CD, événement, annonce. HANDEL : Joyce DiDonato chante Agrippina de Handel (3 cd ERATO – mai 2019)

CD, événement, annonce. HANDEL : Joyce DiDonato chante Agrippina de Handel (3 cd ERATO – mai 2019). Enregistrée en mai 2019, cette nouvelle lecture du premier chef d'œuvre absolu du jeune Haendel, alors finissant son tour d'Italie et établi à Venise (l'opéra ***Agrippina*** est créé au San Giovanni Grisostomo le 26 déc 1709), renouvelle notre connaissance de l'œuvre, un accomplissement pour le Saxon qui s'y montre fin connaisseur de l'opéra seria auquel il apporte sa science des mélodies suaves, de l'élégance et aussi de l'expressivité tragique et impérieuse (s'agissant du rôle d'Agrippine, la mère autoritaire du jeune Néron). Pour l'une et l'autre, la version éditée par Erato réunit un superbe couple, caractérisé, fin, impliqué, au verbe rageur : **Joyce DiDonato** en impériale dominatrice ; **Franco Fagioli** en Nerone, un rôle que le contre-ténor argentin incarne à merveille tant depuis son Eliogabalo de Cavalli (Palais Garnier, sep 2016 : lire notre compte rendu critique : http://www.classiquenews.com/compte-rendu-opera-paris-palais-garnier-le-16-septembre-2016-cavalli-eliogabalo-recreation-franco-fagioli-leonardo-garcia-alarcon-direction-musicale-thomas-jolly-mise-en-scene-2/), son timbre acide et velouté à la fois excelle à exprimer l'essence des princes efféminés, décadents… soumis à l'empire des sens, portraiturés avant Haendel par … Monteverdi (*l'Incoronazione di Poppea*).
En « fosse », Fagioli retrouve d'ailleurs, le pétaradant et très articulé **Maxim Emelyanychev** et son ensemble sur instruments d'époque, **Il Pomo d'Oro** : une phalange prête à en découdre pour exprimer tous les vertiges de la passion

haendélienne… Contre-ténor, chef et instrumentistes avaient précédemment convaincu dans un **Serse** (1738), enregistré en 2017 pour DG : Lire ici notre critique du cd Serse par **Franco Fagioli** (CLIC de CLASSIQUENEWS d'oct 2018 : http://www.classiquenews.com/cd-critique-handel-haendel-serse-1738-fagioli-genaux-emelyanychev-2017-3cd-deutsche-grammophon/).

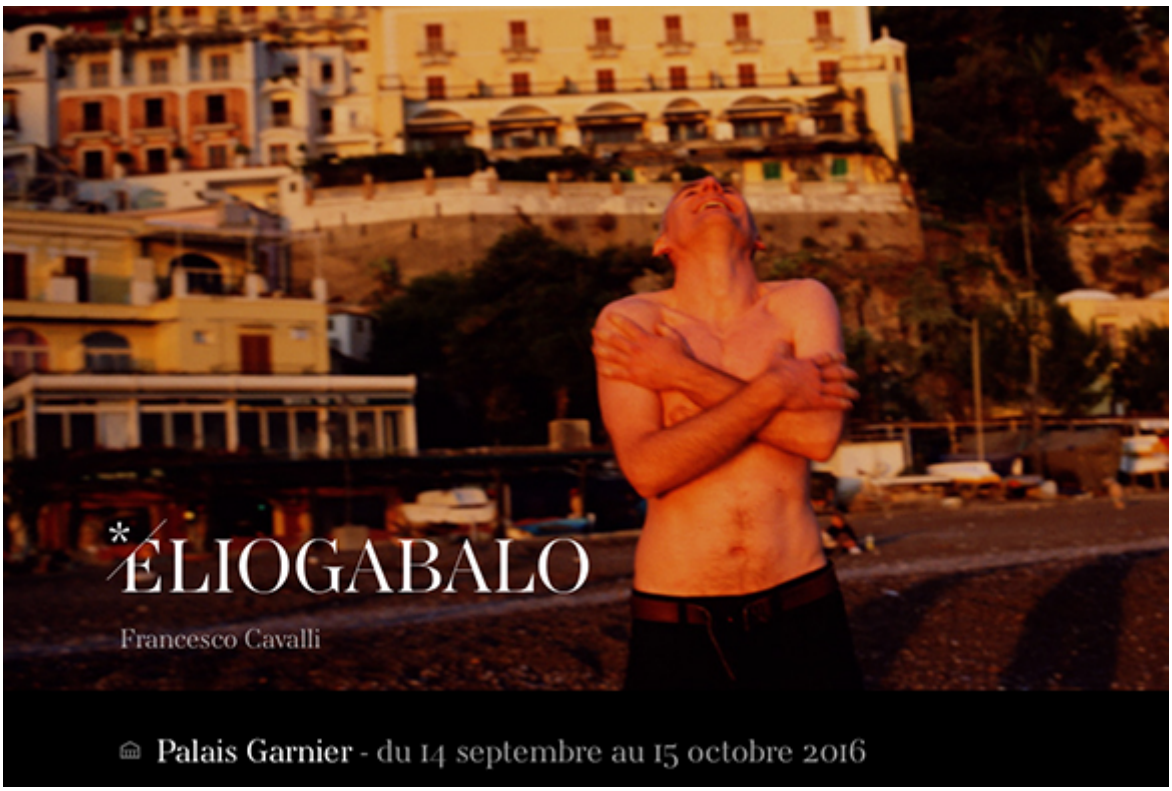
Autour de ce couple promis à devenir légendaire, Erato regroupe un parterre idéal qui joue lui aussi sur la finesse des caractérisations de chaque profil : **Elsa Benoit** (suave et sobre Poppea), l'impeccable Narciso de **Carlo Vistoli**, comme l'Ottone de **Jakub Jozef Orlinski**, lequel ajoute son timbre acide et musical lui aussi pour cette prise en studio proche de l'idéal. Après Monteverdi au siècle précédent, et lui aussi phare de l'opéra vénitien, Haendel se hisse à la plus haute marche de l'inspiration d'après l'Antiquité romaine : le cynisme et la passion embrasent tout ; rien n'arrête l'ivresse des hauteurs et du pouvoir ; s'il deviennent fous et inhumains, tous les candidats tentés par la toute puissance s'emballent au delà de toute mesure ; chaque politique ici libéré, peut exprimer sa soif de puissance, de gloire, de séduction. Et au sommet de la partition s'inscrit en lettres d'or et chant souverain, l'air accompagnato, très développé, incisif, halluciné de la prima donna barocca, **Joyce DiDonato**, au I : » ***Pensieri, voi mi tormentate*** « (de plus de 6 mn : un air essentiel dans la partition), dans laquelle la mère qui manipule, est hantée par ses propres craintes que tous ses stratagèmes n'échouent à faire de son fils Nerone, l'empereur, successeur de Claude… Traversée par les spasmes et les visions d'une fragilité inconnue jusque là, l'ambitieuse semble mesurer tout ce qu'elle peut perdre et tout ce qu'elle engage dans cette course au pouvoir. La vipère en chef voudrait nous faire croire qu'elle est pauvre victime. Génial Haendel ! Par sa cohérence et le relief ciselé de chaque protagoniste de ce huis clos bien romain, s'impose dans la discographie. Grande critique à venir dans **le mag cd dvd livres de CLASSIQUENEWS**

