CRITIQUE, opéra. BRESCIA, Teatro Grande, le 25 septembre 2026. BRITTEN : Death in Venice. T. Spence, D. Sedgwick, D. Pastore… Rodula Gaitanou / Daniel Smith

Une entrée fracassante au répertoire du Teatro Grande de Brescia du dernier opéra de Benjamin Britten. Une réussite exemplaire, de la direction électrisante de Daniel Smith, à la distribution superlative, et à la mise en scène ingénieuse et poétique de Radula Gaitanou.

Le superbe écrin du *Teatro Grande* de Brescia, sans doute l'un des plus beaux théâtres d'Italie, donne le départ de cette magnifique production qui fera le tour des théâtres lombards (Pavie, Crémone, Côme), réunis en consortium, et de l'Émilie-Romagne (Reggio, Ravenne). Si les productions du dernier chef-d'œuvre de Britten se multiplient depuis quelques années (la production lyonnaise de 2009 fut un choc), on ne peut pas dire que *Death in Venice* ait atteint la popularité de *Billy Budd*, de *Peter Grimes* ou de *A Midsummer Night's Dream*. Très fidèle à la nouvelle de Thomas Mann, l'opéra apparaît bien comme le testament spirituel et la synthèse de l'art du compositeur. Le livret, intelligemment concocté par **Mary Myfanwuy Piper**, introduit deux principales nouveautés d'une grande efficacité

dramatique : le pentathlon qui clôt le premier acte et le personnage d’Apollon qui illustre, avec son double Dionysos, les doutes philosophiques d’Aschenbach, tiraillé entre la beauté platonique et les plaisirs de la chair.



La mise en scène ingénieuse et poétique de **Rodula Gaitanou** offre une lecture fidèle sans être purement illustrative de la nouvelle de Mann ou du film de Visconti (qui faisait d’Aschenbach un compositeur et non un écrivain). La metteuse en scène grecque parvient surtout à traduire merveilleusement les atmosphères et surtout les états d’âme du protagoniste, fluctuants à l’image des tableaux de Venise si poétiquement rendus par les vidéos de **Dick Straker** qui reproduisent tour à tour les eaux de la lagune, les colonnes trilobées des palais vénitiens ou les ponts enjambant un canal, mais aussi la chambre de l’écrivain ou la plage du Lido. Les costumes raffinés de **Takis**, qui assure également les décors minimalistes mais non moins éloquents, nous renvoie à la

Venise de l'époque de Thomas Mann (complets couleur crème, maillots de bain rayés ou robes élégantes des clientes de l'hôtel). Car il ne s'agit pas seulement d'évoquer ou de représenter une Venise de carte postale, mais bien plutôt de transcrire scéniquement, visuellement, la perception qu'Aschenbach exprime poétiquement et musicalement. La structure en deux actes – Britten avait initialement prévu son opéra d'un seul tenant – est le reflet symbolique de la dualité intrinsèquement liée à Venise, coincée entre l'Orient et l'Occident, entre l'Apollinien et le Dionysiaque, entre sa beauté légendaire et son irrémédiable déclin, entre la vie (celle qu'illustrent les jeux insouciants de Tadzio et des autres éphèbes sur la plage) et la mort (inoculée par le choléra qui n'ose dire son nom). La dualité est aussi présente dans le contraste entre l'intimité d'Aschenbach, souvent seul, perdu dans ses réflexions, au milieu de l'immensité de la scène, et la dimension grandiose de certains tableaux, comme celui de l'office religieux à Saint-Marc, dont le « *Kyrie Eleison* » est ponctué par de tonitruants sons de cloche. Et sans doute que la dualité est le mieux résumée par le distique du poète August von Platen que Mann avait placé en exergue de sa nouvelle : « *Wer die Schönheit angeschaut mit Augen / Ist dem Tode schon anheimgegeben* » (« *Qui observe de ses yeux la beauté / Est déjà à la mort destiné* »). Tout est d'une fluidité remarquable dans cette mise en scène, dans les changements presque imperceptibles des lieux et des ambiances, comme dans l'impeccable direction d'acteurs chez qui, au-delà des danses fascinantes, dont la gestuelle désarticulée a un capiteux souvenir expressionniste (formidable travail de **Mattia Agatiello**), tout semble être chorégraphié, des gestes d'Aschenbach à ceux du barbier, en passant par ceux plus spectaculaires des musiciens ambulants.



