Compte-rendu critique. Opéra. INNSBRUCK, CESTI, La Dori, 24 août 2019. Orchestre Accademia Bizantina, Ottavio Dantone

Compte-rendu critique. Opéra. INNSBRUCK, CESTI, La Dori, 24 août 2019. Orchestre Accademia Bizantina, Ottavio Dantone. Avec le Giasone de Cavalli, **La Dori de Cesti** est l'opéra le plus joué au XVIIe siècle. L'opéra est redonné pour la première fois dans les lieux mêmes où il fut créé, il y a 362 ans, en **1657**. Spectacle magnifique à tous points de vue, l'un des plus beaux qu'ils nous aient été donné de voir, depuis la mémorable *Finta pazza* dijonnaise.

Festival d'Innsbruck 2019

Trouble dans le genre Magnifique résurrection de la Dori de Cesti



Entre Cesti et Innsbruck, c'est une longue histoire. Compositeur officiel de l'archiduc d'Autriche, le compositeur y a fait représenter bon nombre de ses opéras. Sa maison, offerte par les Habsbourg, est d'ailleurs toujours visible face à la cathédrale S. Jacobs. Le Festival lui a rendu souvent hommage, depuis l'ère **René Jacobs**, avec des extraits de ses opéras, puis vinrent la résurrection de la Semiramide, du Tito et de l'Argia. En 2015, le metteur en scène Stefano Vizioli nous avait déjà ébloui avec une production « jeune » de l'autre chef-d'œuvre de **Cesti, l'Orontea**. Pour fêter comme il se doit les 350 ans de la mort du compositeur (1623-1669), le festival a eu la très bonne idée de programmer un pur joyau du répertoire vénitien. La Dori y concentre tous les ingrédients de cette esthétique qui enchanta la péninsule – et au-delà de ses frontières – pendant près d'un siècle : amours contrariées, équivoques sexuelles, mélange des genres et des registres, présence d'une vieille nourrice nymphomane et désabusée servant de faire-valoir moral et d'un eunuque comique qui rappelle **l'indifférenciation sexuelle chère aux libertins de la Sérénissime**. La Dori se démarque cependant par l'absence de divinités et par une relégation à un plan secondaire de la sphère politique. L'excellent livret de

Giovanni Filippo Apolloni repose finalement sur une intrigue profondément humaine, centrée sur le thème éminemment baroque des apparences trompeuses, mais qui dit aussi que ce qui est réel est ce qui apparaît comme tel aux yeux des personnages, ce qui nous ramène à l'autre thématique baroque par excellence : la vue et le regard, qui mettent en mouvement les passions et embrasent les cœurs.
Sur scène, on est d'abord frappé par l'élégance et la sobriété des **décors couleur pastel d'Emanuele Sinisi**, d'une infinie poésie, et les éclairages non moins poétiques de **Ralph Kopp** théâtralement très efficaces (notamment lors de la scène presqu'effrayante de l'apparition de l'ombre de Parisatide devant un Oronte endormi). La mise en scène et la direction d'acteurs orchestrée par **Stefano Vizioli** est un modèle d'intelligence, qui n'oublie jamais qu'on est ici d'abord au théâtre, que la musique, pour superbe et émouvante qu'elle est, est surtout au service d'une dramaturgie porteuse de toute la gamme des affects. L'opéra vénitien est un théâtre des sens exacerbé et justifie à lui seul le mélange des registres que l'intrigue complexe véhicule.



La **distribution réunie pour cette résurrection exemplaire** comble toutes les attentes et brille par son exceptionnelle homogénéité. Dans le rôle-titre, l'alto **Francesca Ascioti** est bouleversante d'humanité dès son lamento initial (« Io son pur sola »). Ses graves profonds traduisent à merveille l'androgynie du personnage, aussi à l'aise dans le registre pathétique que dans la véhémence du concitato. Les changements de rythme sont d'ailleurs légion dans les nombreux airs brefs de cet opéra. En témoigne « Non scherzi con amor » du précepteur Arsete, superbement défendu par le ténor **Bradley Smith**, dont le timbre vaillant et très bien projeté confère une efficace assurance à un rôle par ailleurs assez conventionnel. Musicalement, le rôle d'Oronte, roi falot, moins préoccupé des affaires de l'état que de ses tourments amoureux, est l'un des plus riches de toute la partition. Promis à la princesse Arsinoe, mais encore épris de Dori qu'il croit morte, ses accents presque constamment pathétiques sont