PARIS. Eliogabalo de Cavalli, recréé au Palais Garnier



PARIS, Palais Garnier : Eliogabalo de Cavalli : 14 septembre-15 octobre 2016. Recréation baroque attendue sous les ors de Garnier à Paris… Grâce au **musicologue Jean-François Lattarico (collaborateur sur classiquenews, et auteur récent de deux nouveaux ouvrages sur l'opéra vénitien du Seicento et sur le librettiste Giovan Francesco Busenello**), **les opéras de Cavalli connaissent un sursaut de réhabilitation**. Essor justifié car le plus digne héritier de Monteverdi aura ébloui l'Europe entière au XVIIè, par son sens de la facétie, un cocktail décapant sur les planches alliant sensualité, cynisme et poésie, mêlés. Avec **Eliogabalo**, recréation et nouvelle production, voici assurément l'événement en début de saison, **du 14 septembre au 15 octobre 2016**, soit 13 représentations incontournables au **Palais Garnier**. Avec le Nerone de son maître Monteverdi dans Le couronnement de Poppée, Eliogabalo illustre cette figure méprisable et si humaine de l'âme faible, « effeminata », celle d'un politique pervers, corrompu, perverti qui ne maîtrise pas ses passions mais en est l'esclave clairvoyant et passif… Superbe production à n'en pas douter et belle affirmation du Baroque au Palais Garnier. Leonardo Garcia Alarcon, direction musicale. Thomas Jolly, mise en scène. Avec entre autres : Franco Fagioli dans le rôle-titre ; Valer Sabadus (Giuliano Gordie)… soit les contre ténors les plus fascinants de

l’heure. Un must absolu.



HISTOIRE ROMAINE. L’histoire romaine laisse la trace d’un empereur apparenté aux Antonins et à Caracalla (auquel il ressemblait étrangement), **Varius Avitus Bassianus dit Héliogabale** ou Elagabal, devenu souverain impérial à 14 ans en 218. L’adolescent, politique précoce, ne devait régner que … 4 années (jusqu’en 222). Le descendant des Bassianides,



illustre clan d'Emèse, en raison d'une historiographie à charge, représente la figure emblématique du jeune prince pervers et dissolu, opposé à son successeur (et cousin), le vertueux Alexandre Sévère. En réalité, l'empereur n'était q'un pantin aux ordres de sa mère, l'ambitieuse et arrogante Julia Soaemias / Semiamira (comme ce que fut Agrippine pour Néron). Prêtre d'Elagabale, dieu oriental apparenté à Jupiter, Héliogabale tenta d'imposer le culte d'Elagabale comme seule religion officielle de Rome. Le jeune empereur plutôt porté vers les hommes mûrs, épousa ensuite les colosses grecs Hiéroclès et Zotikos, scandalisant un peu plus les romains. Les soldats qui l'avaient porté jusqu'au trône, l'en démit aussi facilement préférant honorer Alexandre Sévère dont la réputation vertueuse sembla plus conforme au destin de Rome. Une autre version précise que c'est la foule romaine déchainée et choquée par ses turpitudes en série qui envahit le palais impérial et massacra le corps du jeune homme, ensuite trainé comme une dépouille maudite dans les rue de la ville antique.



CAVALLI, 1667. Utilisant à des fins moralisatrices, le profil historique du jeune empereur, Cavalli brosse de fait le portrait musical d'un souverain « langoureux, efféminé, libidineux, lascif »… le parfait disciple d'un Néron, tel que Monteverdi l'a peint dans son opéra, avant Cavalli (*Le Couronnement de Poppée*, 1642). En 1667, Cavalli offre ainsi une action cynique et barbare, où vertus et raisons s'opposent à la volonté de jouissance du prince. Mais s'il habille les hommes en femmes, et nomme les femmes au Sénat (elles qui en avaient jusqu'à l'interdiction

d'accès), s'il ridiculise les généraux et régale le commun en fêtes orgiaques et somptuaires, Eliogabalo n'en est pas moins homme et sa nature si méprisable, en conserve néanmoins une part touchante d'humanité. Sa fantaisie perverse qui ne semble connaître aucune limite, ne compenserait-elle pas un gouffre de solitude angoissée ? En l'état des connaissances, on ignore quel est l'auteur du livret du dernier opéra de Cavalli, mais des soupçons forts se précisent vers le génial érudit libertin et poète, **Giovan Francesco Busenello**, dont la philosophie pessimiste et sensuelle pourrait avoir soit produit soit influencé nombre de tableaux de cet Eliogabalo, parfaitement représentatif de l'opéra vénitien tardif.