Au sein d'une distribution d'une grande homogénéité, il faut louer la prestation miraculeuse de **Toby Spence** dans le rôle écrasant d'Aschenbach. Le ténor britannique stupéfie par son aisance à varier les mille nuances vocales qu'exige son personnage, du « parler en chantant » au lyrisme le plus élégiaque et le plus pathétique, grâce à un ambitus vocal dont l'étendue ne cesse d'impressionner. Non moins spectaculaire est l'interprétation du baryton **Dominic Sedgwick**, dont l'immense talent lui permet de différencier avec une maestria stupéfiante les sept rôles que Britten lui a confiés, aussi distincts que le voyageur, le barbier, l'intendant de l'hôtel, le vieux gondolier ou le chef des musiciens ambulants : une même unité vocale pour une voix constamment métamorphosée. Du grand art. Dans le rôle d'Apollon, tout d'or vêtu, le contre-ténor **Danilo Pastore** enchaîne les performances avec la même excellence, après les *Nozze di Teti* de Cavalli à Crémone en juillet, et *Il pomo d'oro* de Cesti à Innsbruck en août. Dans ce rôle ô combien symbolique ajouté pour l'opéra, qui n'est pourtant pas d'une grande difficulté vocale, Pastore allie la

beauté d’un timbre riche en harmoniques et qui a gagné en épaisseur, à une présence scénique tout en retenue. Les autres rôles secondaires, tous impeccables, ne méritent que des éloges. Une mention spéciale pour les danseurs et les chœurs admirablement préparés par **Diego Maccagnoli**.

À la tête de l’orchestre **I pomeriggi musicali**, le chef **Daniel Smith** dirige avec une précision métronomique, attentif aux moindres inflexions d’une partition toujours surprenante, foisonnante, assurant avec naturel l’équilibre des pupitres, tout en alternant, avec une égale assurance, les moments d’une puissance tellurique et les *pianissimi* à peine susurrés. Une réussite magistrale et une soirée à marquer d’une pierre blanche.

CRITIQUE, opéra. BRESCIA, Teatro Grande, le 25 septembre 2026. BRITTEN : Death in Venice. T. Spence, D. Sedgwick, D. Pastore… Rodula Gaitanou / Daniel Smith. Crédit photo (c) New Reporter Favretti

---

CRITIQUE, festival. INNSBRUCK, Tiroler landestheater, les 7 et 8

août 2026. CESTI : Il Pomo d’oro. M. Borgioni, M. Ortscheidt, S. Rennert, J. Martinez, S. Patchornik, A. Allegrezza, R. Brès-Feuillet… Fabio Ceresa / Ottavio Dantone

Réaliser l’impossible. Pour célébrer les 50 ans du prestigieux Festival de Musique Ancienne d’Innsbruck, le plus célèbre, le plus long et le plus fastueux des opéras baroques, *Il pomo d’oro* de Marc Antonio Cesti, a été donné dans son intégralité pour la première fois depuis 1668. Une scénographie splendide, une distribution d’exception et une direction proprement miraculeuse.

Donné en deux soirées, comme ce fut le cas lors de la création à Vienne les 12 et 14 juillet 1668, *Il pomo d’oro* d’Antonio Cesti, sur un livret de Francesco Sbarra et des décors de Ludovico Burnacini (également architecte du *Theater auf der Cortina*, expressément construit pour la représentation) n’avait jamais été donné dans son entièreté. En cause sa longueur démesurée (près de huit heures de musique, ballets compris) et une partition qui nous est parvenue hélas amputée des actes trois et cinq. Doublement irreprésentable donc, même si d’aucuns ont tenté l’expérience (toute la musique préservée

en version concert à Vienne en juin 1989 et en version scénique, mais incomplète, au festival de Batignano en 1998). Il s'agit en outre d'une fête théâtrale, genre très codé, étroitement lié au souverain et particulièrement spectaculaire, qui célèbre la dynastie impériale des Habsbourg, présente dans le prologue, avec les allégories de ses possessions territoriales. D'un faste inégalé (23 changements de décor, 47 personnages), la musique en fut donc composée par **Marc Antonio Cesti**, maître de chapelle à la cour d'Innsbruck (le festival l'a maintes fois célébré par le passé : *Il Tito*, *Semiramide*, l'*Argia*, l'*Orontea*, *La Dori* y ont été exhumés), avec la participation de l'empereur Léopold 1er (qui composa les scènes II, 9 et V, 5). Entretemps, une partie de la musique des actes III et V fut retrouvée à la bibliothèque Estense de Modène ; il ne restait plus qu'à **Ottavio Dantone** de reconstituer les parties manquantes en puisant dans les autres partitions de Cesti, ce que le chef italien a mené à bien avec une réussite exemplaire.

Malgré sa démesure, l'intrigue concoctée par Sbarra, qui n'a pas le génie dramatique d'un Rospigliosi ou d'un Busenello, est moins complexe que bon nombre d'opéras vénitiens. Il s'agit du fameux jugement de Pâris qui doit remettre, sur ordre de Jupiter, la pomme d'or à la plus belle des trois déesses, Junon, Pallas et Vénus, chacune redoublant d'efforts pour avoir les faveurs du jeune homme épris d'Œnone qui voit d'un mauvais œil cet arbitrage, surtout quand Vénus lui promet la plus belle de toutes, la belle Hélène de Sparte. Cette trahison redonne espoir au berger Aurindo amant éconduit d'Œnone. Esthétique vénitienne oblige (Cesti est passé par Venise, avant Innsbruck et Vienne), la dimension comique plutôt rare dans ce genre éminemment courtisan, y est représentée par les personnages de Momus qui commente l'action et se moque de l'amour vénal et intéressé, et par la nourrice Filaura, digne héritière d'Arnalta et des autres nourrices nymphomanes vénitiennes. Spectacle allégorique oblige, pour ne pas faire de jalouse, Pâris remettra la pomme d'or à

l'impératrice d'Autriche, synthèse des qualités des trois déesses.