d’une beauté à faire pleurer les pierres : « Rendetemi il mio bene » au premier acte, dont les mélismes chromatiques laissent poindre l’espoir des retrouvailles, « Mi rapisce la mia pace » au second acte, interrompu par la voix d’Alì, ou encore, à la fin de la même scène « Dori, ove sei », qui rappelle le « Berenice, ove sei ? » du Tito, atteignent au sublime, confirmé par l’air le plus célèbre de la partition : « Speranze, fermate » qu’il chante avant de s’endormir. Le contre-ténor **Rupert Enticknap**, dont le timbre juvénile et délicat n’est pas exempt de mâles accents, est un Oronte magnifique, et le pathétique émouvant de ses plaintes vire à la fin au pathétique grotesque, lors de la reconnaissance des identités, alors qu’il était sur le point d’épouser contre son gré la princesse Arsinoe. Celle-ci trouve en **Francesca Lombardi Mazzulli** une superbe incarnation. Soprano racée, touchante dans les airs langoureux (« Quanto è dura la speranza »), comme dans ses accès de dépit, notamment au dernier acte. L’autre rôle travesti est une habituée du répertoire baroque. Éclatante dans Elena de Cavalli et plus récemment dans la Doriclea de Stradella, **Emöke Baráth** est un Tolomeo/Celinda d’une grande force dramatique. Son duo d’entrée avec Arsinoe révèle aussi la variété de son jeu scénique et musical (« Se perfido Amore »), et le trouble dans le genre, quand Arsinoe la prend pour un homme (bref duo « Addio », à la fois comique et pathétique). Timbre toujours clair et précis, diction impeccable qui séduit le capitaine Erasto, brillamment interprété par **Pietro Di Bianco** ; belle prestance, qualités d’acteur superlatives, timbre d’airain qui à juste titre ensorcelle, son costume superbe l’apparente à un personnage tout droit sorti d’un tableau de Rembrandt ou du Vénitien Pietro Della Vecchia. Mêmes qualités chez l’oncle d’Oronte, Artaxerse, interprété par la basse **Federico Sacchi**, impressionnant d’autorité.



Tandis qu’une grande partie du plaisir éprouvé lors de ces presque trois heures de musique vient des trois rôles comiques, extraordinaire galerie des personnages prototypiques de l’opéra vénitien. La vieille nourrice libidineuse Dirce, avec l’impayable incarnation d’**Alberto Allegrezza**. Formidable acteur, troublant de vérité, à l’élocution exceptionnelle de précision et de clarté, son entrée en scène constitue l’habituel badinage amoureux, inauguré par le Couronnement de Poppée. Le ténor impressionne aussi par l’extrême variété de son jeu scénique et vocal, chaque mot pathétiquement chargé est savamment distillé, en témoigne l’extraordinaire scène où la nourrice se transforme en sorcière préparant le somnifère qu’elle veut administrer à Alì dont elle s’est entichée. L’Eunuque est un autre personnage très présent dans les premiers opéras vénitiens, symbole de l’hybridisme du genre. Le contre-ténor ukrainien **Konstantin Derri** défend parfaitement le rôle de Bagoa, et on apprécie les énormes progrès, notamment concernant la diction, qu’il a fait depuis que nous l’avions découvert ici même il y a deux ans, dans un autre

opéra de Cesti, Le nozze in sogno. Sa voix flûtée et parfaitement projetée, sa franche bonhommie et ses indéniables talents d'acteur, en font un personnage essentiel dans la complexe dramaturgie de l'intrigue. Le dernier rôle comique est constitué par le serviteur et bouffon de cour Golo ; **Rocco Cavalluzzi** est une très belle voix de basse et lui aussi un comédien hors-pair, qui fait merveille, notamment dans ses nombreuses confrontations ébouriffantes avec la nourrice.
Dans la fosse, **Ottavio Dantone**, pourtant peu habitué aux opéras du XVIIe siècle, dirige son **Accademia Bizantina**, comme s'il connaissait parfaitement ce répertoire. L'orchestre, assez fourni, privilégie les cordes, mais introduit une variété bienvenue, dans le choix de certains instruments (l'orgue positif, la harpe, la flûte traversière), pour souligner de façon idoine certains airs qui exigent de l'être plus singulièrement que d'autres. On apprécie surtout l'absence de cornets, inexistants dans l'orchestre vénitien de cette époque. Rarement, une telle osmose entre la fosse, les interprètes et la mise en scène n'aura été aussi homogène. Un spectacle mémorable, heureusement bientôt immortalisé par une captation vidéo.



Compte-rendu opéra. Innsbruck, Festwochen der Alten Musik, Pietro Antonio Cesti, La Dori, le 24 août 2019. Francesca Ascioti (Dori/Alì), Rupert Enticknap (Oronte), Federico Sacchi (Artaxerse), Francesca Lombardi Mazzulli (Arsinoe), Emöke Baráth (Tolomeo/Celinda), Bradley Smith (Arsete), Pietro Di Bianco (Erasto), Alberto Allegrezza (Dirce), Rocco Cavalluzzi (Golo), Konstantin Derri (Bagoa), Francesca Ascioti (Ombre de Parisatide, mère d'Oronte), Stefano Vizioli (mise en scène), Emanuele Sinisi (décors), Anna Maria Heinreich (costumes), Ralph Kopp (Lulières), Accademia Bizantina, Ottavio Dantone (direction)

Illustrations : / Federico Sacchi – La Dori par Stefano Vizioli (© Innsbrucker Festwochen / Rupert Larl) / Emőke Baráth, Pietro Di Bianco – La Dori par Stefano Vizioli (© Innsbrucker Festwochen / Rupert Larl) / © Konstantin Derri, Alberto Allegrezza – La Dori par Stefano Vizioli (© Innsbrucker Festwochen 2019 / Rupert Larl)

VIDEO, opéra : La Dori – opera by / par Pietro Antonio Cesti Innsbruck 2019
https://www.youtube.com/watch?v=tCIbZvARkqA#action=share
More than 350 years after Pietro Antonio Cesti's death, his tragicomedy « La Dori » returns to Innsbruck!