ELiogabalo de Cavalli au Palais Garnier à Paris
Du 14 septembre au 15 octobre 2016
Avec
Franco Fagioli, Eliogabalo
Paul Groves, Alessandro Cesare
Valer Sabadus, Giuliano Gordio
Marianna Flores, Atilia Macrina
Emiliano Gonzalez-Toro, Lenia

La Cappella Mediterranea
Choeur de Chambre de Namur (préparé par Thibault Lenaerts)
Leonardo Garcia Alarcon, direction
Thomas Jolly, mise en scène

UN OPERA JAMAIS JOUÉ DU VIVANT DE CAVALLI… Eliogabalo n'est pas en vérité le dernier opus lyrique de Cavalli : le compositeur allait encore en composer deux autres après (Coriolano, Massenzio), mais Eliogabalo est bien l'ultime ouvrage dont nous soit parvenue la partition. **LIRE notre dossier complet dédié à Eliogabalo de Cavalli au Palais Garnier à Paris**

SIMULTANEMENT, à l'OPERA BASTILLE : La Tosca de Pierre Audi, nouveau directeur du festival d'Aix (en 2018), est l'autre nouvelle production à suivre : **du 17 septembre au 18 octobre 2016 à Bastille**. Avec la Tosca de Anja Harteros ou Liudmyla Monastyrska (voir les dates précises de leur présence), Marcelo Alvarez (Mario), Bryn Terkel (Scarpia)… 10 représentations.

Eliogabalo de Cavalli, recréé à Paris



PARIS, Palais Garnier : Eliogabalo de Cavalli : 14 septembre-15 octobre 2016. Recréation baroque attendue sous les ors de Garnier à Paris… Grâce au **musicologue Jean-François Lattarico (collaborateur sur classiquenews, et auteur récent de deux nouveaux ouvrages sur l'opéra vénitien du Seicento et sur le librettiste Giovan Francesco Busenello**), **les opéras de Cavalli connaissent un sursaut de réhabilitation**. Essor justifié car le plus digne héritier de Monteverdi aura ébloui l'Europe entière au XVIIè, par son sens de la facétie, un cocktail décapant sur les planches alliant sensualité, cynisme et poésie, mêlés. Avec **Eliogabalo**, recréation et nouvelle production, voici assurément l'événement en début de saison, **du 14 septembre au 15 octobre 2016**, soit 13 représentations incontournables au **Palais Garnier.** Avec le

Nerone de son maître Monteverdi dans Le couronnement de Poppée, Eliogabalo illustre cette figure méprisable et si humaine de l'âme faible, « effeminata », celle d'un politique pervers, corrompu, perverti qui ne maîtrise pas ses passions mais en est l'esclave clairvoyant et passif… Superbe production à n'en pas douter et belle affirmation du Baroque au Palais Garnier. Leonardo Garcia Alarcon, direction musicale. Thomas Jolly, mise en scène. Avec entre autres : Franco Fagioli dans le rôle-titre ; Valer Sabadus (Giuliano Gordie)… soit les contre ténors les plus fascinants de l'heure. Un must absolu.





HISTOIRE ROMAINE. L'histoire romaine laisse la trace d'un empereur apparenté aux Antonins et à Caracalla (auquel il ressemblait étrangement), **Varius Avitus Bassianus dit Héliogabale** ou Elagabal, devenu souverain impérial à 14 ans en 218. L'adolescent, politique précoce, ne devait régner que … 4 années (jusqu'en 222). Le descendant des Bassianides, illustre clan d'Emèse, en raison d'une historiographie à charge, représente la figure emblématique du jeune prince pervers et dissolu, opposé à son successeur (et cousin), le vertueux Alexandre Sévère. En réalité, l'empereur n'était q'un pantin aux ordres de sa mère, l'ambitieuse et arrogante Julia Soaemias / Semiamira (comme ce que fut Agrippine pour Néron). Prêtre d'Elagabale, dieu oriental apparenté à Jupiter, Héliogabale tenta d'imposer le culte d'Elagabale comme seule religion officielle de Rome. Le jeune empereur plutôt porté vers les hommes mûrs, épousa ensuite les colosses grecs Hiéroclès et Zotikos, scandalisant un peu plus les romains. Les soldats qui l'avaient porté jusqu'au trône, l'en démit aussi facilement préférant honorer Alexandre Sévère dont la réputation vertueuse sembla plus conforme au destin de Rome. Une autre version précise que c'est la foule romaine déchainée et choquée par ses turpitudes en série qui envahit le palais impérial et massacra le corps du jeune homme, ensuite trainé comme une dépouille maudite dans les rue de la ville antique.



CAVALLI, 1667. Utilisant à des fins moralisatrices, le profil historique du jeune empereur, Cavalli brosse de fait le portrait musical d'un souverain « langoureux, efféminé, libidineux, lascif »… le parfait disciple d'un Néron, tel que Monteverdi l'a peint dans son opéra, avant Cavalli (*Le Couronnement de Poppée*, 1642). En 1667, Cavalli offre ainsi une action cynique et barbare, où vertus et raisons s'opposent à la volonté de jouissance du prince. Mais s'il habille les hommes en femmes, et nomme les femmes au Sénat (elles qui en avaient jusqu'à l'interdiction d'accès), s'il ridiculise les généraux et régale le commun en fêtes orgiaques et somptuaires, Eliogabalo n'en est pas moins homme et sa nature si méprisable, en conserve néanmoins une part touchante d'humanité. Sa fantaisie perverse qui ne semble connaître aucune limite, ne compenserait-elle pas un gouffre de solitude angoissée ? En l'état des connaissances, on ignore quel est l'auteur du livret du dernier opéra de Cavalli, mais des soupçons forts se précisent vers le génial érudit libertin et poète, **Giovan Francesco Busenello**, dont la philosophie pessimiste et sensuelle pourrait avoir soit produit soit influencé nombre de tableaux de cet Eliogabalo, parfaitement représentatif de l'opéra vénitien tardif.



