques lacunes impardonnables du marché officiel. De ce dernier on aurait pu attendre qu'il commémorât dignement le centenaire de l'œuvre alors que le siècle s'apprête à tirer sa révérence...

## II. VERSIONS LIVE

Plus d'un amateur n'hésitera pas à sacrifier le confort d'écoute et le rendu orchestral garantis par le studio ou à ignorer tel ou tel chef prestigieux, pour le plaisir d'entendre sur le vif quelques-unes des divas les plus enivrantes du siècle. Depuis le *live* mythique de Claudia Muzio en 1932, elles ont toutes fasciné grâce auxquels s'est constitué un extraordinaire musée vivant de *Tosca*. Maria Callas y tient bien sûr la vedette avec près de dix portraits en pied de Floria mais il serait injuste de ne pas mettre à l'honneur la grande Magda Olivero, inoubliable chanteuse, bouleversante actrice, qui trouve en Raina Kabaivanska une héritière ; comme il serait fâcheux

de méconnaître une Crespin, une Zeani, une Rysanek, ou de passer à côté du tandem Tebaldi/Mitropoulos. Le *live* enrichit considérablement notre panorama discographique.

### 1932 : Claudia Muzio

De la divine Claudia Muzio il nous reste donc cet acte I miraculeusement capté à San Francisco en 1932 et diffusé naguère par quelques éditeurs pirates. Le son en est épouvantable et seule une inaltérable passion pour la chanteuse justifie l'acharnement avec lequel on s'efforce de la reconnaître au travers d'un brouillage permanent. On devine alors la présence, la ferveur d'une artiste entre toutes sensible et palpitante, son profil de vériste noble, de charmeuse-née. On devine... et l'on rêve aux représentations de Londres 1914 et New York 1917 avec Caruso et Scotti ou à celles, milanaises, de 1927 sous la baguette de Toscanini, face à Pertile et Stabile.

### 1941-1950

Mieux audible le *live* du Met 1941 dirigé par l'éminent Panizza : le vériste extraverti, mélange détonnant d'italianisme et de réalisme à l'américaine. La belle Grace Moore, qui doit une bonne part de sa célébrité au septième art, fait preuve d'un abattage de grande comédienne dans son face-à-face avec le célèbre baryton Alexander Sved. On ne fait guère ici dans la dentelle. Le soprano phrase court, sacrifie le détail à l'élan mais sa projection comme ses accents vindicatifs sont d'une battante. Du drame au premier degré mais une flamme indiscutable. Jeune et capable de subtils allègements de son timbre de bronze, Sved campe le plus souvent un Scarpia de série, surtout à l'acte I, mais le chanteur en impose. Jagel force parfois le trait, au diapason d'une soirée survoltée, fouettée par le bouillant Panizza.

Dans le même registre on recherchera le *live* de Mexico 1946 où le même Sved jette son dévolu sur

*Claudia Muzio (Tosca). C. Mishkin.*



# Discographie

## Tosca - Versions intégrales studio

Dates	Direction	Orchestre	Tosca	Cavaradossi	Scarpia	Angelotti	Sacristain	Spoletta	Édition
1919			Remondini	Broccardi	Zani/ Fregosi	Rizzo/Bettoni	Carnevalli	Plinio	EMI
1920	C. Sabajno	Scala	V. Bartolomasi	A. Salvaneschi	A. Pacini	G. Fernandez	U. Ceccarelli	G. Mazzanti	EMI / VAI
1929	C. Sabajno	Scala	C. Melis	P. Pauli	A. Granforte	G. Azzimonti	A. Gelli	N. Palai	EMI
1930	L. Molajoli	Scala	B. Scacciati	A. Grandà	E. Molinari	S. Baccaloni	A. Baracchi	N. Venturini	COL
1938	O. De Fabritiis	Opéra de Rome	M. Caniglia	B. Gigli	A. Borgioli	E. Dominici	G. Tomei	N. Mazzotti	EMI
1951	A. Quadri	Vienne	S. Dall'Argine	N. Scattolini	S. Colombo	A. Poell	K. Doench	W. Kmentt	Westminster
1951	E. Trier	Florence	F. Petrova	E. Ruhl	P. Campolonghi	D. Baronti			Remington
1952	F. Molinari-Pradelli	RAI Turin	A. Guerrini	G. Poggi	P. Silveri	J. Emanuel	C. Badioli	A. Benzi	Cetra
1952	A. Erede	S. Cecilia Rome	R. Tebaldi	G. Campora	E. Mascherini	D. Caselli	F. Corena	P. De Palma	Decca
1953	V. De Sabata	Scala	M. Callas	G. Di Stefano	T. Gobbi	F. Calabrese	M. Luise	A. Mercuriali	EMI
1956	E. Leinsdorf	Opéra de Rome	Z. Milanov	J. Bjoerling	L. Warren	L. Monreale	F. Corena	M. Carlin	RCA
1956	A. Basile	RAI Turin	G. Frazzoni	F. Tagliavini	G. Guelfi	A. Zerbini	A. Mariotti	V. Pandano	Cetra
1957	T. Serafin	S. Carlo Naples	A. Stella	G. Poggi	G. Taddei	F. Mazzoli	L. Pudis	P. De Palma	Philips
1959	F. Molinari-Pradelli	S. Cecilia Rome	R. Tebaldi	M. Del Monaco	G. London	S. Maionica	F. Corena	P. De Palma	Decca
1960	H. Stein	Berlin Kappelle	S. Woytowicz	S. Kónya	K. Borg	H. Kaphahn	G. Leib	W. Enders	DGG
1960	M. Rosenthal	Paris Opéra (en fr.)	J. Rhodes	A. Lance	G. Bacquier	B. Demigny	A. Doniat		Vega
1962	H. von Karajan	Vienne Philhar.	L. Price	G. Di Stefano	G. Taddei	C. Cava	F. Corena	P. De Palma	Decca
1964	G. Prêtre	Sté Conservatoire	M. Callas	C. Bergonzi	T. Gobbi	L. Monreale	G. Tadeo	R. Ercolani	EMI
1964	E. Svetlanov	Bolchoï	T. Milaschkina	Andjaparidze	Klenov				Melodiya
1966	L. Maazel	S. Cecilia Rome	B. Nilsson	F. Corelli	D. Fischer-Dieskau	S. Maionica	A. Mariotti	P. De Palma	DG
1968	M. Ermler	Bolchoï	T. Milaschkina	V. Atlantov	Y. Mazurok	Yaroslavstev	Nartov	Sokolov	Melodiya
1973	Z. Mehta	New Philharmonia	L. Price	P. Domingo	S. Milnes	C. Grant	P. Plishka	F. Egerton	RCA
1975	M. Rostropovitch	National de France	G. Vichnevskaïa	F. Bonisoli	M. Manuguerra	A. Zerbini	G. Mazzini	M. Guggia	DG
1975	A. Lazarev	Bolchoï	Bieschu	Muntyanu	Y. Mazurok				Melodiya
1976	C. Davis	Covent Garden	M. Caballé	J. Carreras	I. Wixell	S. Ramey	D. Trimarchi	P. De Palma	Philips
1977	C. Trailescu	Opéra de Bucarest	V. Zeani	Fanatzeanu	Herea	Crasnaru	Andrescu	Andrescu	Melodiya
1978	N. Rescigno	New Philharmonia	M. Freni	L. Pavarotti	S. Milnes	R. Van Allan	I. Tajo	M. Sénéchal	DG
1980	H. von Karajan	Berliner Philhar.	K. Ricciarelli	J. Carreras	R. Raimondi	G. Hornik	F. Corena	H. Zednik	DG
1981	J. Levine	New Philharmonia	R. Scotti	P. Domingo	R. Bruson	J. Cheek	R. Capocchi	A. Velis	EMI
1984	G. Solti	National Philhar.	K. Te Kanawa	G. Aragall	L. Nucci	J. King	I. Malas	P. De Palma	Decca
1988	M. Tilson-Thomas	Radio Hongroise	E. Marton	J. Carreras	J. Pons	I. Gatti	S. I. Tajo	Gerdesits	Sony
1990	A. Rahbari	Radio Bratislava	N. Miricioiu	G. Lamberti	S. Carroli	Piccinni	P. Dvorsky	Durco	Naxos
1992	G. Sinopoli	Philharmonia	M. Freni	P. Domingo	S. Ramey	B. Terfel	A. Vecchia	A. Lactura	DG
1992	Z. Mehta	Philadelphie	C. Malifitano	P. Domingo	R. Raimondi	G. Gatti			Teldec
1993	R. Muti	Philadelphie	C. Vaness	G. Giacomini	G. Zaccanaro	D. Serabocco	A. Mariotti	P. De Palma	Philips
1997	A. Rahbari	Barcelone	M. Gaudi	G. Aragall	V. Sardinero	E. Serra			Discover
1997	D. Parry	Philharmonia	J. Eaglen	D. O'Neill	G. Yurisch	A. Shore			Chandos