Comment représenter, 358 ans après sa création, un opéra si ancré dans la réalité politique de son temps ? D'abord par le respect scrupuleux de l'intrigue (pas un mot du livret n'a été supprimé), puis, paradoxalement, en adoptant un tour ironique et décalé qui a aussi et toujours sa légitimité dans l'opéra du XVIIe siècle. C'est le cas par exemple du prologue, dont le défilé des différentes nations faisant partie ou affiliées à l'empire, a été transformé en concours de miss. La remise de la pomme d'or, dans la scène finale, à une impératrice grimée en miss Europe, en confirme *a posteriori* la cohérence. Symbole de paix, elle justifie le rejet, de la part de Pâris des armes et des conflits promis par Pallas et l'échec du roi d'Athènes et de son armée lors du topos de l'*abbattimento*, en clôture du 3e acte. On ne peut que louer l'intelligence de la mise en scène de **Fabio Ceresa**, les splendides décors de **Nikolaus Webern**, en partie inspirés des scènes peintes de Burnacini reproduites dans l'édition du livret, et les costumes d'une baroque extravagance de **Giuseppe Pellela**, magnifiés par les lumières très suggestives de **George Tellos**. Intelligence d'avoir su évoquer les fastes d'un spectacle qui impressionna l'Europe entière (comme par exemple la magnifique scène de la bouche des Enfers, l'un des plus célèbres décors de l'opéra, ou dans le riche et bariolé banquet des dieux, synthèse de l'entière mythologie, qui voit se côtoyer Jupiter et Ganymède, Mars et Vénus, Apollon, Neptune, Mercure, Hébé, Bacchus et un chœur de demi-dieux), tout en modernisant certaines scènes plus intimistes quand il s'agit de représenter les problèmes de couple, entre Mars et Vénus, Pâris et Œnone, Cécrope et Alceste. Dans ce cas, décors et costumes nous projettent dans une réalité plus contemporaine, avec un sens très aigu du théâtre, et une direction d'acteurs au cordeau, dans la transition parfaitement huilée entre les deux univers. En pivotant, ces décors modernes laissent apparaître les fameux décors peints (nuages, nacelles, animaux fantastiques,

colonnes, etc.) et les divinités descendant des cintres, ce qui est une manière aussi de réactiver l'esthétique des contrastes propre au baroque.



La distribution réunie pour cette recréation mémorable (vingt chanteurs pour quarante-sept rôles) mérite dans l'ensemble les plus vifs éloges. Dans celui du fat Pâris, **Mauro Borgioni** excelle à souligner la duplicité du personnage, déployant un timbre de baryténor également à l'aise dans le registre aigu requis par le rôle. Son air magnifique au début du deuxième acte (« *O del ben che acquisterò* », jadis enregistré par Jacobs lors de la 5e édition du festival en 1980, dans le double cd Cesti, « *Pasticcio* »), est rendue avec toute l'adolescente naïveté de celui qui se rend à son premier rendez-vous galant. Projection et diction comme toujours admirables, tandis que ses talents d'acteur ne sont plus à

démontrer. Dans le rôle de l'épouse éconduite Œnone, **Mathilde Ortscheidt** met son timbre chaleureux de contralto au service d'un chant pathétique, d'une rhétorique efficacité, contrebalancée par un optimisme illusoire, mais qui sera *in fine* récompensée grâce à la constance du jeune berger Aurindo, incarné par le contre-ténor **Rémy Brès-Feuillet**. Si le rôle est un peu grave pour sa voix, qui l'oblige parfois à poitriner, il s'en sort excellemment par une intelligence rare du texte, une présence scénique toujours juste et, à maintes reprises, par son potentiel impressionnant dans le registre aigu trop rarement sollicité. Il est constamment entouré par les deux personnages comiques de l'intrigue, la nourrice d'Œnone, Filaura, et Momus, dieu du sarcasme. La première trouve en **Alberto Allegrezza**, vêtue en soubrette boudinée qui aurait ingurgité des dizaines de Schnitzel, une incarnation proprement époustouflante. Le ténor italien, habitué des lieux, stupéfie par son jeu d'acteur d'un naturel confondant, à la fois femme de ménage, strip-teaseuse, affublée d'un énorme manteau de fausse fourrure rouge digne d'une meneuse de cabaret et défonçant comme personne de son gros pied agile une porte imaginaire. Mais il stupéfie davantage encore par son timbre, d'une projection et d'une diction qui sont un modèle du genre. Ses airs à la tonalité moralisatrice mettent en garde contre l'illusion des sentiments (« *Che sciocche persone* »), tout en chantant le plaisir sans entrave (« *Io che appresi da un gran saggio* »).