Eliogabalo de Cavalli au Palais Garnier à Paris
Du 14 septembre au 15 octobre 2016
Avec
Franco Fagioli, Eliogabalo
Paul Groves, Alessandro Cesare
Valer Sabadus, Giuliano Gordio
Marianna Flores, Atilia Macrina
Emiliano Gonzalez-Toro, Lenia

La Cappella Mediterranea
Choeur de Chambre de Namur (préparé par Thibault Lenaerts)
Leonardo Garcia Alarcon, direction
Thomas Jolly, mise en scène



UN OPERA JAMAIS JOUÉ DU VIVANT DE CAVALLI… Eliogabalo n'est pas en vérité le dernier opus lyrique de Cavalli : le compositeur allait encore en composer deux autres après (Coriolano, Massenzio), mais Eliogabalo est bien l'ultime ouvrage dont nous soit parvenue la partition. **LIRE notre dossier complet dédié à Eliogabalo de Cavalli au Palais Garnier à Paris**

SIMULTANEMENT, à l'OPERA BASTILLE : La Tosca de Pierre Audi, nouveau directeur du festival d'Aix (en 2018), est l'autre nouvelle production à suivre : **du 17 septembre au 18 octobre 2016 à Bastille**. Avec la Tosca de Anja Harteros ou Liudmyla Monastyrska (voir les dates précises de leur

présence), Marcelo Alvarez (Mario), Bryn Terkel (Scarpia)… 10 représentations.

Illustrations : portraits de Cavalli, Busenello – 2 sessions de répétitions d'Eliogabalo avec Franco Fagioli sous la direction du comédien Thomas Jolly / © Opéra national de Paris

---

ENTRETIEN avec Jean-François Lattarico. Busenello, Cavalli, l'opéra vénitien



OPERA BAROQUE VENITIEN. ENTRETIEN avec Jean-François Lattarico. Chez Garnier classiques, notre rédacteur **Jean-François Lattarico**, grand spécialiste de l'opéra italien baroque, en particulier de Cavalli, fait paraître tour à tour deux ouvrages majeurs sur le compositeur, disciple de Monteverdi et certainement au XVIIè, dont en France, l'un des auteurs d'opéras italiens, le plus célébré et estimé du XVIIè. A l'occasion de la parution de ses deux ouvrages, – bientôt présentés sur classiquenews, **Jean-François Lattarico** répond aux questions d'Alexandre Pham. Enjeux, apports de la recherche la plus récente sur Cavalli, son librettiste Busenello et l'opéra vénitien du XVIIè, accomplissement majeur du génie baroque italien acclimaté au théâtre…

CLASSIQUENEWS : *Vous qui avez une vision globale de l'œuvre de Cavalli et de Busenello, pouvez-vous nous dire quel opéra de Cavalli préférez-vous et pourquoi (musique, sujet) ? Quel livret de Busenello préférez-vous et pourquoi ?*

JEAN-FRANCOIS LATTARICO : Le choix est difficile car chacun des 27 opéras préservés recèle des trésors et beaucoup sont d'incroyables chefs-d'œuvre (*Giasone, Calisto, Ercole amante, Didone*). Peut-être que mon préféré est l'ultime *Eliogabalo*, que le compositeur n'a jamais vu de son vivant et que les Parisiens pourront enfin voir à la rentrée au Palais Garnier (1). Cavalli rompt avec le style « belcantiste » en vogue à Venise après les années 1660, rend hommage à son maître Monteverdi et compose une partition admirable de bout en bout avec des récitatifs d'une extraordinaire expressivité et des airs généralement brefs qui se fondent dans le continuum musical. Pour Busenello, le choix est tout autant difficile, car la cohérence stylistique y est remarquable, y compris dans son livret alors inédit *Il viaggio d'Enea all'inferno*. Le *Giulio Cesare* a une tonalité shakespearienne qui emporte l'adhésion du lecteur, avec ses changements de lieux constants et ses grandes scènes pathétiques. Mais peut-être choisirais-je la *Didon*e, car malgré son lieto fine que certains chefs ont superbement ignoré, le drame est construit avec une rigueur implacable et en respectant les préceptes aristotéliciens, alors même que le poète, dans sa préface, se réclame de la poétique plus libre des Espagnols.

Vous démontrez combien Busenello comme écrivain eut à cœur de publier chacun de ses livrets comme s'il s'agissait d'abord d'un drame littéraire. Avez-vous noté des différences significatives entre le livret d'opéra et le drame littéraire

ainsi publié ? Comment expliquer ces variations ? Où se situent pour vous les caractères spécifiques entre ce qui relève du drame littéraire et du livret d'opéra dans l'écriture de Busenello ?

JFL : D'abord il faut rappeler qu'à part *Statira*, aucun livret de Busenello ne fut publié au moment de la représentation. On publiait en revanche un scenario, sorte de synopsis extrêmement précis, scène par scène, du drame. C'est ainsi qu'on s'est aperçu que le fameux duo « Pur ti miro » à la fin du *Couronnement de Poppée*, ne figure pas dans le scenario, ni même dans le recueil de 1656. Les différences sont le fait du compositeur, souvent en concertation avec le librettiste, ou de l'imprésario, lors de reprises des opéras (c'est le cas de *Poppée* et de la *Didone*, repris à Naples). Les coupures pouvaient s'expliquer en raison des longueurs du livret d'origine (des sortes de guillemets indiquent dans le livret imprimé les coupures effectuées dans la partition) ou pour satisfaire le nouveau goût du public. Dans le cas de *Poppée*, il manque dans les deux partitions préservées un superbe duo entre Néron et sa maîtresse à l'acte 3, alors qu'il est présent dans le recueil, ainsi que dans le scenario de 1643. La cohérence dramaturgique est bien plus grande dans le recueil que dans la partition : par exemple, après la mort de Sénèque, un chœur devait célébrer les vertus célestes du philosophe, faisant ainsi écho au chœur des vertus terrestres, célébrant Poppée, à la fin du drame. Voilà pourquoi, malgré sa célébrité, le fameux duo final, sonne comme une pièce rapportée. La volonté de Busenello de publier l'intégralité de ses drames en recueil unitaire montre sa conscience d'écrivain qui considérait ces drames en musique comme des tragédies à part entière.