## Tosca – Versions intégrales live

Dates	Direction	Orchestre	Tosca	Cavaradossi	Scarpia	Angelotti	Sacristain	Spoletta	Édition
1932	G. Merola (acte I)	San Francisco	C. Muzio	D. Borgioli	A. Gandolfi		L. d'Angel		Eclipse/Minerva
1941	E. Panizza	Metropolitan	G. Moore	F. Jagel	A. Sved				EJS
1944	E. Panizza	Metropolitan	G. Moore	C. Kullman					UORC
1944	L. Ludwig	RSO Berlin	H. Ranczak	H. Roswaenge	HG. Hann		W. Strienz		Preiser
1946	C. Sodero	Metropolitan	G. Moore	J. Pearce	L. Tibbett	L. Alvary	S. Baccaloni		Myto
1950	U. Mugnai	Mexico	M. Callas	M. Filipposchi	M. Callas				Standing Room
1952	G. Picco	Mexico	M. Callas	G. Di Stefano	P. Campolonghi				Cetra
1952	F. Cleva	Metropolitan	D. Kirsten	F. Fagiavini	P. Schöffler				Melodram
1953	C. Kraus	Radio bavaroise	L. Rysanek	H. Hopf	J. Metternich				Melodram
1955	F. Molinari-Pradelli	Covent Garden	R. Tebaldi	F. Fagiavini	T. Gobbi	M. Langdon	Glyme	Tree	Legato classics
1955	V. Bellezza	Naples	L. Gencer	R. Tucker	G. Taddei		M. Luise		G O P.
1955	D. Mitropoulos	Metropolitan	R. Tebaldi	L. Warren					
1957	D. Mitropoulos	Metropolitan	D. Kirsten	D. Barioni	F. Guarrera	C. Harvuot	S. Baccaloni	A. De Paolis	Dino/Cetra
1957	E. Trier	RAI Milan	M. Olivero	E. Fernandi	Colombo	Amodeo	De Taranto	P. De Palma	Club Met
1957	A. Gibson	Covent Garden	Z. Milanov	F. Corelli	G. Guelfi				Movimento mus.
1958	G. Gavazzeni	Scala	R. Tebaldi	G. Di Stefano	T. Gobbi				HRE
1959	K. Adler	Metropolitan	E. Steber	C. Bergonzi	G. London	L. Alvary	G. Pechner	A. De Paolis	GDS
1959	G. Gavazzeni	Scala	R. Tebaldi	G. Di Stefano	T. Gobbi	N. Zaccaria	Carbonari	P. De Palma	Arcade
1959	D. Mitropoulos	Metropolitan	M. Curtis-Verna	J. Bioerling	C. MacNeil				GDS
1960	Vernizzi	RAI Turin	M. Olivero	A. Misciano	G. Fioraventi	G. Foiani	Badioli	Cesarani	UORC
1961	A. Basile	Tokyo	O. De Fabritis	Cavalli	G. Di Stefano	A. Ferrin	Mazzotta	Ercolani	Melodram
1962	H. von Karajan	Vienne	R. Tebaldi	G. Poggi	G. Guelfi	S. Pagliuca	La Porta	Pirino	Melodram
1962	C. F. Cillario	Buenos Aires	F. Cavalli	D. Ouzounov	A. Protti	F. Mazzoli	Doerch	Majkut	Hunt
1962	K. Adler	Metropolitan	L. Price	F. Corelli	C. MacNeil	N. Scott	E. Flagello	P. Franke	Ornamenti
1964	C. F. Cillario	Covent Garden	M. Callas	R. Cioni	T. Gobbi				Myto Records
1964	A. Quadri	Vienne	L. Rysanek	F. Labo		G. Bacquier			Melodram
1965	G. Prêtre	Paris Opéra	M. Callas	R. Cioni	T. Gobbi	R. Geay	Benoît	Rialland	privé
1965	F. Cleva	Metropolitan	M. Callas	F. Corelli	T. Gobbi				Melodram
1965	F. Cleva	Metropolitan	M. Callas	R. Tucker	T. Gobbi	C. Harvuot			Melodram
1965	G. Prêtre	Covent Garden	M. Callas	R. Cioni	T. Gobbi	Godfrey	Garrett	Dobson	Voce
1967	G. Morelli	Parme	V. Gordini	F. Corelli	A. D'Orazi	S. Matonica	W. Arttoli		Golden Age
1967	D. Efron	NYCO	J. Crader	P. Domingo	R. Fredericks	D. Smith	J. Bittner	N. Castel	Foyer
1968	Z. Mehta	Metropolitan	R. Crespin	G. Raimondi	G. Bacquier				Rodolphe
1969	F. Molinari-Pradelli	San Francisco	L. Rysanek	R. Tucker	C. MacNeil	C. Harvuot	F. Corena	A. Velis	Melodram
1969	G. Schick	Metropolitan	B. Nilsson	P. Domingo	W. Dooley	C. Harvuot	P. Plishka	A. Velis	Nuova Era
1969	R. Benzi	Amsterdam	G. Brouwenstijn	E. Mauro	J. Derksen		M. Bakker		Globe
1972	I. Savini	Scala	M. Olivero	G. Giacomini	P. Protti		S. Pazzetti		GAO
1974	F. Molinari-Pradelli	Scala	R. Kabaivanska	P. Domingo	M. Zanasi	A. Zerbini	A. Mariotti		Arkadia
1975	J. Conlon	Metropolitan	M. Olivero	J. King	I. Wixell				HRE
1975	G. Morelli	Barcelone	V. Zeani	P. Domingo	P. Francia	J. Pons	Mucchiutti		LR
1976	A. Campori	Parme	R. Kabaivanska	J. Carreras	R. Bruson	A. Marchica	F. Federici		Myto
1976	B. Bartoletti	New Philharmonia	R. Kabaivanska	P. Domingo	S. Milnes	G. Luccardi	A. Marotti		Decca vidéo
1979			M. Olivero	L. Pavarotti	C. MacNeil	J. Cheek	I. Tajo	A. Velis	HRE
1983	G. Bellini	Sofia Phil.	R. Kabaivanska	N. Antinori	N. Portella	E. Dara	E. Dara		Frequenz
1984	D. Oren	Véronne	E. Marton	G. Aragall	I. Wixell	Bussotti			RAI vidéo