24./26. August 2019
Innsbrucker Festwochen der Alten Musik

Musical direction: Ottavio Dantone
Stage direction: Stefano Vizioli
Set: Emanuele Sinisi
Costumes: Anna Maria Heinreich
Lighting: Ralph Kopp
Orchestra: Accademia Bizantina

_____

OPERA VENITIEN (Innsbruck, Busenello, Cavalli). Entretien avec Jean-François Lattarico



OPERA VENITIEN. Entretien avec **Jean-François Lattarico**. A l'occasion de notre séjour au festival d'Innsbruck 2015, nous avons rencontré **Jean-François Lattarico**, professeur à l'Université de Lyon et aussi, grand spécialiste de l'opéra vénitien. Sa récente étude sur le courant libertin à Venise puis sur l'œuvre et la carrière du poète et librettiste Busenello (partenaire de Monteverdi pour le Couronnement de Poppée : L'Incoronazione di

Poppea) avait retenu l'attention de la rédaction de classiquenews.com. Regards croisés sur l'essor de l'opéra vénitien à Innsbruck grâce au défrichement mené in loco par René Jacobs, directeur artistique jusqu'en 2008 ; mais aussi évocation des deux prochains ouvrages de Jean-François Lattarico, publiés chez Garnier (Collection CLASSIQUES Garnier) pour ce printemps 2016 : « ***Busenello, un théâtre de la rhétorique***« , essai fondamental sur la personnalité du librettiste qui fut d'abord avocat et écrivain soucieux de la reconnaissance de son activité poétique et littéraire ; puis « ***Delle Ore ociose / Fruits de l'oisiveté*** » (1656) , première édition intégrale des livrets écrits par Busenello, avec traduction en français… Plus qu'un librettiste, Busenello fut d'abord poète. On commence à mesurer sa formidable contribution au génie littéraire vénitien du Seicento et dans ses adaptations lyriques, à la formidable aventure du théâtre baroque vénitien, à l'époque de Monteverdi et de Cavalli. Grand entretien avec Jean-François Lattarico.

PARTIE 1 :

l'opéra vénitien à Innsbruck

Innsbruck, source de redécouvertes lyriques

Opéras baroques vénitiens recréés… Jean-François Lattarico (JFL) précise d'abord le travail local de René Jacobs surtout à partir des années 1970, – un chantier essentiel qui dès

lors, a fait d'Innsbruck un lieu où se sont succédées nombre de recréations importantes des auteurs vénitiens baroques, tous héritiers de l'illustre Claudio Monteverdi. L'accent défendu sur les compositeurs vénitiens est d'autant plus légitime à Innsbruck que la ville est historiquement le lieu de villégiature des Habsbourg ; c'est à Vienne que le compositeur Antonio Cesti a donné son opéra mythique (un ouvrage devenue légendaire, à juste titre par la magie de la musique autant que le luxe inimaginable de ses décors) : Il Pomo d'oro ; René Jacobs a longtemps rêvé de remonter l'ouvrage à Innsbruck, un projet demeuré à ce jour, lettre morte… Il existe toujours la maison de Cesti, compositeur adulé et couvert de faveurs : face à la Cathédrale Saint-Jacob, une ample demeure, – façade de style gothique-, occupe toujours l'angle qui fait face au parvis. C'est cette maison située dans la vieille cité d'Innsbruck qui fut donnée en récompense au compositeur par le gouverneur de la province. Outre Il Pomo d'oro, Cesti a écrit ses ouvrages majeurs à Innsbruck : L'Argia pour la visite escale de la Reine Christine de Suède (quittant son pays pour Rome), mais aussi L'Orontea (éditée en 1649), autre partition fascinante. Les premiers essais de recréation lyrique portés par René Jacobs remontent à 1968 quand chanteur abordait Erismena de Cavalli sous la direction d'Alan Curtis. Un premier jalon visionnaire pour la place de Venise à Innsbruck.

René Jacobs et l'opéra vénitien. Une constellation de résurrections a vu ensuite le jour, toutes amorcées à Innsbruck et reprises au gré des coopérations dans d'autres villes européennes : depuis la fin des années 1970, jusqu'au début des années 1980, paraissent ainsi L'Orontea (ouvrage enregistré), puis Xerse de Cavalli (1987-1988), Il Giasone du même Cavalli (1990), repris au TCE (Théâtre des Champs Elysées) à Paris ; l'immense révélation que fut La Calisto de 1993, avec l'inoubliable Maria Bayo, production fut reprise à Salzbourg, à Lyon… « C'est d'ailleurs la production qui a le plus tourné après Innsbruck », précise JFL ; enfin, superbe

révélation également, L'Argia (1996) repris au TCE.



Comme chef engagé, pilote de tant de recréations lyriques majeures, **René Jacobs** marque les esprits par sa conception artistique. Contrairement au dépouillement voire à l'épure d'un Curtis et son absolu respect des partitions, Jacobs n'hésite pas à réécrire, arranger, ajouter, rétablir l'instrumentarium, là où il y a manque. Comme à l'époque où l'effectif et les conditions de réalisation variaient selon les lieux et les moyens locaux, René Jacobs emploie souvent un orchestre plus fourni (quand on sait qu'à Venise, bon nombre d'opéras étaient créés, – faute de moyens supplémentaires par une fosse de seulement … 10 musiciens). La vision de l'opéra intimiste ne serait-elle qu'une réalité par nécessité ?