Enfin en quelques mots, pouvez-vous nous préciser l'esthétique de Busenello au théâtre et son évolution du premier au dernier drame ?



JFL : Busenello est un partisan d'un théâtre de la parole, plus que d'un théâtre de l'action, comme ce sera le cas avec un Métastase au XVIIIe siècle. Il y a certes quelques scènes spectaculaires dans ses drames, notamment dans le premier acte de *Didone* ou dans les scènes de bataille de *Statira*, mais son esthétique est marquée par le paradigme rhétorique qui prévaut dans tout discours à l'époque classique (à quoi se réduit d'ailleurs le théâtre). Une esthétique marquée également par une langue d'une grande force poétique, l'usage de nombreuses métaphores puisant dans les registres les plus variés (il y a un lexique technique d'une grande richesse dans son écriture) et certaines audaces syntaxiques reconnaissables entre toutes. Il n'y a de ce fait pas vraiment d'évolution entre le premier et le dernier drame et la lecture attentive de ses pièces montre une remarquable constance stylistique et une grande cohérence d'écriture (au sens barthésien du terme). L'évolution est plutôt d'ordre thématique et malgré le nombre réduit de ses drames (cinq contre quinze pour Faustini, plus de trente pour Aureli et plus de cent cinquante pour Minato !), le recueil illustre parfaitement l'évolution du dramma per musica à Venise au cours du XVIIe siècle, qui passe du sujet mythologique (*les Amours d'Apollon*), au sujet épique (*Didone*), aux sujets historiques (*Poppée, Jules César)*, pour finir avec un sujet exotique (*Statira*) alors en vogue dans le dernier quart du siècle.

_____-

AGENDA (1)

L’opéra de Cavalli Eliogabalo fait l’événement de la rentrée lyrique à Paris, Palais Garnier, sous la direction du chef argentin Leonardo Garcia Alarcon : **LIRE** notre présentation d’Eliogabalo de Cavalli, à l’Opéra national de Paris, Palais Garnier, en septembre et octobre 2016 – du 14 septembre au 15 octobre 2016

LIVRES PARUS signés Jean-François Lattarico (bientôt chroniqués sur classiquenews) :
BUSENELLO, un théâtre de la rhétorique
Giovan Francesco Busenello : Delle ore ociose / Les fruits de l’oiseveté : édition critique et traduction de 5 livrets d’opéras pour Cavalli
LIRE aussi notre annonce dépêche du livre de Jean-François Lattarico : « BUSENELLO, un théâtre de la rhétorique »

CD : CD, compte rendu critique. **Francesco Cavalli : Heroines of the venetian baroque : Héroïnes du Baroque vénitien (2 cd Ricercar)**

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

---

Livres, événement, annonce. Jean-François Lattarico : Busenello, un théâtre de la rhétorique (Classiques Garnier)



Livres, événement, annonce. Jean-François Lattarico : Busenello, un théâtre de la rhétorique (Classiques Garnier). LE TEXTE AVANT LA MUSIQUE : les livrets d'opéra de Busenello sont avant tout des textes littéraires d'une intelligence poétique absolue. L'écrivain **Gian Francesco Busenello (1598-1659)** est ce génie vénitien propre à la première moitié du XVIIème siècle, qui à partir de ses propres lectures des modèles établis, l'Adone de Marini et Il Pastor Fido de Guarini entre autres, invente sa propre langue poétique et surtout sa conception du drame musical qui grâce à la force et la puissance de son unité et de sa cohésion de conception

affirme avant le concours de la musique, la suprématie du drame musical comme sujet littéraire. Car Busenello avant d'être le librettiste de Monteverdi pour le Couronnement de Poppée, sommet de l'opéra baroque vénitien avant les opéras de la maturité de Cavalli, affirme surtout la portée rhétorique, et la perfection éloquente de la poésie dramatique… Le texte avant la musique, soit une hiérarchisation des disciplines à laquelle Monteverdi lui-même a adhéré de son vivant, en reconnaissant par exemple que la musique était servante du texte. L'auteur de ce passionnant essai édité par Classiques Garnier, analyse la pensée poétique du Busenello formidable dramaturge, auquel l'essor du genre opéra au cours du premier Baroque italien (XVIIè / Seicento) doit son raffinement et sa perfection structurelle comme formelle. Jean-François Lattarico brosse le portrait de l'avocat libertin dans son époque, et dans sa ville, serviteur d'un genre qu'il sert désormais comme personne avant lui : ses œuvres majeures, – les plus audacieuses, portant ses théories poétiques et théâtrales: – telles Gli amori di Apollo e Dafne, La Didone, L'Incoronazione di Poppea, La Prosperità infelice di Giulio Cesare Dittatore, La Statira principessa di Persia, entre autres, sont présentées, analysées, finement étudiées sous le filtre d'une intelligence critique d'une érudition claire et accessible. A partir des textes poétiques moins connus, des écrits théoriques (lettre sur l'Adone, sur La Statira…), il s'agit aussi de distinguer les éléments et les caractères structurels d'une nouvelle langue poétique et littéraire dont le sens rhétorique est magnifiquement élucidé. **Grande critique développée, à venir dans le mag cd, dvd, livres de classiquenews.com**

LIVRES, compte rendu critique. BUSENELLO, un théâtre de la rhétorique par Jean-François Lattarico. Editions : Classiques Garnier, collection : « Lire le XVII ème », volume 23.