## Discographie

Stella Roman, l'étoile roumaine du Met, sous les yeux du suave Tagliavini. La même année, toujours au Met, le médiocre Sodero a remplacé Panizza, la belle Grace peine à dire son texte, devant un Tibbett des mauvais soirs et un Peerce égal à lui-même. Seul Baccaloni, savoureux Sacristain, pimente la soirée.

### 1944 : Hildegarde Ranczak

La version en allemand captée en 1943 à la Radio de Berlin, avec Ranczak et Helge Roswaenge vaut surtout pour le ténor, peu idiomatique mais étonnant de vaillance et de luminosité.

À Mexico l'année suivante (cf. Sélections *live*) l'intérêt se déplace vers le Cavaradossi de Gigli, jeune homme de cinquante-sept ans qui éclipse la quasi-totalité de ses cadets par la facilité, la luminosité du timbre et le délié du chant. La vaillante Elisabetta Barbato passerait presque inaperçue. Le ténor seul aurait pu éclipser en 1950 à Mexico la nouvelle étoile du Palacio de las Bellas Artes, une certaine Callas.

### Les Tosca de Callas, de 1950 à 1965

D'un rôle qu'elle a toujours prétendu ne pas aimer mais qui l'aura accompagnée du premier au dernier jour de sa carrière, Maria Callas a réussi à faire un mythe de sorte qu'à de rares exceptions près (l'éminent Rodolfo Celletti notamment) la critique a fini par identifier Floria à Maria, au point de ne plus imaginer l'une sans l'autre. Les multiples échos sonores de ses représentations à travers le monde permettent de juger de l'impact dramatique d'une interprétation sans cesse mûrie depuis les débuts athéniens de 1941-1942, et qui mieux encore que dans la fameuse intégrale de Sabata de 1953 prend tout son sens à la scène.

Après *Norma* et *Aida*, avant Leonora du *Trovatore*, Mexico découvre avec enthousiasme la Tosca de sa nouvelle *star*, le 8 juin 1950. Pour conquérir un public avide d'exploits vocaux et de points d'orgue la chanteuse a dû faire étalage de son contre-Ré dans l'opéra de Bellini avant d'éblouir avec ses contre-Mi bémol dans Verdi. C'est dire que la jeune Callas dispose alors d'une santé vocale propre à lui assurer le soutien des amateurs d'aigu et de

beau son. Elle joint néanmoins à ce capital naturel une science des colorations qui la fera comparer aussitôt à Rosa Ponselle. Vocale avant tout, la Floria que nous laisse entendre le document *live* de cette soirée joue à la fois de la facilité de son émission et des subtilités héritées de la grande Elvira de Hidalgo. Les mots n'ont pas encore acquis le poids d'émotion et de pathétique qu'on leur connaîtra plus tard, cette cantatrice romaine jalouse et passionnée songe d'abord à chanter.

Malgré la friture de l'enregistrement (envahissante au deuxième acte) certaines finesses tranchent pourtant sur le prosaïsme du verisime ordinaire. La « *casetta* » et « *le voci delle cose* » de la scène d'entrée s'émancipent déjà, effleurés plus que soulignés, ce que même une Muzio n'osait pas. « *Ma falle gli occhi neri* » est la pureté même. La parole dramatique ne demande qu'à s'affirmer encore (« *Voglio un salvacondotto* » ou « *È morto!* »), les cris et les soupirs du final demeurent stéréotypés mais la véhémence (« *È l'Attavanti!* ») et l'imploration (« *Vissi d'arte* ») s'équilibrent au mieux, comme les registres d'une voix alors intègre et puissante, souverainement projetée. Mieux que l'ébauche d'un personnage, son meilleur profil vocal et tous les ferments dramatiques d'une incomparable composition.

Manquent, hélas, un orchestre digne de ce nom et un ténor moins gourd et vulgaire (« *Vittoria!* », archifaux) que le trompetant Filippeschi, d'ailleurs ovationné et qui bisse son *lamento*. On notera la remarquable prestation du baryton Robert Weede, un peu léger certes mais clair, timbré et ductile, sarcastique, doux et mieux capté que ses partenaires.