De même pour sa première lecture d'Eliogabalo de Cavalli, chef d'œuvre absolu de 1667, le chef flamand n'hésite pas à utiliser pour colorer l'orchestre, des cornets à bouquins, même si l'on sait qu'à cette époque l'instrument était passé de mode et plus guère employé. En vérité, le cornet est trop solennel pour la partition. Eliogabalo est une œuvre maîtresse dans le catalogue de Cavalli : sa sinfonia est une tarentelle (première apparition de cette forme à l'opéra) et la partition est composée pour 5 parties. La production a été présentée à Bruxelles en avril 2004 puis à Innsbruck en août 2004 pour le festival d'été. Pour Giasone, Jacobs a employé les ballets de Schmelzer, compositeur avéré dans ce genre à cette époque. » Cette option reste légitime », précise JFL.

« Malgré la liberté qu'assume Jacobs dans ses choix musicaux et instrumentaux, force est de reconnaître la viabilité de sa méthodologie », rappelle JFL : tout son travail part du texte, de sa lecture attentive dont découlent tous les choix

artistiques. En cela, l'approche est absolument cohérente. Jacobs lit et relit le livret ; il s'intéresse aussi au contexte, aux versions et propositions littéraires antérieures sur le même sujet. En cela, sa proposition du Don Quichotte de Conti de 1720 qui s'inspirait du texte initial de Cervantes et présentée en 1992, avait été très convaincante (avec la mise en scène de Roland Topor, très juste elle aussi). Jacobs a aussi beaucoup apporté dans sa résolution des récitatifs. Et l'on sait quelle importance revêt l'articulation et la caractérisation dramatique du récitatif italien, surtout dans l'esthétique théâtrale de Cavalli. Pour Jacobs, c'est l'un des piliers de l'opéra vénitien et l'un de ses caractères les plus déterminants. Son souci de l'articulation s'est avéré très profitable : le texte ainsi articulé par un chant vivant qui rend les récitatifs plus mordants voire incisifs, d'autant que le chanteur doit ici déclamer la poésie et révéler la force comme toutes les images du livret. Le défi est redoutable, mais l'enjeu essentiel car l'opéra vénitien doit sa cohérence et sa vérité au texte. La musique n'est ici, – et depuis la conception défendue, explicitée par Monteverdi-, qu'un habillage : la musique est servante du texte, « vestir in musica » selon la terminologie de l'époque, c'est à dire que la musique n'est qu'une enveloppe.



L'après Jacobs à Innsbruck : La relève par Alessandro De Marchi. Une telle œuvre de défrichement orientée autour de la redécouverte de tout un répertoire et de l'esthétique qui lui est liée se poursuit aujourd'hui avec le nouveau directeur artistique successeur de René Jacobs, Alessandro de Marchi ; mais le curseur géographique s'est déplacé et de Venise, il a gagné les rives de Naples : l'opéra napolitain semble désormais concentrer toutes les faveurs du nouveau directeur et l'édition 2015 du festival d'Innsbruck l'a bien démontré :

seria avec Porpora : Germanico (superbe révélation servie par un plateau de solistes très impliqués : lire ici notre compte rendu) ; buffa de l'autre avec Don Trastullo de Jommelli. On doit à Alessandro de Marchi de sublimes découvertes, prolongeant ce goût de l'inédit et du poétiquement affûté que défendit en son heure le pionnier Jacobs. Innsbruck lui doit déjà entre autres Flavius Bertaridus et aussi La patience de Socrate de Telemann, un ouvrage très inspiré du livret que Minato avait écrit pour un opéra vénitien de Draghi : Minato, librettiste familier de Cavalli, signe pour Telemann un opéra philosophique époustouflant. En liaison avec son intérêt grandissant pour l'opéra napolitain, De Marchi a aussi exhumé La Stellidaura vendicante de Provenzale, autre perle qui méritait absolument d'être redécouverte. Comme Jacobs, Alessandro De Marchi défend un respect total au texte, n'hésitant pas aussi à jouer toute la partition, sans opérer la moindre coupure. C'est pour le public comme pour les connaisseurs, une immersion totale qui permet le temps de la représentation, d'explorer comme de mesurer toutes les possibilités d'une écriture musicale, comme toutes les facettes d'un seul ouvrage. LIRE notre entretien vidéo avec Alessandro De Marchi, présentation des temps forts du festivals d'Innsbruck 2015 : Innsbruck, les Napolitains, Lully et Métastase

PARTIE 2 :

Les livrets de Busenello

A propos de l'édition de l'intégrale des livrets d'opéra de Busenello, somme inédite comprenant tous les livrets traduits pour le première fois, grâce à Jean-François Lattarico (ouvrage publié par les éditions GARNIER classiques, parution annoncée le 25 mai 2016).