Le second rôle comique est campé par le baryton **Roberto Cavaluzzi**, timbre bien affirmé et acteur plein de ressources ; dommage que son chant soit trop souvent engorgé, escamotant une claire élocution. **Giacomo Nanni** est un remarquable Jupiter, baryton impérial (qui chante aussi les rôles de l'Empire et du dieu Éole), pontifie à l'envi, certain de sa divine autorité, chassant la maladroite Hébé (**Jiayu Jin**, voix juvénile, agile et flûtée, plus convaincante encore dans le rôle musicalement plus intéressant d'Amour) au profit de son échanson Ganymède. Ce dernier a les traits et la voix toujours

magnifique de **Paul Figuier**, très à l'aise dans ses trois rôles, et parvenant avec maestria les à différencier (l'allégorie du royaume de Bohème, hiératique à souhait, et le rôle riche et fougueux de l'Élément du Feu, bref mais fascinant au 4e acte). À la sensualité lascive de l'amant de Jupiter, il oppose avec bonheur le « *stile concitato* de l'allégorie du Feu. On ne peut que louer sans réserve l'interprétation des trois déesses qui rivalisent d'autorité, d'imagination et de fureur. **Sophie Rennert** (qui chante aussi la Gloire autrichienne) est une Junon constamment au bord de l'hystérie (bord qu'elle franchit dans le dernier acte), qui n'est pas sans rappeler la Junon de la *Calisto*. La scène du dernier acte où elle provoque tempêtes, éclairs et grêlons, restera comme l'un des moments musicaux les plus extraordinaires de toute la partition. La Pallas de **Shira Patchornik** brille par son autorité belliqueuse et son phrasé mordant qui ferait passer Mars, le dieu de la guerre (campé par un jeune **Žiga Čopi** vocalement encore vert) pour un anti-héros *effemminato*. La soprano israélienne, qui a remporté en 2021 les deux concours prestigieux de Corneille de Rouen et de Cesti d'Innsbruck, impressionne par ses triples talents scénique, vocal et d'éloquence. Son arrivée descendant des cintres au 3e acte, incitant les Athéniens à venger sa dignité offensée à travers sa grande aria polystrophique (« *O mio caro, io son offesa* ») est un autre grand moment de l'opéra. Des trois déesses, Vénus est la moins agitée, trouvant de pathétiques accents quand elle s'adresse à Pâris ou quand elle implore Neptune de calmer la tempête provoquée par Éole (superbe arioso : « *Abbi di lui pietà* »). **Jone Martinez** se glisse comme un gant dans la peau du personnage et sait émouvoir grâce à son timbre à la fois chaleureux et puissamment projeté. Qualités que l'on retrouve également chez l'Alceste de **Margherita Maria Sala**, magnifique contralto rompue à ce répertoire.



L’épouse infortunée du roi d’Athènes Cécrope mêle avec une très grande réussite un chant d’une grande puissance pathétique et une fureur guerrière non moins puissante. Son époux, jouet du bon vouloir de Pallas, est fort bien défendu par **Federico D. E. Sacchi**, basse racée d’une royale autorité (« *Son re* » répète-t-il à l’envi au dieu mars qui l’a vaincu), qui laisse cependant transparaître une fragilité humaine, trop humaine. Les autres rôles, avec des bonheurs divers, vibrent tous avec l’énergie idoine pour donner corps et vie à cet opéra-monstre. À commencer par le Pluton et le Caron de **José Coca Loza**, costume somptueux pour le premier dans la scène liminaire des enfers du premier acte, évocation suggestive de la scénographie originale pour le second dans sa barque traversant le Léthé. Une voix caverneuse au service d’un double rôle infernal que la basse bolivienne parvient à différencier (chant et comportement d’une verticalité marmoréenne pour le premier *vs*ariettes syllabiques presque involontairement comiques du second). Jeu d’acteur splendide, phrasé et sens du drame toujours aiguisé pour le contre-ténor **Filippo Mineccia**, incarnant un Adrasto volontaire et

combattif, qui convainc tout autant en Hyménée à la ligne vocale plus doucereuse, puis en Apollon triomphant dans la grande scène du banquet des dieux. Si elle n'intervient qu'au tout début de l'opéra, la Proserpine de **Neima Fischer** (qui est aussi Tisiphone, une des trois Érinyes, et Aglaé, une des trois Grâces) chante sans doute le plus envoutant des *lamenti* de l'opéra (« *E dove t'aggiri* »), magnifié par un timbre ductile d'une rondeur voluptueuse. **Danilo Pastore** (à peine remis du premier Cavalli à Crémone) impressionne toujours par son jeu versatile et sa capacité unique à s'adapter aux différents rôles qui lui sont dévolus. Si la voix manque de puissance, il campe une Mégère fort assurée, distillant par le verbe et le geste la haine associée au personnage, tandis qu'il incarne une Grâce plus gracieuse que les deux autres dans sa robe fuchsia, armé en outre d'une paire de jambes longues et galbées que bien des dames lui envieraient. Impeccable prestation du Bacchus de la basse hongroise **Balázs Bán**, tandis que la Discorde d'**Ester Ferraro**, au phrasé et à la vocalité sans faille, manque peut-être de cette pointe de puissance supplémentaire pour un rôle qui est à l'origine du chaos.