L'année suivante, en 1951 à Rio de Janeiro, Callas éprouve plus de difficultés à faire admettre sa modernité... et son physique alors imposant. Le disque sélection de la soirée dirigée par Antonino Votto témoigne pourtant de sa bonne condition vocale et de l'étonnante facilité de son contre-Ut. L'explication est à chercher dans une querelle ouverte avec la Tebaldi qui cette fois lui ravit tout simplement la place.

Le 1<sup>er</sup> juillet 1952, pour la clôture de sa troisième et dernière saison à Mexico, la plus réussie, Callas est affrontée au Scarpia de Campolongo et surtout au jeune Di Stefano, pour

la première et dernière fois à la scène dans *Tosca*. Qu'importe alors la médiocrité de l'enregistrement, l'omniprésence du souffleur, l'anarchie de l'orchestre, cette soirée demeure entre toutes mémorable. La chanteuse y affiche une égale intégrité vocale mise au service d'une expression plus fouillée. Le grave est davantage sollicité, la projection de l'aigu encore plus péremptoire, mais surtout la phrase a gagné en relief, le duel avec Scarpia en acuité dramatique. Un Scarpia ordinairement vériste au demeurant, s'acharnant sur le sémillant Di Stefano dont le *sex-appeal* vocal se rit des brouillages de la prise de son et qui bisse à son tour le *lamento* de l'acte III.

Une étape essentielle fait ensuite défaut : celle du Met où Callas, amincie et svelte, est appelée fin octobre 1956 par un Rudolf Bing repentant. Elle y sera Tosca sous la baguette de son compatriote Mitropoulos en novembre puis deux ans plus tard, en février-mars 1958, face à Tucker et London. Les réticences américaines devant celle qui osait se mesurer aux intouchables Milanov ou Tebaldi expliquent sans doute l'absence de documents *live* de ces soirées pourtant mémorables. Il ne nous reste que la fin de ce deuxième acte télévisé par CBS le 25 novembre 1956, sauvée par le disque publié naguère par Voce. Aux prises avec un Scarpia d'envergure, le Canadien George London, Callas laisse deviner de quelle manière le rôle est désormais sien, comment elle sait mettre ses pas dans ceux de la grande Sarah Bernhardt. Les périls vocaux auront beau s'amonceler, la voix perdre de son étoffe et fluctuer, cette Floria Tosca demandera à être jugée sur son génie théâtral. Ce qui revient à dire aussi et surtout sur son chant puisque chez elle c'est tout un, davantage que sur l'état de son organe.

Le concert, somme toute assez anecdotique, du Palais Garnier le 19 décembre 1958 ne permet pas vraiment d'en juger. En témoignera le *live* de Londres 1964 avec, pour la première fois en face d'elle sur scène, le Scarpia de Tito Gobbi. Alors que ce dernier se bat contre sa voix et trouve le génie de mettre cet effort au compte d'une interprétation saisissante du chef de la police, Callas joue des faiblesses de la sienne pour faire de l'ardente cantatrice romaine de ses débuts une écorchée vive inconséquence, toute

de nerfs et d'œillades, soutenant à fleur de lèvres un fil de voix fragile, inscrivant le phrasé souverain de son « *Vissi d'arte* » dans l'urgence de la narration dramatique, ce dont la télévision britannique témoignera par sa retransmission de l'acte II.

De même les *live* de New York et Paris 1965 révèlent-ils cette dernière mue artistique. Celui du Met, pauvrement capté et gravé un demi-ton trop haut, laisse apprécier la fougue des scènes les plus fortes et les déchirements de l'héroïne mais vaut surtout par l'étourdissante performance d'un Corelli au zénith, Gobbi y apparaissant plus en règle qu'à Londres grâce à un timbre « remonté » dans le masque. Paris trahit davantage les limites ultimes de la chanteuse. Si celle-ci retrouve une manière d'état de grâce vocal et une meilleure stabilité de l'aigu, c'est au prix d'une moindre articulation de la phrase, comme tenue en lisière pour assurer le contrôle du souffle. Callas devrait-elle se résoudre à reporter sur ses attitudes et ses mimiques théâtrales les subtilités que sa voix désormais refuse de traduire ? C'est le constat qu'impose le *live* capté à Londres le 5 juillet 1965. Le fil de voix ici menace de se casser. De fait, une carrière se brise. Callas fait ce soir-là ses adieux définitifs, par-delà Floria, à la scène. Le disque *live* aura largement contribué au mythe.

### 1952 : Dorothy Kirsten

Pour renouer le fil de la chronologie signalons le document Kirsten du Met 1952. Actrice fêtée par le cinéma, la belle Dorothy ne manque pas de chien et campe une Floria fine guêpe aux traits acérés, emportée par l'ébriété rythmique que lui impose la direction débridée de Cleva. Un tantinet hystérique, la *star* conserve jusqu'aux scènes ultimes une fraîcheur juvénile qui laisse perplexe quant à sa compréhension du drame et de ses tournants psychologiques. Délicat et très jeune premier gominé, Tagliavini sonne un peu léger face à cette diva incandescente, tandis que Schöffler écrase au contraire Scarpia de son autorité wagnérienne. La même Kirsten récidive cinq ans plus tard pour la série d'enregistrements du Club Met, guidée cette fois par Mitropoulos, en compagnie de Barioni et Guarrera. Une Tosca qui ne peut laisser indifférent.

### Leonie Rysanek de 1953 à 1977

Les admirateurs de la grande Leonie Rysanek, à supposer qu'ils apprécient l'opéra puccinien, seront déçus par les Tosca *live* de la chanteuse autrichienne, de 1953 et 1964. La première, en allemand, remonte aux jeunes années d'une carrière promise au rayonnement que l'on sait. La voix sonne juvénile, homogène, suffisamment flexible, le premier acte en témoigne, qui ménage de subtils déliés. Les raucités de la langue sont sans doute responsables de l'impression de faux-sens dramatique d'un chant plus généreux que pertinent. Hopf et Metternich n'incitent guère à entreprendre le voyage, le ténor surtout dont les sanglots stéréotypés, « pour faire italien », touchent au grotesque.