Prolongeant son précédent livre dédié à Busenello (*Busenello. Un théâtre de la rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2013), Jean-François Lattarico fait bientôt paraître dans la collection Garnier classiques, un nouveau texte dont l'apport s'avère capital : il s'agit de la premières édition critique et bilingue de tous les livrets d'opéras écrits par Busenello. L'intérêt est inestimable : en présentant l'intégralité des textes tels que le souhaitait à l'origine l'écrivain, il s'agit de publier l'œuvre littéraire de Busenello destinée au théâtre. Lui-même en avait l'intention de son vivant, en intitulant ce corpus par lui assemblé : « **Delle ore ociose** », c'est à dire des heures oisives, soit le fruit de l'oisiveté. On y détecte le privilège des dilettanti, non pas paresseux mais tout entiers engagés à l'accomplissement de leur passion qui dévore toutes les heures disponibles. Jean-François Lattarico publie ainsi (en début d'année prochaine) en un seul ouvrage, **5 livrets fondamentaux** pour qui veut connaître les composantes esthétiques du théâtre busenellien, et aussi, au regard de la qualité des textes, thématiques, registres, caractères et finalités poétiques et dramatiques de l'opéra vénitien au XVIIème siècle. Panorama des livrets majeurs de Busenello pour le théâtre.

1 – Le premier, **LES AMOURS D'APOLLON ET DAPHNE**, créé en 1640 (que Gabriel Garrido a enregistré) inaugure la collaboration de Busenello avec Cavalli ; il s'agit de l'un des plus anciens ouvrages vénitiens dont est conservée la partition. Le sujet mythologique est évidemment un clin d'œil à l'opéra florentin : Busenello y imbrique 3 sujets, 3 intrigues subtilement mêlées et interdépendantes, mais à la sauce vénitienne. Le librettiste aime y peindre en particulier des dieux imparfaits, humanisés. La force du texte n'hésite pas à traiter certains rapports entre les personnages comme de véritables règlement de compte : ainsi Apollon traite Cupidon de « pygmée de l'amour en couches culotte ! ». La liberté de ton, la truculence de Busenello portent tout le texte avec une intelligence remarquable.

2 – DIDONE ensuite, est le grand chef d'œuvre de 1641. L'histoire en est inspiré de L'Énéide de Virgile : Busenello y affirme son ambition littéraire, à nouveau au service de Cavalli. On se souvient de la version complète proposée par William Christie (DVD édité par Opus Arte) qui joue en particulier la fin imaginée par le poète, une fin heureuse (lieto fine) qui voit non pas Didon abandonnée et suicidaire après le départ d'Enée mais épousant Iarbas, lequel devient fou. Le génie de Busenello est de préparer ce dénouement, depuis le début de son texte : l'architecture en est réfléchie et très cohérente selon un plan classique, explicitement aristotélicien. Busenello fait l'apologie de la folie de l'artiste dans une langue et une construction très travaillées qui sur le plan dramatique se révèle très efficace.

3 – **LE COURONNEMENT DE POPPEE** / L'incoronazione di Poppea (1642-1643) écrit pour l'opéra de Monteverdi. Ni mythologique ni épique, l'ouvrage traite de l'Histoire romaine. Le premier opéra historique est le Sant'Alessio de Landi, ouvrage romain (joué lui aussi par William Christie). Par son cynisme manifeste, le livret se montre vénitien, mêlant sensualisme,

satire et aussi dérision comique ; la caractérisation des personnages y atteint un sommet, ce avec d'autant plus de génie, que Busenello écrit le texte du Couronnement à peu près au même moment, circa 1641, où sont créés 3 opéras sur Enée le pieux.

4 – JULES CESAR. Le titre complet du 4ème opéra de Busenello est La prospérité malheureuse de Jules César dictateur. C'est le seul ouvrage en 5 actes dont le changement de lieux rompt avec l'unité classique, la fameuse unité d'action prônée par Aristote. On ignore pour quel musicien ce livret fut écrit : très probablement Cavalli… Le texte qui présente des références explicites au Teatro Grimani a été imprimé bien après les représentations. En 1646, Busenello y dépeint la fragilité du pouvoir. Jules César est le versant opposé au pouvoir tel qu'il apparaît dans Le Couronnement de Poppée : où Néron adolescent est piloté par son désir ; c'est un antihéros « effeminato », c'est à dire débauché, amoral, en rien héroïque à la virilité vertueuse. L'érotisme échevelé qui règne dans Le Couronnement de Poppée est l'antithèse de l'héroïsme de Jules César, lequel meurt, assassiné par Brutus. Busenello en réalité dans le choix des figures et des lieux, fait la critique du pouvoir républicain de Rome : fragile et inquiétant, quand a contrario l'effeminato décadent Nerone triomphe. Le chœur final, glorieux de l'Incoronazione affirme ici le triomphe de Venise sur Rome.

5 – STATIRA. Le dernier livret de Busenello présenté et commenté par Jean-François Lattarico est Statira de 1655, dont Antonio Florio a réalisé une récréation. C'est l'un des derniers textes de Busenello qui devait mourir en 1659. L'ouvrage marque l'une des dernières évolutions de l'opéra vénitien et une inflexion tardive de l'esthétique théâtrale à Venise. Après la mythologie, les sujets épiques et historiques, le goût des vénitiens se porte désormais pour l'exotisme, sensible dans le choix de Statira qui se déroule en Perse. Au milieu des années 1650, Busenello opère une

moralisation de l’opéra, préfigurant la réforme à venir dans les années 1690, celle défendue par le jésuite lettré Zeno, membre à Rome de l’Académie de l’Arcadie, qui revendique désormais l’atténuation des excès poétiques, la séparation des genres dont le mélange faisait justement le génie et la magie du théâtre vénitien. Ici le roi de Perse, Darius, est un anti Nerone, le contraire du politique « effeminato » de 1642-1643 : il apprend à vaincre ses passions (la plus belle des victoires remportées par l’homme sur lui-même, expression qui deviendra même le sous-titre d’un opéra : Rodrigo de Haendel) et renonce par devoir, en acceptant de marier Statira à son ennemi, ce par raison.