VIDEO, clip. Xerse de Cavalli à l'Opéra de Lille





VIDEO, clip. Xerse de Francesco Cavalli à l'Opéra de Lille, jusqu'au 10 octobre 2015. Mazarin règne encore sur le goût officiel et le jeune Louis XIV s'apprête à régner en maître absolu. La France apprend le raffinement de l'Italie. Pour ses noces avec l'infante d'Espagne, le jeune Louis découvre l'opéra vénitien au Louvre en novembre 1660 : Mazarin a invité Cavalli qui reprend son Xerse, mais adapté au goût français : le rôle titre n'est pas chanté par un castrat mais un baryton, l'action débarassée de ses facettes comiques est restructurée en 5 actes et surtout Lulli enchâsse la sensualité italienne de ses ballets d'une facétieuse invention. A la fin de l'action, comme Louis XIV et L'Infante marie-Thérèse, Xerse et Amastre se marient : mariage de raison pour un lieto finale

que les ballets de Lulli subliment par leur insolence facétieuse. Voici Xerse, dans sa version parisienne, sous la direction d'Emmanuelle Haïm à l'Opéra de Lille, jusqu'au 10 octobre 2015. CLIP VIDEO © studio CLASSIQUENEWS.TV

Lille, Opéra
Xerse de Cavalli
5 représentations
Du 2 au 10 octobre 2015
Nouvelle production
Emmanuelle Haïm, direction
Guy Cassiers, mise en scène
Maud Le Pladec, chorégraphie

Musique de Francesco Cavalli (1602-1676)
Livret de Nicola Minato (revu par Francesco Buti)
Ballets – Musique de Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

Direction musicale: Emmanuelle Haïm
Mise en scène: Guy Cassiers
Décors et costumes: Tim Van Steenbergen
Chorégraphie: Maud Le Pladec
Vidéo: Frederik Jassogne
Lumières: Maarten Warmerdam
Dramaturgie: Willem Bruls
Conseillère musicologique: Barbara Nestola

Avec
Xerse: Ugo Guagliardo
Arsamene: Tim Mead
Ariodate: Carlo Allemano
Romilda: Emöke Barath
Adelanta: Camille Poul
Eumene Emiliano: Gonzalez Toro
Elviro: Pascal Bertin
Amastre: Emmanuelle de Negri
Aristone: Frédéric Caton
Le Gardien: Pierre-Guy Cluzeau (figurant)

Le Concert d’Astrée
Compagnie Leda

VOIR aussi notre grand reportage sur l’atelier vocal dédié à l’interprétation du récitatif dans l’opéra français et italien du XVIIème siècle

LIRE aussi notre présentation complète de Xerse de Cavalli à l’Opéra de Lille



Xerse qui incarne le roi sur la scène, se lamente au V, inconsolable d’avoir été écarté par celle qu’il aime, Romilda (laquelle lui préfère son frère Arsamene)

Illustrations : photographies © studio CLASSIQUENEWS 2015

CD, compte rendu critique. Francesco Cavalli : Heroines of the venetian baroque : Héroïnes du Baroque vénitien (2 cd Ricercar)



CD, compte rendu critique. Francesco Cavalli : Heroines of the venetian baroque : Héroïnes du Baroque vénitien (2 cd Ricercar). Le propre de toute somme interprétative qui compte, est de déplacer, voire repousser encore et encore les lignes… Porteur et presque investi par l'exigence des premiers baroqueux (dont un disciple comme lui argentin, – et son premier maître-, : Gabriel Garrido), **Leonardo Garcia Alarcon** investit de nouvelles constellations : Garrido avait déployé une sensibilité remarquable chez Monteverdi (dont un passionannt *Orfeo*), Alarcon, son héritier spirituel, n'hésite pas ici à provoquer : estimant l'héritage montéverdien comme un sommet « *maniériste* » préludant au style qui l'intéresse ici, le maestro dévoile la richesse poétique de la lyre cavallienne, son récitatif plastique et sensuell d'un relief particulier, ses airs et ariosos inféodés au seul rythme du verbe dont ils articulent le sens et l'impact émotionnel : ainsi surgit » **Cavalli le classique** « .

Nouvelles données pour la compréhension de Cavalli : Leonardo Garcia Alarcon repense l'héritage du maître vénitien du plein

XVIIème

Poétique classique de Cavalli



De fait, comme Cesti – autre élève de Monteverdi, Cavalli reste le compositeur d'opéras le plus joué et le plus vénéré de son vivant : invité par la Cour de France par Mazarin si amateur d'italianité, Cavalli fait représenter pour le mariage du jeune Louis XIV, son *Xerse* (déjà écrit depuis 1654 mais adapté pour le goût français en 1660, puis surtout un nouvel opéra, *Ercole Amante*, véritable somme vénitienne acclimatée à l'apothéose de la figure politique et royale : Hercule y incarnant évidemment le Roi de France). Sur les traces d'un poète – le plus illustre en vérité pour la scène baroque vénitienne : l'illustre libertin Busenello, **Leonardo Garcia Alarcon** entend ressusciter ce miracle poétique incarné qui se réalise dans la déclamation propre du vers cavallien, l'écriture du maître atteignant de fait un équilibre unique entre intellect et sensualité. Pareil prodige ne s'était pas réalisé depuis son maître Monteverdi, celui du *Couronnement de Poppée* ou du *Retour d'Ulysse dans sa patrie* (ultimes chefs d'oeuvres des années 1640*).* D'ailleurs, Alarcon en concevant le programme du présent double coffret illustre les multiples éclats amoureux tissant cette étoffe sertie d'épisodes et de séquences entremêlées dont la pluralité poétique ne dilue pas mais renforce la richesse expressive ; toujours c'est l'amour, sa duplicité, ses métamorphoses parfois qui se dévoilent ainsi à travers le chant de deux chanteuses ; chacune incarne les héroïnes du labyrinthe vertigineux et fascinant du cœur humain, une carte du tendre avant l'heure, où les deux solistes font l'expérience amère, profonde du cynisme