Le seul jugement équitable ne peut concerner que la version en langue originale de 1964, époque de la première maturité de cette belle artiste. Le son en est lointain, la vitesse de rotation fluctuante et la direction d'orchestre invertébrée. Sont-ce ces handicaps qui conditionnent nos impressions ? Cette Floria de format vocal imposant ne paraît pas toujours en phase avec l'articulation musicale de la phrase, encombrée d'inutiles surcharges expressives. Les aigus sont régulièrement trop hauts, une relative instabilité menace le médium et ce au détriment d'une étoffe luxueuse aux moirures sensuelles dont les plis sont trop loin du corps pour dégager une silhouette théâtrale convaincante. Rysanek chante et joue Tosca sans se défaire de ses incarnations straussiennes ou wagnériennes, elle n'est pas Tosca. Elle a beau hurler son « *Assassino!* » comme une vériste bon teint, on n'y croit pas vraiment, sans doute faute d'une présence physique, essentielle chez elle. Pas davantage à son « *Vissi d'arte* » où le pathos cherche à pallier le manque d'acuité des mots. Il faut dire que le Scarpia tonitruant de Bacquier, (sur lequel il nous sera donné de revenir), criant ce qu'il ne peut chanter, dans une conception expressionniste de son personnage, n'incite pas à raffiner. Le ténor Labo participe d'ailleurs à cette surenchère de décibels. Quels que soient par ailleurs les immenses mérites de la Rysanek, cette soirée s'inscrit dans les derniers mois du premier règne viennois de Karajan, aux antipodes des coproductions avec la

Scala, marquée d'une certaine routine dont pâtissent les monstres les plus sacrés.

L'enregistrement de 1969 bénéficie d'un meilleur entourage, du moins sur le papier, avec Tucker et MacNeil, le premier en fin de carrière, le second ne pouvant compter que sur son métier. La Rysanek y affiche encore une belle santé vocale et un tempérament d'exception. Sur le profil vocal de sa Floria nos réserves demeurent néanmoins. En 1977 avec Lamberti et Diaz c'est bien l'érosion des moyens strictement vocaux qui est seule responsable du rendez-vous manqué avec une héroïne qui en somme ne parle guère à cette incomparable artiste.

### Renata Tebaldi de 1955 à 1964

Mieux que le studio qui fige et durcit les traits, le disque *live*, en mettant en perspective le jeu autant que le chant de Tebaldi, rend justice à celle qui plus de cent soixante fois durant sa carrière a levé son poignard sur l'odieux Scarpia. Si l'on veut bien dépasser les *a priori* et les inutiles parallèles avec Callas pour accueillir les cinq documents *live* qui prolongent heureusement les deux intégrales officielles de la chanteuse, on y rencontrera l'une des Floria Tosca les plus marquantes de ce demi-siècle. Disons d'emblée les points faibles de cette élève de Carmen Melis : un engagement dramatique au premier degré, quelque raideur dans le *canto spinto*, une tendance à chanter bas dans le registre aigu, une vocalité sans complexe intellectuel. On ajoutera que le profil foncièrement lyrique de cette voix sans aspérités n'offre pas au chant dramatique tous les contrastes de registres où puiser son éloquence. Qu'un chef vienne, pourtant, et la porte au-delà d'elle-même et cette chanteuse idéalement formée au style de la jeune école, voire au vérisme, supplante la plupart de ses rivales. Sans rimer les querelles new-yorkaises des années soixante, il faut reconnaître que la soirée de 1955 où la Tebaldi affronte Tucker et Warren face à Dimitri Mitropoulos demeure l'une des plus excitantes de la discographie, plus encore que les très belles représentations londoniennes de la même année rehaussées par la présence de Tagliavini et de Tito Gobbi.

Mitropoulos fait oublier le correct Molinari-Pradelli de Covent Garden

# Discographie

par son sens inné du discours musical, de ses ruptures, de son articulation au service de la scène. Non sans quelque complaisance envers un plateau soucieux de se faire valoir et auquel on accorde tous les ralentis expressifs, tous les *rubati*, avec toutefois un savant contrôle des silences et des effets. La voix de Tebaldi conserve en ces années un émail, une couleur, une luminosité admirables. De la caresse langoureuse aux coups de griffe de la jalousie, son héroïne dispose au premier acte d'une palette de couleurs et d'accents très riche. Clair, concentré et maître de son émission, Tucker fait oublier un timbre ingrat grâce à l'égalité de son chant, tour à tour projeté ou lyrique, de sorte que le duo de l'acte I (sottement interrompu par les bravos du public le plus inculte qui soit) se maintient au plus haut.

Au deuxième acte, dans les serres d'un Warren égal à ce que le studio nous en révélait en 1956, cette Floria extravertie et véhémente, italianissime, s'affirme farouchement, souffre et émeut, tient tête à son

bourreau et délivre un « *Vissi d'arte* » de rêve. La tension se maintiendra jusqu'à la fin, à peine oblitérée par quelques aigus trop bas, mais percute autant que rayonnante de lyrisme. Le grand baryton américain déploie autour d'elle toutes les séductions de sa *mezza voce* vénéneuse, faisant oublier une fatigue sensible par la diversité de ses colorations et l'allègement de son discours (« *È vin di Spagna* », exemplaire). Un Richard Tucker en état de grâce contribue à hisser cette *Tosca* vers les sommets. Au Met comme à Londres Tebaldi soulève un enthousiasme parfois maladroit mais justifié, que n'appellent pas au même degré les documents Scala 1958 (avec Di Stefano et Gobbi) ou Tokyo 1961 (tardif et platement dirigé) ni l'ultime écho du Met 1964, banalisé par Cleva et des partenaires usés.

Cela étant, les années cinquante ont vu le retour à la scène d'une protagoniste de haut vol dont la Floria Tosca bouleverse tous nos jugements : l'incomparable Magda Olivero.