En travaillant sur les livrets de Busenello, Jean-François Lattarico en souligne l’intelligence de la construction, la simplicité de la langue, sa virtuosité et son souci de ne jamais sacrifier la qualité littéraire du texte. Avec le temps, les récitatifs se réduisent ; et parfois, il est vrai que le mariage des genres pose quelques problèmes de construction, comme de cohérence dramaturgique. La réforme par certains aspects était en effet nécessaire.

L’édition très attendue présente pour la première fois l’intégralité des textes que Busenello destinait pour la scène lyrique. Dans l’histoire de l’opéra vénitien au XVIIè, JFL rappelle la place singulière qu’occupe la création de Busenello aux côtés des auteurs tels Rospigliosi, Faustini, et dans l’histoire de l’opéra en général, sa réussite autant musicale que littéraire à l’instar des Métastase, Goldoni, Da Ponte.



UNE ŒUVRE LTTERAIRE A PART ENTIERE. Le soin apporté à la présentation des manuscrits réalise aujourd'hui une somme de référence que le lecteur, qu'il soit chercheur ou amateur peut consulter : les notes de bas de pages ont été développées pour les deux textes italien et français, sans qu'aucune ne vienne court-circuiter l'autre. L'éditeur a préservé le confort de la lecture et de la consultation. JFL qui a lui-même supervisé la traduction des textes en italiens, a veillé en particulier dans la traduction, et passant d'une langue à l'autre, à la versification et à la prosodie. Le texte de chaque livret comporte des références intertextuels qui renvoient à d'autres livrets de Busenello. L'auteur, pour lequel le théâtre vénitien est devenue une terre familière, présente en complément ses réflexions sur le style de l'écrivain baroque, précise ce en quoi chaque livret est important sur le plan dramaturgique, s'intéresse surtout au livret d'opéra, comme genre littéraire à part entière. Dans quelle mesure le texte non plus associé à la musique et à la réalisation scénique, garde-t-il sa force de conviction et de séduction ? Tout cela est développé et richement argumenté en rappelant quelle était l'intention de la publication par Busenello de son ouvrage intitulé « Delle ore ociose » : publier ses œuvres littéraires destinées au théâtre, comme s'il s'agissait d'un cycle littéraire autonome.

En définitive, JFL nous aide à mieux comprendre la sensibilité propre des vénitiens baroques : leur goût pour un certain cynisme politique ; la claire conscience que la vanité domine le monde et la vie des hommes ; que tout peut se défaire, surtout la puissance et la gloire, le pouvoir et la félicité : le cas de Jules César en serait le produit le plus emblématique, en mettant en scène un homme de pouvoir qui le perd. Fidèle à l'esthétique prônée par l'Académie des

Incogniti, Busenello est le plus grand représentant de ce pessimisme jubilatoire qui triomphe dans chacun de ses livrets d'opéra.

Propos recueillis par Alexandre Pham, été 2015.

LIVRES, parutions : Jean-François Lattarico fait paraître chez GARNIER classiques, deux ouvrages en ce printemps 2016 :
– ***BUSENELLO, Un théâtre de la rhétorique***
– **Delle ore odiose, Les Fruits de l'oisiveté**
Prochaines critiques développées sur Classiquenews, dans le mag cd, dvd, livres

---

Pietro Antonio Cesti (1623-1669) / Collection « Opéra vénitien «



Pietro Antonio Cesti (1623-1669). *A l'heure où depuis Aix cet été, retentit (enfin) la gloire oubliée de Cavalli et ce théâtre enchanteur vénitien originaire du XVIIème, classiquenews s'intéresse à son contemporain Pietro Antonio Cesti, autre figure majeure de l'opéra italien du Seicento (XVIIème). L'heure est aux vénitiens (avant les napolitains au XVIIIè) : l'opéra est un divertissement populaire récent qui impose sur les planches le mélange des genres, propice à l'essor lyrique…* Il y a 32 ans à présent René Jacobs révélait dans un enregistrement pionnier (**L'Orontea**) le geste sensuel, cynique et furieusement parodique de Cesti, compositeur au succès foudroyant qui croise le chemin de Christine de Suède, laquelle se passionne à Innsbruck pour son opéra L'Argia, composé lors de sa venue dans la ville tyrolienne. L'Orontea qui porte le nom de l'héroïne, -reine fière et autoritaire qui a renoncé à l'amour, apporte un éclairage précis sur le style et le monde esthétique de Cesti : comme nombre d'ouvrages de son contemporain et rival Cavalli (La Calisto, Elena…), **L'Orontea** met en scène les figures ordinaires de l'opéra vénitien du Seicento : dans un cadre particulièrement théâtral (beaucoup de récitatifs, peu d'airs développés et surtout des situations multiples qui enchaînent rebondissements, coups de théâtres, confrontations, oppositions, faux semblants, quiproquos…), Cesti emploie le travestissement qui concourt à la confusion des sexes et des sentiments : ainsi Jacinta qui espionne à la Cour d'Orontea, se travestit en homme, et devient Ismero, lequel suscite les avances de la vieille Aristea… – même canevas chez Cavalli dans Elena où Ménélas, l'amoureux d'Elena, s'étant habillée en femme, devient l'objet des désirs ardents du roi Tyndare et de Pirithoüs, le compagnon de Thésée… (!). Le comique bouffon et les saillies oniriques voire satiriques vont aussi bon train chez Cesti, en

cela fidèle au style vénitien qui aime mélanger les genres.