Dans la fosse, à la tête d'une **Accademia bizantina** exceptionnelle, **Ottavio Dantone** est le grand maître d'œuvre de cette résurrection mémorable. S'il nous avait habitué davantage, avec un égal bonheur, au répertoire plus tardif du XVIIIesiècle, son excellente interprétation de la *Dori* de Cesti, ici même à Innsbruck en 2019, a montré sa connaissance très fine de l'orchestration raffinée du compositeur. Des pizzicati aux arpèges des cordes, de la puissance jamais envahissante des cuivres à l'équilibre miraculeux des pupitres dans le dialogue constant avec les voix, Dantone a prouvé, s'il en était besoin, qu'un respect scrupuleux de la partition et de son livret, en les dépoussiérant avec tact et intelligence, sans en retirer la patine qui seule résiste au temps, permet de rendre possible l'impossible, et de faire de ces deux soirées d'opéra un moment historique.



CRITIQUE, festival. INNSBRUCK, Tiroler landestheater, les 7 et 8 août 2026. CESTI : Il Pomo d’oro. M. Borgioni, M. Ortscheidt, S. Rennert, J. Martinez, S. Patchornik, A. Allegrezza, R. Brès-Feuillet… Fabio Ceresa / Ottavio Dantone. Crédit photo (c) Birgit Gulfer

CRITIQUE, festival. BEAUNE,

44e Festival International d’Opéra Baroque, (Cour des Hospices), le 18 juillet 2026. PERGOLÈSE : L’Olimpiade. A. Zorzi Giustiniani, A. Bonitatibus, C. Colombo, S. Frigato, T. Raftis… Orchestra Ghislieri, Giulio Prandi (direction musicale)

Vingt-trois ans après, le chef-d’œuvre lyrique de Pergolèse – *L’Olimpiade* – revient au Festival International d’Opéra Baroque de Beaune, dans une version hélas quelque peu écourtée, mais admirablement interprétée, avec une direction et une distribution de très haut vol.

Si la production opératique de Pergolèse reste relativement méconnue, du moins en France, le Festival de Beaune, fidèle à sa mission révélatrice de joyaux enfouis, avait fait œuvre de pionnier en présentant en 2003 cette *Olimpiade* avec, déjà, **Anna Bonitatibus**, puis en révélant, l’année suivante, son chef-d’œuvre comique, *Il Flaminio*, dirigé par le chef napolitain Antonio Florio. Ce 3ème *week-end* du festival bourguignon est en grande partie consacré à cet « *illustre*

inconnu », auteur immortel du *Stabat Mater*, donné le lendemain avec d'autres œuvres napolitaines (Durante, Leo), permettant ainsi au public d'avoir un panorama plus vaste de sa production musicale.

L'*Olimpiade* est la troisième version, après celle de Caldara (1733) et de Vivaldi (1734), représentée en 1735 à Rome au théâtre Tordinona, de l'un des plus beaux livrets de Métastase, qui donna lieu à une soixantaine de versions. Si les sources sont multiples (Pausanias, Hérodote, Le Tasse, Guarini, l'Arioste, Maffei, Zeno ou Voltaire), Métastase écrit un livret d'une grande rigueur et d'une grande beauté classique, usant d'une remarquable économie de moyens pour révéler toute une gamme d'affects contradictoires que synthétise parfaitement la célèbre et magnifique aria d'Aminta au centre même du drame, « *Siam navi all'onde algenti* », exemplaire métaphore des péripéties que traverse la vie humaine, faite d'obstacles à un bonheur qui finit par triompher (les intrigues du poète impérial illustrent ces « *Felicità sognate* » que déclame Cleonice dans son *Demetrio*).

Mise à part les premières versions, il est rare que les versions successives d'un même livret soient scrupuleusement fidèles aux intentions premières du poète. Si la version de Pergolèse trahit un peu moins l'intégrité du drame que la version précédente de Vivaldi, le compositeur napolitain s'adapte néanmoins aux contraintes du théâtre et aux interprètes dont il disposait. Ainsi, les chœurs du petit théâtre romain étant engagés sur une autre production, ceux prévus initialement par Métastase sont escamotés et remplacés par des airs solistes. C'est le cas en particulier du célèbre chœur des bergers « *O care, care selve* », remplacé par une sicilienne interprétée par Argene. De même, plusieurs récitatifs ont été remaniés ou supprimés, des arias adaptées, d'autres ajoutées, notamment deux pour Alcandro et un pour Aminta et Licida, tandis que, comme le fit Haendel et le fera Rossini, Pergolèse pratique lui aussi l'auto-emprunt (le

matériau musical provient pour l'essentiel de son précédent opéra *seria*, *Adriano in Siria*, sur un autre livret de Métastase.)