## Magda Olivero de 1957 à 1979

Pour s'être identifiée trente années durant à l'*Adrienne Lecouvreur* de Cilea, ouvrage discuté sinon discutable, magnifié par ses dons fabuleux de chanteuse-comédienne, Magda Olivero tient une place à part dans ce que l'on nomme généralement et souvent à tort, le chant vériste. Sa filiation serait plutôt celle qui du Verdi de *Traviata* à la *Manon Lescaut* puccinienne en passant par le *Mefistofele* de Boito se nourrit de mythes modernes, affranchis du code de l'opéra romantique mais lui empruntant sinon son vocabulaire du moins les raffinements d'une technique vocale précieuse à tous les sens du mot, pour les mettre au service d'une vérité dramatique immédiate. Ce « vériste » noble, étranger au naturalisme vulgaire et que l'on pourrait, sans idée péjorative, qualifier de romantique-décadent, la Olivero l'incarne génialement dans *Tosca*. Quand une Callas transcende le drame de Sardou en convoquant toute son expérience belcantiste et néo-classique pour composer une hé-

## Tosca – sélections studio

Date	Direction	Orchestre	Tosca	Cavaradossi	Scarpia	Édition
1932	G. Cloez	non précisé	N. Vallin	E. Di Mazzei	A. Endrèze	Odéon
1953	A. Guarnieri		L. Malagrida	C. Franzini	A. Salsedo	Philips
1953	A. Wolff	Paris O. C.	S. Sarroca	J. Luccioni	E. Blanc	Decca
1954	Miklos	S.O. hongrois	Matyas	Simandy	Radnai	Qualiton
1959	B. Klobucar	Berlin Opéra	L. Della Casa	R. Schock	J. Metternich	EMI
1960	G. Prêtre	Paris Opéra	R. Crespin	P. Finel	R. Bianco	EMI
1961	J. Etcheverry	non précisé	I. Jaumillot	T. Poncet		Philips
1961	B. Amati		S. Sarroca	G. Botiaux	A. Legros	Vega
1964	Bauer-Throssel		G. Schreyer	W. Kmentt	E. Wächter	Ariola
1966	L. Maazel	S. Cecilia Rome	A. Silja	J. King	D. Fischer-Dieskau	Decca

## Tosca – sélections live

Date	Direction	Orchestre	Tosca	Cavaradossi	Scarpia	Édition
1932	G. Merola	San Francisco	C. Muzio	D. Borgioli	E. Gandolfi	EJS
1943	Steinkopf(en all.)-	Berlin Radio	H. Ranczak	H. Roswaenge	Hann	Acanta
1946		Mexico	E. Barbato	B. Gigli		EJS
1951	A. Votto	Rio	M. Callas	G. Poggi	P. Silveri	Voce
1956	D. Mitropoulos	Metropolitan	M. Callas	G. London		Voce
1958	G. Sébastian	Paris Opéra	M. Callas	A. Lance	T. Gobbi	Foyer
1963		Philadelphie	B. Nilsson	F. Tagliavini		Melodram
1964	F. Cleva	Metropolitan	R. Tebaldi	G. Di Stefano	G. Quilico	
1965	F. Cleva	Metropolitan	R. Crespin	S. Kónya		Melodram
1968		Holland Fest.	M. Olivero	Lega		MDP
1977	N. Santi		L. Rysanek	G. Lamberti	R. Diaz	
1987	J. López-Cobos		C. Neblett	L. Pavarotti	C. MacNeil	UORC

roïne, la chanteuse s'identifie avec la femme puccinienne, respirant avec cette musique où elle se coule naturellement, protégée de toute trivialité par la suprême qualité de son chant. L'une joue en somme Tosca telle qu'elle devrait être tandis que l'autre vit Tosca telle qu'elle est. Le discours callassien est plus percutant. Le chant d'Olivero plus insinuant.

En tout état de cause le *live* du 31 octobre 1957 au Teatro dell'Arte de Milan est de ceux qui dominent la discographie. D'autres suivront, parfois plus bouleversants encore par l'ascendant de la chanteuse sur son public, mais celui-ci en donne le meilleur portrait vocal, avec un son très confortable et un entourage sinon exceptionnel du moins fort ac-



**Magda Olivero (Tosca).** Foto Reale.

ceptable. Fernandi manque de rayonnement mais, à quelques Si aigus problématiques et quelques écarts de justesse près, il campe un Mario sobre, bien chantant, haut et clair d'émission. Colombo possède une bonne voix homogène et souple, un timbre nourri, et ses intentions sont souvent justes, lui évitant le vérisme facile vers lequel il tend parfois. La couleur de voix si particu-

lière de Magda Olivero est bien connue : pas particulièrement belle, affectée parfois d'un *vibrato* rapide très sensible, souvent réduite à un filet ténu. Mais quelle force dans ce filet souverainement posé sur un souffle intarissable, ductile à l'infini, épousant tous les degrés d'intensité du *ppp* au *forte* à travers une incomparable *messa di voce*, quelle palette de coloris, fondée sur un jeu de registres équilibré, savamment contrasté ! Parfois fondu dans le phrasé musical, le mot a beau ne pas se détacher avec autant de relief que chez Callas, l'éloquence de cette voix si malléable et sensible va directement au cœur. Délignée et vif-argent au premier acte, très présente et aérienne dans la cantate de l'acte II, elle détaille son « *Vissi d'arte* » sur un fil de voix violonistique, avant de trouver les couleurs les plus farouches (et les Ut les plus fulgurants) pour se défaire des griffes de Scarpia. Le dernier acte alterne enfin lyrisme apaisé et pathétique poignant. Du très grand art.

L'orchestre de la RAI turinoise sonne plutôt bien dans le document de 1960 et Olivero y demeure égale à elle-même. Reproches mutins (« *Innanzi la Madonna. No, Mario mio* »), *piani* aériens (« *le voci delle cose* »), véhémence contrôlée (« *È l'Attavanti!* »), caresses vocales (« *Ma falle gli occhi neri* ») : le premier acte semble plus accompli encore. Misciano désolé en revanche par son apathie, ses tics véristes, quant à Fioravanti il est évident dès le départ qu'un homme aussi inconsistant ne viendra pas à bout d'une maîtresse-femme comme celle-là.

Le document capté à Faenza en mars 1972, d'une qualité sonore rare, offre un témoignage sidérant du génie interprétatif de cette grande dame bientôt prête à conquérir le public américain. La grande maturité de la chanteuse rejette évidemment dans l'ombre un orchestre moyen et des partenaires de routine.

Le 3 avril 1975 l'artiste, née en 1920, débute au Met, dans ce même rôle. King et Wixell importent peu, la jeunesse de la Olivero suffisant à déchaîner un public souvent excessif mais qui cette fois encore s'enflamme avec raison. La rencontre de 1979 avec Pavarotti relève au contraire de la chronique médiatique plus que de la critique objective.

### 1955 : Leyla Gencer

Autre étoile de première grandeur snobée par les studios, Leyla Gencer s'égaré, à ses débuts, dans les emplois pucciniens auxquels ne la destinent ni le timbre ni une projection encore bien timide. Une prise de son très ingrate n'arrange pas les choses mais laisse entendre en Scarpia un Taddei de belle allure dont le studio confirmera en 1962 les mérites éminents. Le *live* de Naples ne peut être recommandé qu'aux fans de la cantatrice turque.