L'identité miroitante et changeante, le trouble né du désir est au coeur de l'intrigue car le jeune peintre Alidoro, que le philosophe Créonte tient pour un vagabond opportuniste dont s'est entichée la reine, ne sait pas qui il est ; au III, par un revirement théâtral qui singe la réalité (n'oublions pas que le réel peut parfois dépasser l'imaginaire), l'artiste porte un médaillon qui l'identifie clairement comme… le fils du roi de Phénicie, Floridano. Le peintre errant peut ainsi épouser Orontea en un happy end (Fine lieto) enfin pacifié. Hors des tensions et rivalités, intrigues et manipulations, l'amour vainc tout.



Biographie. La vie de Cesti se confond avec les lieux qui ont porté avant lui l'éclosion du talent de Piero della Francesca. Né à Arezzo en 1623, Cesti (donc toscan) entre chez les Franciscains à 14 ans, puis devient organiste et maître de musique au séminaire de Volterra. Même éloigné des grands foyers artistiques toscans, – Sienne, Florence-, Cesti reste informés des avants-gardes : il rencontre le peintre fantasque et fascinant **Salvatore Rosa (1615-1673)** dont l'univers fantasmagorique, et la sensibilité panthéiste, en fait un conteur et paysagiste parmi les plus captivants de l'époque.

A Florence en 1650, Cesti presque trentenaire, se distingue au théâtre : il chante à Lucques, le Giasone de Cavalli. Menacé d'exclusion par les frères mineurs, mais déjà remarqué par les Medicis, Cesti fait créer à Venise pour les Carnavals de 161 et 1652, ses deux premiers drames lyriques. En 1652, l'archiduc Ferdinand, duc de Toscane le nomme compositeur de la chambre : succès foudroyant pour celui qui est présenté après la mort de Monteverdi (1643) et malgré le rayonnement de Cavalli (l'autre élève de Monteverdi) comme le compositeur le plus doué de sa génération. Il compose des cantates, forme les castrats de la cour toscane, surtout pilote les

divertissements organisés à Innsbruck sur le modèle des théâtres vénitiens. Ainsi se succèdent les grands opéras cestiens : Cesare amante (repris en 1654 sous le nom de Cleopatra : et qui reprend la figure du tyran efféminé / efeminato, c'est à dire décadent et corrompu dans la lignée du Nerone de Monteverdi et Busenello dans Le couronnement de Poppée antérieur, de 1642-1643)), puis avec le librettiste Apolloni (qui travaille aussi avec Cavalli pour Elena de 1659), ce sont trois opus majeurs : **Argia** en 1655 donné pour la Reine Christine de Suède récemment convertie au catholicisme ; **Orontea** en 1656 ; **La Dori** en 1657. Cesti est rappelé par les Franciscains en 1659 et doit rejoindre immédiatement Rome.

Génie de l'opéra vénitien du Seicento

Il devient chantre à la Chapelle Sixtine, continue de composer des cantates, certaines licencieuses, se produit sur les scènes privés (Rome n'a pas encore de théâtre public). Il supervise la reprise de l'Orontea chez les Colonna en 1661. Pour les Noces de Côme III et Marguerite Louise d'Orléans, il chante dans l'opéra de Melani, Ercole in Tebe. A Vienne, au service des Habsbourg et favorisé par ces derniers, Cesti compose son chef d'oeuvre, Il Pomo d'oro. Malgré son prétexte dynastique qui en fait une partition de circonstance, Cesti produit comme Cavalli à Paris pour les Noces de Louis XIV (Ercole amante), une oeuvre opulente et raffinée, touchante par sa profondeur, fascinante par son invention poétique. En 1666, il fait reprendre à Venise (Teatro San Giovanni e Paolo) l'Orontea, pourtant « vieille partition de 10 ans »… preuve de son succès auprès des publics. Sollicité à Vienne et à Venise, mais aussi à Florence, il meurt au faîte de sa gloire, en

pleine activité en 1669 à 46 ans. Sa maison, cadeau de son protecteur pour service rendu, existe toujours à Innsbruck, occupant un angle face à la Cathédrale Saint-Jacob d'Innsbruck.



Aristocratique et populaire. Cesti familier des grands livre une musique raffinée et aristocratique, tout en fournissant les opéras pour les théâtres vénitiens publiques dont la formule s'exporte alors partout en Europe. L'Orontea incarne l'engouement des audiences pour la formule de l'opéra vénitien, au point que l'ouvrage de Cesti occulta un premier drame musical sur le même sujet signé de Lucio. Le succès d'Orontea d'après le livret originel de Cicognini est un vrai drame théâtral, turbulent, grotesque, acide et sensuel à la fois, d'esprit carnavalesque et léger : une comédie grinçante dont les vénitiens ont toujours eu le génie. La résolution n'intervient qu'au terme du IIIè acte, après que les auteurs en aient compliqué et densifié le déploiement au fur et à mesure de son déroulement, quitte à (sur)charger les intrigues parallèles, et les rencontres des plus improbables; comme dans les opéras les mieux conçus de Cavalli, le théâtre de Cesti tisse un labyrinthe où les identités et les tempéraments se perdent, s'inversent, se confondent comme en un miroir déformant. Cesti impose dans l'Orontea, une véritable intelligence des situations, diversifiant ses choix formels afin de vivifier un drame musical proche de la rue. Sa facilité à ciseler les récitatifs en scènes courtes, vivantes mais capitales pour la compréhension et la continuité de l'action se distingue particulièrement dans l'Orontea. Cesti partage avec Cavalli, cette versatilité vertigineuses des sentiments et des climats émotionnels : tous deux incarnent l'âge d'or de l'opéra vénitien du XVIIème, une période féconde qui est aussi ce bel canto originel. Dans le sillon fixé par leur maître