sentimental. De là à concevoir par sa justesse et sa sincérité, un Cavalli *prémozartien*, le cap s'annonçait osé : il est franchement énoncé ici. Les sentiments qu'exprime Cavalli annoncent directement les grands opéras du Salzbourgeois. Mais ici, propre à l'esthétique vénitienne, la fragile parure des émotions se dévoile et prend vie en accord avec un consort d'instruments choisis, d'essence chambriste d'une finesse allusive et pudique millimétrée. Un tel raffinement instrumental prolonge par exemple de précédentes expériences menées par Alarcon dont l'excellent disque monographique dédié à **Barbara Strozzi (2009)** à la sensualité époustouflante et nuancée, elle-même élève de Cavalli. Voici donc de 1639 à 1668, des *Noces de Thétis et Pélée*, au dernier ouvrage jamais représenté (en raison des répétitions sabotées) : *Eliogabalo*, l'arche tendue cavallienne : une immersion dans les opéras présentés de façon chronologique et qui renseignent ainsi sur l'évolution du théâtre cavallien, selon ses librettistes, selon surtout la facilité d'une langue musicale de plus en plus libre, proche de la parole, épopée dans laquelle émerge la pause parisienne de 1660-1662 (*Xerse* II, puis *Ercole Amante*), conclue par le retour de Cavalli à Venise, hors des intrigues courtisanes fourbies par le jaloux et exclusif Lulli ; avec *Scipione affricano*, Cavalli mûr déploie un art encore plus original dont il faut mesurer la valeur à l'aulne d'*Eliogabalo*, l'accomplissement absolu.

Isolons surtout pour chaque galette ce qui constitue les points forts: -ambition de l'écriture, défis pour l'interprète-, apports majeurs de ce passionnant récital à deux voix.

Cd 1
L'air de Venere / Vénus des Noces de Thetis et Pelée (1639) est construit comme un ample récitatif souple et d'une ardente intensité que le chanteur doit articuler avec souplesse et précision. Prière incarnée d'une sensualité souveraine et humaine grâce au timbre diamantin et expressif de **Mariana**

Flores.Toutes les séductions, et la fausse simplicité de la reine de beauté sûre de ses qualités plastiques, sont très finement caractérisées en une déclamation naturelle et incantatoire à l'énoncé doux et magicien.
Tout aussi ambitieux **le récitatif accompagné de Procris des Amours d'Apollon et de Daphné de 1640** : plus engagé encore et dans une articulation plus proche du texte, jaillissement d'une expressivité linguistique dont le balancement exprime l'impuissance désespéré de l'amante démunie en l'absence de son aimé (Céphale). 7mn d'errement vocal d'une subtilité blessée, d'une gravité lugubre où le coeur de l'amante chante son angoisse d'être trompée, abandonnée, détruite.

Vénus, Procris, Médée, Isifile et Junon :

les femmes de Cavalli

Rien à l'époque de Cavalli n'égale l'imprécation infernale de **l'ardente Médée du Giasone (1649)**, vrai portrait lugubre et tragique, plein de haine d'une femme amoureuse en vérité accablée au bord du suicide, cri du coeur de sa solitude. **Anna Reinhold** que nous avons auparavant écoutée en magicienne tout autant imprecatrice dans Didon de Purcell (1684), au Festival ddme William Christie à Thiré en Vendee, réussit l'expression de la fureur tragique qui dévoile sous les accents démoniaques, l'échec d'une âme solitaire vouée à l'autodestruction, âme maudite à la langue à la fois sauvage et raffinée, qui dès la fin du premier acte révèle une passion dangereuse.
Quel contraste avec la séquence alternant air / récitatif arioso qui suit du même Giasione, pathétique tout aussi intense et mordant mais ici sur le mode de l'imploration incarnée par la rivale de Médée, **Isifile** : Cavalli permet à la chanteuse d'exprimer un superbe portrait féminin, sensible et nuancé, celui d'une femme elle aussi abandonnée et finalement

mais différemment à Médée, blessée. Ce Giasione mythique éblouit ainsi par les facettes contrastées, complémentaires des personnages féminins qu'il met en scène.
Les deux portraits se retrouvent finalement comme deux visages d'une même désespérance amoureuse.

Cd 2



Trois figures s'affirment surtout dans la seconde partie de ce programme passionnant : **Adelante (Xerse, 1655)** convoque une nouvelle figure de l'amoureuse démunie impuissante vainement

éprise du frère de Xerse, Arsamène. Tour au long de l'opéra créé à Venise puis adapté pour la cour de qu rance en 1660, c'est le personnage tellement tragique le quel qui reste écarté par le jeu des couples affrontés éprouvés. Cavalli sait rythmer l'essoufflement tragique tendre de cette victime de l'amour par des coupes dans la ligne des cordes véritables suffocations/soupirs remarquablement écrits.
Habituellement caricaturée, **Junon** gagne un relief particulier dans l'acte I d'*Ercole Amante* de 1662 (autre ouvrage important pour la carrière parisienne du compositeur) : Cavalli laisse l'épouse de Jupiter exprimer très librement son indignation contre l'inconstance de Vénus qui pousse Hercule l'époux de Déjanire, dans les bras d'Iole. Finesse de la langue, volupté de l'orchestre tout en mélancolie allusive, Junon n'est pas cette furie domestique gardienne des voeux conjugaux mais une femme digne blessée outragée qui déesse oblige, suscite une tornade finale vertigineuse.

La lyre cavalienne ne saurait être complète ici sans l'ardent amour triomphal tel qu'il s'épanouit dans le final en quatuor d'***Eliogabalo*** (ultime partition de 1667 et du reste jamais représentée du vivant de Cavalli), emblème conclusion de tout l' opéra vénitien du Seicento depuis le Couronnement de Poppée monteverdien. On y relève une ivresse éperdue d'autant plus consciente et assumée qu'elle est comme souvent accouplée à un cynisme mordant que pimente encore le mouvement comique des quiproquos et des travestissements. L'opéra de Cavalli est l'un des plus riches et des plus justes. Ce double coffret nous le prouve à nouveau. L'attention pointilliste du maestro Alarcon soucieux de rétablir la prodigieuse poétique de la langue cavallienne, ajoute au succès de cette compilation lumineuse.