### 1959 : Eleanor Steber

Éclatant retour au Met avec l'admirable Tosca d'Eleanor Steber, orgueil du chant américain et l'une des valeurs les plus constantes de la scène new-yorkaise. Cette mozartienne éclectique et généreuse, capable d'élans irrésistibles en dépit d'un timbre dont la franchise n'est pas exempte de froideur. Équilibrant au mieux le timbre et la souplesse, la retenue et l'engagement dramatique, cette Fiordiligi de rêve se coule dans la parole puccinienne avec un naturel confondant. Le trio qu'elle forme avec London et Bergonzi privilégie par ailleurs le beau chant, la *mezza voce*, les colorations, dans l'esprit d'un Puccini « jeune école » affranchi des brutalités du vérisme. Un chef plus inspiré aurait pu hisser cette soirée au niveau de l'excellence. Elle demeure pour le moins indispensable.

### 1961-1962 : Floriana Cavalli

Si l'Opéra de Rome croule sous les *bravi* ce soir de 1961 où Floriana Cavalli, connue à travers sa Marguerite de Boito, incarne Floria, c'est moins pour elle, instable de ligne et métallique de timbre, que pour un Di Stefano plus sicilien que jamais, hurlant comme un vitrier mais cajoleur, enjôleur et convaincu, à l'image du souffleur bien encombrant.

En 1962, la même Cavalli terrasse le très professionnel Protti pour l'amour d'un Ouzounov massif, un soir ordinaire de l'Opéra de Vienne. Karajan est au pupitre mais pour une fois ce sera le studio qui servira de référence pour ce millésime.

### 1962 : Price au Met

La version que le chef grave cette année-là pour Decca avec Leontyne



## Discographie

Price offre en effet le meilleur de l'un comme de l'autre. À preuve, le *live* du Met capté le 7 avril 1962, lequel se ressent cruellement de l'absence d'un chef d'envergure. Plus libre à la scène qu'au studio, mais livrée à elle-même faute d'une direction musicale cohérente, la chanteuse vit toutefois intensément face à un Corelli débridé (avec tout ce que cela signifie, même si on est loin des excès de Parme 1967) peu concerné par son personnage et frôlant l'incident dans son fameux *diminuendo* du troisième acte.

Karajan-Price-Corelli: on peut encore rêver en pensant au *Trovatore* de cette même année 1962.

### 1962-1968 : Régine Crespin

La parution sous label Ornamenti de la soirée captée à Buenos Aires et mettant aux prises la plus grande Tosca française de l'époque, assurément l'une des toutes premières au monde, renouvelle très sensiblement notre appréciation fondée jusqu'alors sur la seule retransmission américaine de 1968.

Grande voix, tempérament ardent, autoritaire autant que cajoleur, Crespin dispose de tous les atouts de la rageuse Tosca. Mieux

qu'à New York, elle décline au premier acte toutes les facettes de son héroïne, avec moins de diversité et de versatilité que ses rivales d'école italienne, mais une extension et une plénitude sonores sans réel équivalent dans la discographie. L'affrontement du deuxième acte avec Taddei se nourrit d'une égale impétuosité vocale, le tranchant des mots le cédant ici encore à la projection du timbre. Du moins jusqu'à ce haut médium qui fut toujours le talon d'Achille de cette voix épique et dont les duretés affleurent dans le très beau « *Vissi d'arte* ». En 68, la générosité du trait confinerà à une certaine lourdeur, la lenteur du geste à une relative atonie dramatique. On imagine pourtant qu'à la scène l'impact et la présence de l'artiste se conjugaient de manière optimale. Il en va de même pour Bacquier, souverain à la scène et le plus souvent réduit à un chant brutal au disque, ce à quoi échappe Taddei. Dans les deux documents dont nous disposons, Gianni Raimondi n'offre quant à lui qu'une réplique mordante mais plutôt frustrée, surtout au Met, où il ne cesse de détonner vainement et de surexposer ses incertitudes de mesures. À Mehta et ses complaisances on préférera Cillario et ses langueurs. Notre Crespin est celle de 1966, faute d'un *live* de 1964 du tandem qu'elle formait au Palais Garnier avec Corelli.

### 1969 : Birgit Nilsson

Plus ingrate encore l'intégrale de 1969 qui met à nu l'inadéquation de l'impérieuse Birgit Nilsson au rôle de Tosca. Ce que le studio avait réussi à maquiller se trahit impitoyablement à la scène, ce que montraient déjà les extraits de Philadelphie 1963 malgré une plus grande jeunesse de timbre. Dotée de moyens phénoménaux qu'elle parvenait à discipliner à peu près dans *Macbeth*, la chanteuse wagnérienne est réduite aux pires expédients dans le premier duo. La ligne est raide, le rythme bancal, l'intonation souvent douteuse, ainsi que le goût. Certes la suite la trouve plus à l'aise, péremptoire dans l'aigu, toujours aussi éclatant, d'une résistance à toute épreuve, irréductible dans sa

lutte avec un Scarpia mugissant et sommaire. Le « *Vissi d'arte* » offre purété de son et radiance de l'aigu mais on note ici encore un flottement rythmique qui relève moins du *rubato* que d'une conduite vocale incertaine. Incomparables les contre-Ut javelots mais souvent douteuse la justesse du médium, dans les scènes de tension dramatique. D'une certaine manière le malaise ici ressenti s'apparente à celui qu'entretenait Galina Vichnevskaja, autre Tosca ardente et indocile au diapason, tempérament en moins. Reste l'iusable Plácido Domingo, soucieux de plaire à son public, lui accordant d'ostensibles points d'orgue mais en difficulté sur son premier Si et arrachant littéralement sa « *Vittoria!* » avant de jouer la carte des sanglots à l'acte III. Le Met nous a habitués à mieux le ténor aussi.

### 1969 : Gré Brouwenstijn

Autre déception avec cette *Tosca* hollandaise dirigée assez sommairement par Benzi et dont le seul mérite est de rappeler les éminentes qualités musicales et vocales d'une chanteuse dont les débuts en Floria remontaient à 1946 à l'orée d'une carrière qui devait prendre fin, deux ans après la capture de ce *live*, avec Léonore de *Fidelio*, le rôle de sa vie. Cette belle artiste, par ailleurs fort prisée dans l'opéra wagnérien, se tire mieux d'affaire que la rigide Nilsson. Une intuition musicale très sûre l'incline à couler le chant puccinien dans le moule lyrique post-verdien, plutôt que de cultiver un expressionnisme hors de propos autant qu'étranger à sa nature. Cette Tosca caresse plus souvent qu'elle ne griffe, module sa phrase amoureuxment, sans chercher à outrepasser ses limites ou à surjouer. Il s'en faut de beaucoup que son Mario soit à la hauteur d'un enjeu aussi manifestement musical. Ermanno Mauro gâche la soirée, plus encore que le Scarpia roturier de Jan Derksen. Une intégrale dont on pourrait avantageusement n'extraire que les passages dévolus à une protagoniste en soi très attachante.