Monteverdi, Cesti et Cavalli portent à son sommet l’art du bel canto qui alors profite du mélange des genres : comiques, héroïques, tragiques, bouffons. C’est une scène d’une flamboyante richesse poétique que le XVIIIè s’ingéniera à assécher, jusqu’à Mozart qui dans ses drames giocosos (dont Don Giovanni) revient à la richesse originelle de l’opéra.



Illustrations : Toutes les illustrations de notre portrait de Pietro Antonio Cesti sont de Salvatore Rosa, peintre, paysagiste, ami de Cesti. Deux autoportraits, allégorie de la poésie, bataille…

Livres. Christine de Suède

par Philippe Beaussant (Fayard)



Livres. Christine de Suède et la musique par Philippe Beaussant (Fayard). Fille aimée par son père, **Christine de Suède** est reine à six ans, abdique à vingt-quatre, se convertit au catholicisme, se fixe à Rome. La vie ressemble à un roman : il pourrait alimenter une soirée entière à la télé sur France 2 ou France 3, sous la forme d'une enquête scientifique style « secrets d'histoire » ou « à l'ombre d'un doute »…). C'est une figure politique et surtout culturelle qui, par sa très originale personnalité, pèse de tout son poids : garçon manqué, doué d'une intelligence éclair, capable de tailler un portrait de chacun en quelque mots : vive, perspicace, tranchante mais sincère et entière… C'est une femme d'esprit et d'action. Un tempérament qui se passionne surtout pour la musique et l'opéra, d'où la matière de cet essai passionnant révélant à travers les oeuvres défendues (celles de Carissimi et du Bernin) et les compositeurs favorisés (en particulier le vénitien **Marc Antonio Cesti,** contemporain et rival de Cavalli), le goût d'une femme à la fois déconcertante et exemplaire.

Portrait en musique

Polyglotte, Christine s'ouvre au monde avec l'appétit d'une conquérante : elle ouvre en 1673 la première salle d'opéra publique à Rome quand la France invente son propre opéra (Cadmus et Hermione de Lully pour Louis XIV). C'est pour elle aussi que Bruxelles fait représenter son premier opéra (Ulysse dans l'île de Circé de Gioseffo Zamponi, ouvrage récemment ressuscité par Clematis)… Aux côtés de la mélomane dont Philippe Beaussant exprime la carte des intérêts, des coups de coeur, se profile aussi l'épopée politique de l'ex souveraine de Suède, en particulier son espoir d'être Reine de Naples à la solde des Français… ambition jamais réalisée, vite étouffée par un Mazarin mal à l'aise. Le portait qu'en fait le peintre français Sébastien Bourdon (en couverture du livre) fixe les traits d'un être unique dont le fait le plus frappant fut sa conversion au catholicisme, événement inouï qui fut orchestré avantageusement par le Pape lors d'une entrée triomphale de la souveraine à Innsbruck (1655). L'opéra y était présent comme toujours, à chaque jalon d'une vie extraordinaire : **l'Argia de Cesti** (décors de Torelli, livret d'Apollini) : un spectacle flamboyant pour un destin saisissant. Cesti y fusionne comme rarement le mot, la note ; le verbe anticipe ce que peut la musique et orchestre l'une des partitions les mieux réussies, passant du lamento à la fureur, de l'extase vénusienne du II au bouffon pathétique du III… un miracle lyrique qui aura selon Philippe Beaussant marqué profondément le goût et la sensibilité de Christine. A Rome, elle demande à Corelli, à soixante ans, de lui donner des leçons de violon, à Stradella de composer la musique d'un



mini-opéra sur un livret de sa main, faire venir Descartes à Stockholm et lui faire écrire le scénario d'un ballet – « *qui a fait cela ?* » demande avec légitimité l'auteur, aussi volubile qu'admiratif. Peut-être Louis XIV son contemporain pour lequel la musique fut aussi l'aliment central d'une vie versée dans les arts. Christine de Suède et la musique est un portrait « en musique » donc, affûté, terriblement vivant, plein d'esprit et de passion et qui précise enfin, tous les visages de Christine la magnifique, rebelle et singulière… de quoi alimenter maints fantasmes sur cette femme exceptionnelle.

Christine de Suède et la musique. Philippe Beaussant est romancier, membre de l'Académie française, spécialiste de l'esthétique baroque, est l'auteur de nombreux ouvrages sur Louis XIV, Lully, Couperin, Monteverdi, Titien… EAN : 9782213643496. Parution : 05/11/2014. 234 pages. Format : 135 x 215 mm. Prix public TTC: 19 €. CLIC de classiquenews