À l'exception d'**Anna Bonitatibus**, dans le rôle de Licida, la distribution réunie dans la cour des Hospices est la même que celle de l'enregistrement de l'œuvre paru la veille chez le label Arcana, reflet d'une production donnée en novembre dernier au Teatro Pergolesi de Jesi. Si la voix a un peu perdu de sa superbe, **Anna Bonitatibus** garde intacte sa musicalité, doublée d'une intelligence rare du texte, capable d'exprimer les moindres nuances pathétiques du livret, notamment dans son air d'entrée, un air de bravoure du plus bel effet, « *Qual destrier* » ; elle impressionne par sa maîtrise du souffle dans « *Mentre dormi amor* » et dans le célèbre « *Gemo in un punto e fremo* », à la toute fin du deuxième acte, et émeut dans son ultime aria « *Nella fatal mia sorte* ». Dans le rôle de l'ami fidèle Megacle, **Theodora Raftis** est LA révélation de la soirée. Une présence électrisante, une éloquence d'exception,

magnifiées par un timbre charnu, admirablement projeté et une aisance presque indécente, faisant fi de toutes les difficultés, tant dans la virtuosité (dans son célèbre air d'entrée « *Superbo di me stesso* », ou dans le redoutable « *Torbido in volto e nero* ») que dans l'émotion (exceptionnelle interprétation du fameux « *Se cerca, se dice* », aux mille nuances expressives, un air diffusé, imité, parodié).

Dans le rôle de l'infortunée Argene, **Sivia Frigato** compense un timbre légèrement étriqué par une musicalité hors pair, une diction sans faille, combinaison idéale qui inspire une émotion de tous les instants. Elle en donne le ton dans l'inaugural « *O care selve, o care* », nous livre une version d'anthologie du plus bel air de la partition (« *Chi non desse un dì* ») et atteint l'acmé du pathos dans « *No, la speranza più non m'alletta* ». Sa comparse Aristea, objet de la *disputa* olympique entre les deux amis, est incarnée par **Carlotta Colombo**, soprano racée, habituée à un répertoire qui va de Monteverdi à Vivaldi (en témoigne son album solo, « *Arianna in Roma* », paru l'an dernier chez Arcana). Elle donne toute la mesure de son immense talent notamment dans la superbe *aria di sdegno* « *Tu me da me dividi* » et unit avec brio sa voix à celle de Megacle dans l'émouvant duo qui clôt le premier acte « *Nei giorni più felici* », hélas amputé de son *da capo*. Le ténor **Anicio Zorzi Giustiniani** campe un Clistene idéal, dont la voix solide affirme avec éloquence l'autorité inflexible du souverain, telle qu'elle transparaît par exemple dans les lignes itératives de « *Del destin non vi lagnate* », ou dans l'espiègle « *So che fanciullo è amore* ». Dans le rôle secondaire mais essentiel pour la résolution de l'intrigue d'Alcandro, l'alto **Francesca Ascioti** déploie un timbre somptueux dans sa péroraison du II, « *Apportator son io* », tout comme dans l'air ajouté (absent du livret original de Métastase) « *L'infelice in questo stato* », sans nul doute le plus beau écrit pour le rôle. Enfin, le ténor **Matteo Straffi** campe un Aminta très convaincant, mais si la voix est séduisante, elle peine un peu dans le registre aigu, faiblesse

atténuée par la suppression de certains *da capo*, comme dans « *Son qual per mare ignoto* ».

À la tête de son remarquable **Orchestra Ghislieri**, **Giulio Prandi**, présent pour la première fois à Beaune, dirige avec précision et un sens certain du théâtre, veillant constamment à ne pas défaire le lien toujours étroit qui unit l'éloquence du tissu orchestral à celle des voix. Si l'on peut déplorer les coupures qui nous privent de plus d'une heure de musique, cette version de l'*Olimpiade* est à marquer d'une pierre blanche.

CRITIQUE, festival. BEAUNE, 44e Festival International d'Opéra Baroque, (Cour des Hospices), le 18 juillet 2026. PERGOLÈSE : L'Olimpiade. A. Zorzi Giustiniani, A. Bonitatibus, C. Colombo, S. Frigato, T. Raftis… Orchestra Ghislieri, Giulio Prandi (direction musicale). Crédit phto (c) Ars Essentia

---

CRITIQUE, festival. BEAUNE, 44e Festival International d'Opéra Baroque (Théâtre

municipal), le 17 juillet 2026. P. LORENZANI : Nicandro e Fileno. M. Théoleyre, B. de Sansal, E. Bazola, M. Gourlet… Ensemble « La Palatine », Guillaume Haldenwang (direction musicale)

Ouvert spécialement pour cette 44ème édition du *Festival International d'Opéra Baroque*, le ravissant Théâtre municipal de Beaune (1882) a servi d'écrin idéal pour cette recréation française d'un des joyaux du baroque italien du 17e siècle : *Nicandro e Fileno* de Paolo Lorenzani. Une découverte passionnante, avec une distribution et une direction superlatives !

Représenté en septembre 1681 dans la *Galerie des Cerfs* du Château de Fontainebleau (devant le Roi), *Nicandro e Fileno* de Paolo Lorenzani est une brève pastorale en musique en trois actes dont la durée ne dépasse pas une heure trente. L'intrigue, une sorte de *Così fan tutti* au masculin, repose sur la volonté de deux amis âgés d'épouser chacun la fille de l'autre. Celles-ci, qui n'en ont aucune envie, ont des vues sur deux jeunes prétendants, Lidio et Eurillo, le premier aussi volage que l'autre est constant. Anticipant en partie

les intrigues comiques et les personnages modestes des opéras bouffes et des intermèdes du 18e siècle, l'opéra de Lorenzani est une magnifique synthèse, un passionnant concentré des topoï musicaux de l'esthétique italienne. *Lamenti*, duos, et *arie di sdegno* intempestifs, scène de sommeil, l'invention mélodique du compositeur semble sans limites et l'œuvre déroule, sans aucun temps mort, une suite ininterrompue de merveilles musicales. Même les brefs récitatifs sont très expressifs, les formes closes abondent, entrecoupées de *mezz'arie*, qui donnent l'impression d'une musique constamment chantante, une sorte de *recitar cantando* qui aurait laissé la place à un *cantar recitando* désormais de rigueur en Italie depuis le dernier tiers du *Seicento*.