### 1975 : Virginia Zeani

Le cas de Virginia Zeani, captée l'année de ses cinquante ans à Barcelone en compagnie du désormais inévitable Domingo, est très différent. Éclectique par nature, la



Régine Crespin (*Tosca*). D.R.

Zeani, excellente comédienne dans les emplois les plus divers, a toujours su faire de sa voix le vecteur essentiel de son art. Voix timbrée, métal incisif, tempérament incendiaire, école de chant de haut vol, l'artiste peut tout se permettre, y compris l'extraversion la plus insolente : son chant captivé et touche. *Lirico* de nature, son soprano *spinto* joint à une intelligence peu commune de la parole théâtrale à sa faire des miracles. Sa Floria Tosca méritait mieux que le pirate de 1975 (devenu rare) où se lisent les blessures du temps en dépit d'une gamme encore étonnante de couleurs et d'accents.

### 1976 et 1983 : Raina Kabaivanska

Le parallèle avec Magda Olivero est inévitable. Une vidéo de cette dernière l'aurait encore facilité, d'autant que la cantatrice bulgare aura bénéficié de ce privilège à deux reprises, en compagnie de Domingo (1976) et de Pavarotti (1990). Nous disposons en outre de quatre portraits *live* de la seule diva capable de s'inscrire dans la constellation des plus grandes.

Disons d'emblée que celui de 1976, tiré de la bande-son d'un film de Gianfranco di Bosio et celui capté la même année à Parma pour les débuts en Scarpia de Renato Bruson, valent par leur vérité théâtrale, alors que l'intégrité vocale, sensiblement meilleure en 1974, paraît relativement compromise en 1983. Chaque fois il convient de souligner l'excellence d'une technique fondée sur le contrôle du souffle et de la *messa di voce*, le mélange des registres, la diversité des couleurs, l'utilisation des disparités du timbre et de ses rugosités, le soin (callassien ?) apporté à chaque syllabe. Et par-dessus tout un impact dramatique et pathétique qui doit tout à cette technique suprême, alors que l'organe vocal en lui-même n'est pas d'un véritable soprano dramatique. À un moindre degré que sa Butterfly la Floria Tosca de la chanteuse italo-bulgare paraîtra à certains sophistiquée à l'excès, artificieuse, quand celle de Magda Olivero empruntait plus naturellement le chemin du vérisme noble. Qu'importe, si l'artifice émeut et si la parole sait toucher. Exercice de style ou confession déchirante ce « *Vissi*

*d'arte* » ciselé en ses moindres détails ? La personnalité de Kabaivanska rend la question inutile : sa présence, vocale et théâtrale, s'impose avant toute analyse de ce qui constitue le vrai paradoxe de l'art : comment rendre le faux plus vrai que le vrai. Reste le choix des partenaires. À l'écran Sherrill Milnes imposait un Scarpia sadique et fringant. Au disque, il chante à contre-emploi, sa nature de baryton lyrique lui imposant d'étranges contorsions dans les rôles de méchant. Son irruption à l'acte I sonne faux à tous les points de vue, sa *mezza voce* opaque n'arrangeant pas les choses. À jouer les vilains il en oublie de phraser, comme il sait le faire, son « *Ha più forte sapore* », emporté comme le reste dans l'autoritarisme. De bonnes intentions toutefois et le souci de décliner les visages successifs de son vil personnage sont à porter à son crédit. Domingo soigne son chant bien davantage qu'hier au Met et affirme une fois encore sa maîtrise du rôle. Avec ou sans l'image cette Tosca fort bien dirigée par Bartoletti, attentif, nuancé, équilibré, mérite de figurer parmi les meilleures.

On tousse beaucoup ce soir de 1976 à Parme qui voit Bruson coiffer pour la première fois la perruque du baron Scarpia. Mal soutenue par un orchestre médiocre, enlacée par un Carreras toujours à la limite de ses moyens et uniformément *forte*, la Kabaivanska ne s'impose pas d'emblée. À preuve cette instable « *non la sospiri la nostra casetta* » et le *rinforzando* sur le Si bémol de « *le voci delle cose* ». Le ton, les mots, l'éloquence sont bien là, mais la voix tarde à s'échauffer et ne trouvera son étiage qu'à partir du sublime « *ed io venivo a lui tutta dogliosa* ». Entre-temps le baryton aura fait son entrée, magistrale et sans inutile redondance, et affirmé une autorité, une caractérisation et une intégrité vocale – sinon morale ! – qu'on ne retrouvera pas toujours, paradoxalement, dans ses emplois ultérieurs. Un « *Vissi d'arte* » de sa farouche proie, impuissante à fléchir sa détermination, si bien posé, pourtant, sur le souffle et tendu vers un aigu radieux et divinement filé : ce deuxième acte est un grand moment.

Il fait pâlir le document milanais de 1974, lesté d'un orchestre certes mieux policé mais trop présent et d'un Scarpia de routine. La belle Raina était pourtant ici dans une



Raina Kabaivanska (*Tosca*).

A. Zeininger.

meilleure forme. Très supérieure à celle qu'elle trahit en 1983, en compagnie de petites pointures vocales.

### Le choix *live* ?

Si la vidéo est appelée à supplanter le disque *live*, il reste qu'avec ses moyens le plus souvent rudimentaires, le disque que l'on nommait hier encore « pirate » ou le témoignage radiophonique nous proposent de *Tosca* la plupart des interprètes inégalées du rôle et quelques-uns de leurs partenaires les plus éminents, dans le feu même de l'action théâtrale. Avec les trésors du 78 tours ils constituent l'indispensable complément d'une discographie « officielle » déjà profuse.

S'il fallait faire un choix, nous retiendrions plus particulièrement, outre le florilège Callas, la Olivero de 1957 et la Tebaldi de 1955. Sans oublier Raina Kabaivanska ni Régine Crespin. Eleanor Steber et Bergonzi constituent un *must*.