Francesco Cavalli : Heroines of the venetian baroque : Héroïnes du Baroque vénitien (2 cd Ricercar). Mariana Flores, Anna Reinhold. Cappella Mediterranea. Leonardo Garcia Alarcon, direction. Enregistrement réalisé en mai et juin 2014. CLIC de classiquenews d'octobre 2015.

Illustrations : **Leonardo Garcia Alarcon** (DR) ; ***la soprano Mariana Flores*** *prête sa voix incarnée et languissante, aux héroïnes amoureuses éperdues ou tragiques de l'illustre Francesco Cavalli* (DR)

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…

Première monographie sur Busenello (1598-1659)

LIVRES. Jean-François Lattarico : Busenello, un théâtre de la rhétorique

(Classiques Garnier,2013)

Jean-François Lattarico, Busenello. Un théâtre de la rhétorique
Paris : éditions Classiques Garnier, collection « Lire le XVIIe siècle « , 2013.



Quelle excellente édition : soignée, érudite, vivante, pour ne pas dire captivante, de surcroît sur un sujet méconnu et pourtant essentiel. L'auteur profite d'un âge d'or de l'opéra vénitien, celui que l'on dit du » premier baroque » (par opposition à la seconde moitié du XVIIème puis au plein XVIIIè majoritairement napolitain), une époque qui fait paraître Monteverdi dans la Cité des Doges comme le fondateur de l'opéra baroque italien : auteur après Orfeo de l'Incoronazione di Poppea et d'Il Ritorno d'Ulisse in patria, soit au début des années 1640. L'auteur ne s'intéresse pas à l'explicite manifestation de l'essor lyrique, plutôt à ce volet de l'ombre, que l'on a sousclassé tel un serviteur de la musique : le livret.

C'est ici un livret d'une remarquable qualité, poétique, sémantique, esthétique et philosophique signé de l'avocat, fin lettré, et plume affûtée : **Giovan Francesco Busenello (1598-*1659*).** L'ensemble des textes et chapîtres réunis démêle le fin écheveau qui en termes clairs atteste d'une cohérence interne remarquable : le produit d'un esprit ayant mesurer le pouvoir et l'imaginaire des mots. Voici donc la première étude sur l'oeuvre poétique et théâtrale d'un lettré vénitien à l'époque des académies critiques et fécondes de la Venise du XVIIème.

Busenello : le pouvoir du verbe

En apportant un éclairage spécifique sur la langue souveraine du poète librettiste, Jean-François Lattarico démontre la pleine conscience de Busenello comme écrivain et poète à part entière. Ayant édité l'ensemble de ses livrets sous la forme d'une publication autonome, Busenello savait la mesure de son talent et sa signification première comme homme de lettres. Ici, la syntaxe, la structure linguistique, ses rythmes propres n'inféodent pas la musique mais la complètent et lui assurent un sens surhaussé par sa flamboyance imaginaire, sa violence sémantique, tout un monde singulier qui s'appuie sur les recherches et l'activité des académies libertines vénitiennes dont est membre Busenello ; on y décèle aussi l'admiration pour l'Adone de Marini dont Busenello souligne la versification régulière, les images et la musicalité qui appellent au traitement scénique et musicale. Jean-François Lattarico dans un précédent volume dédié à la poétique vénitienne (Venise incognita, Essai sur l'académie libertine au XVIIème, Honoré Champion) avait déjà balisé le terrain préparant à la présente monographie. Il y était question déjà aux côtés des genres héroïco-comique et du roman, de l'élaboration du dramma per musica au sein des Incogniti, cercle de lettrés très actif dans le domaine littéraire, poétique, musical.

Emblématique d'une période féconde où poésie et musique sont sœurs complémentaires, Busenello écrit pour Monteverdi *le Couronnement de Poppée*, mais aussi présentés pour la première fois comme un cycle d'une rare cohérence, les poèmes toscans et vénitiens, plusieurs essais théoriques et romanesques…



Poète vénitien, Busenello participe activement à l'essor du drame musical mis en musique par le plus grand génie lyrique de l'époque, Monteverdi. L'auteur rend hommage à l'écrivain en s'intéressant à l'ensemble de sa production et en la resituant dans le contexte de la ville et des événements propres à la cité lagunaire : rôle précurseur d'Ermonia (Carnaval de 1637, l'année de la création du premier théâtre lyrique public) ; fixation d'un modèle dramatique aristocratique et patricien ; analyse de l'esthétique maniériste d'après les poèmes de Marini (érotisme, mort, satire) ; tentation accomplie du roman avec La Floridiana et Fileno … surtout outre un essai de portrait sur la personnalité de l'avocat librettiste, l'auteur étudie pour la première fois l'ensemble des 6 drames pour le théâtre, – tous ne sont pas mis en musique -, dont Busenello a fourni le livret : *Gli amori di apollo e Dafne, La Didone, L'Incoronazione di Poppea, La prosperità infelice di Giulio Cesare Dittatore* (volet complémentaire à Poppea), *La Statira, principessa di Persia* (avec aussi une analyse particulière de la Lettre sur la Statira, sorte d'essai théorique d'une rare pertinence), … En souligant le génie poétique et la claivoyance de Busenello sur la place des mots dans la réussite du théâtre d'opéra, en précisant les formes de sa pensée critique et synthétique sur les sources antérieures et les modes de structures théâtrales (néoplatoniciennes, réalistes, …), voici un texte capital qui dévoile une figure singulière voire exceptionnelle, tout en éclairant aussi l'une des périodes éclatantes de l'opéra de l'Italie Baroque. L'opéra vénitien et sa rhétorique poétique spécifique, à

l’épreuve de la scène y gagnent un regard neuf, documenté, désormais indispensable.

Jean-François Lattarico, Busenello. Un théâtre de la rhétorique. Paris : Classiques Garnier, coll. « Lire le XVIIe siècle « , 2013. EAN 9782812411472. 459 pages. Prix indicatif : 39EUR