On ne compte plus les pépites musicales de ce petit chef-d'œuvre d'une irrésistible séduction : le duo alliciant de Nicandro et Fileno au début du premier acte (« *Lasciaci dunque in pace* »), les nombreux airs pathétiques (« *Guidami pur amor* » du I, « *Amor se nel mio regno* » et « *Cieli, che legge è questa* » du II), la magnifique scène de sommeil (« *Con inviti lusinghieri* »), au centre même de l'opéra, clin d'œil probable à celle d'*Atys*, créé cinq ans plus tôt, ou encore une esthétique de la plainte qui culmine dans le sublime *lamento* de Clori, « *Lassa, che far degg'io* », à faire fondre les cœurs les plus endurcis. La scène finale, qui célèbre le renoncement des deux amis et la réconciliation des deux jeunes couples amoureux, contient un bref trio (« *Al colle, al monte* »), qui rappelle le style montéverdien de l'*Orfeo*, suivi d'un splendide chœur de bergers (« *Dal monte, pastori, olà* »), chanté par l'ensemble des solistes. L'œuvre parvenue incomplète, puisqu'elle s'intégrait dans un ensemble plus vaste comprenant des intermèdes parlés, est agrémentée de ritournelles provenant de cantates de Lorenzani et d'extraits des *Fontaines de Versailles* de Delalande, compositeur qui collabora avec Lorenzani.



Pour redonner vie à cette œuvre captivante de bout en bout, la distribution réunie est remarquable d'engagement scénique et de probité musicale. Dans le rôle des deux compères, le baryton **Étienne Bazola**, rompu à ce répertoire et habitué du Festival, et la basse **Mathieu Gournet**, timbre charnu, chaleureux et puissamment projeté, campent respectivement Nicandro et Fileno, avec gourmandise et un sens théâtral réjouissant. Leur fille respective, Filli et Clori, sont brillamment incarnées par la soprano **Marie Théoleyre**, timbre d'une belle et homogène musicalité, à la diction irréprochable, et par la mezzo **Blandine de Sansal** à la présence scénique électrisante, aux graves veloutés et – mais c'est une qualité partagée par tous – un sens du drame du meilleur effet. **Clément Debieuvre**, ténor racé d'une fine musicalité, est un Lidio irrésistible d'ambiguïté, quand il chante son inconstance au début du 2e acte (« *Nel mio cor amante / fermezza non v'ha* »), ou, à l'inverse, la sagesse retrouvée au 3e acte (« *Non v'ho più tanti amori* »). Les

changements inopinés de situations et de sentiments peuvent surprendre et paraître artificiels ou arbitraires ; c'est oublier que l'artifice est un art que le 17e siècle cultive dans un sens positif et que les sentiments sont plutôt des affects exprimés d'un strict point de vue rhétorique par le texte poétique qui en est le principal réceptacle et par la musique qui les prolongent pathétiquement. Ce sont ces mêmes affects contradictoires qu'incarne le baryton-basse **Adrien Fournaison** dans le rôle de l'infortuné Eurillo. Toute la gamme des passions y est excellemment habitée, que ce soit dans la séduction amoureuse (« *Vaga ninfa* » du I), suivi d'une grande scène dramatique et d'un air de fureur (« *Vendetta, sì, sì* »), dans le dépit amoureux (« *Sento un Mongibel al cor* »), ou qu'il exprime son désespoir dans un *lamento* des plus pathétiques (« *cieli, che legge è questa* »). Pour compléter la distribution et animer davantage cette belle mise en espace, un danseur au physique avantageux, **Pierre Théoleyre**, campe un Cupidon espiègle et assure avec grâce et maestria les parties chorégraphiques qui achèvent chacun des trois actes.

Au pupitre, **Guillaume Haldenwang**, dirige avec une précision d'horloger, un enthousiasme communicatif et un sens inné du théâtre son ensemble **La Palatine**, une dizaine de musiciens à peine, auquel il a su insuffler un dynamisme roboratif, révélant ainsi, avec force et justesse, le langage rhétorique de l'orchestre, non moins essentiel pour exprimer les affects mouvants d'une partition certes modeste, mais musicalement magistrale.

CRITIQUE, festival. BEAUNE, 44e Festival International d'Opéra Baroque (théâtre municipal), le 17 juillet 2026. P. LORENZANI : Nicandro e Fileno. M. Théoleyre, B. de Sansal, E. Bazola, M. Gourlet… Ensemble « La Palatine », Guillaume Haldenwang (direction musicale). Crédit photo (c) Ars Essentia

CRITIQUE, opéra. LYON, Opéra de Lyon, le 23 juin 2026. MONTEVERDI : L'Incoronazione di Poppea, G. Scopellitti, I. Iushkevich, J. A. Fleury, A. De Jong, H. Santos… Tatjana Gürbaca / Simon-Pierre Bestion

Une fin de saison décevante, à l'Opéra national de Lyon, avec cette nouvelle production du *Couronnement de Poppée* de Claudio Monteverdi (ré)-orchestré par Philippe Boesmans. Si dans l'ensemble les chanteurs de la *Pépinière Opéra* ne déméritent pas, cette production est constellée de situations plus absurdes les unes que les autres qui, au lieu de rendre hommage à l'œuvre, la desservent et la trahissent.

La tentation d'orchestrer les partitions baroques lacunaires du XVIIe siècle ne manquent pas, comme en témoigne la version de Henze du *Retour d'Ulysse*. Certains compositeurs vont même

plus loin, avec une réussite paradoxalement bien plus grande, comme le fit Alexander Goehr en 1995 qui composa toute la musique perdue de l'*Arianna* autour de son célèbre *lamento*. La proposition de Philippe Boesmans, commande de Gérard Mortier créée au Teatro Real Madrid en 2012 n'apporte pas grand-chose et noie le discours des personnages dans un maëlstrom sans queue ni tête qui ne fonctionne que, paradoxalement, quand l'orchestre laisse le texte respirer et se contente de le soutenir… comme le fit Monteverdi. Mais il faut arrêter de croire que les partitions sont lacunaires par choix esthétique. Les partitions conservées ne sont pas des documents de travail et le matériel d'orchestre distribué aux musiciens n'avait pas vocation à être conservé. Bien plus grave est le massacre du livret et l'incohérence de la dramaturgie. Si on peut admettre la suppression de certains personnages (qui contredit toutefois le propos de combler soi-disant des lacunes), on ne comprend pas pourquoi Sénèque réapparaît après sa mort, ni ce que vient faire Éros, personnage muet qui gravite en permanence autour de tous les personnages et qui fait double emploi avec Amour, personnage essentiel, absurdement supprimé lors de la tentative de meurtre de Poppée, dont les deux airs magnifiques sont réduits à leur brève ritournelle instrumentale. En outre, Arnalta est un homme déguisé en homme ; Poppée embrasse Octavie alors qu'elle sort d'une nuit torride avec Néron, celui-ci chante « *Adirati miei rai* » dans les bras de Sénèque ; c'est Othon qui apporte l'annonce de la mort du philosophe ; les domestiques sont supprimés au profit des principaux personnages, dont Néron qui chante donc « *Non morir* », alors qu'il a ordonné sa mort ; la scène de l'extase orgiaque est transformée en duo entre Néron et Arnalta. Et comme si le livret génial de Busenello n'était pas assez riche, des textes additionnels de François Villon, Jean Molinet et Philippe Desportes sont insérés entre certaines scènes et dont on cherche encore la pertinence, à moins de vouloir surligner gauchement ce que livret évoque poétiquement et explicitement. Bref, la liste est interminable de situations absurdes qui trahissent

constamment la dramaturgie de l'œuvre et qui donnent *in fine* l'étrange impression de deux partitions juxtaposées.

La mise en scène de **Tatjana Gürbaca** ne convainc guère, polluée par ces trahisons à répétition, même si les décors de **Marc Weeger** avaient les atouts pour plaire : sur scène un grand mur gris mobile constellé de trous, ou plutôt d'impacts à l'aspect lunaire qui fait face à quatre gradins pouvant suggérer un théâtre antique. Si les lumières de **Mathieu Cabanes** séduisent en exaltant les espaces et les corps, les costumes de **Dinah Ehm** oscillent entre le contemporain, l'évocation d'une époque révolue (plus shakespearienne que vénitienne) et le grotesque abyssal (le costume clownesque de Drusilla puis d'Othon est d'un ridicule achevé). La seule vraie bonne idée est d'avoir fait de Néron et de Poppée un couple physiquement très proche (même taille, même chevelure rousse abondante et timbre assez similaire). **Giulia Scopellitti** campe une Poppée convaincante, dont le timbre affirmé et solaire est conforme au parcours ascensionnel du personnage. La véritable révélation de cette production dispensable est le Néron de **Iuril Iushkevich**, le seul à ne pas faire partie du Studio Opéra. Le contre-ténor russe, vu cette saison dans le rôle de Feodor du *Boris Godounov*, impressionne par sa maîtrise d'un timbre ductile, solide, à la diction remarquable et sans tomber dans l'hystérie que peut suggérer le personnage. L'impulsivité est contrôlée sans être escamotée ou entravée. Du grand art. **Jenny Anne Flory** est une Octavie émouvante, sensible, à la voix riche et d'une belle amplitude, et incarne également une Vertu de bonne tenue. Étrangement transposé en registre de baryton, le rôle d'Othon perd en grâce et en fragilité, même si **Alexandre De Jong** ne démérite pas et possède de solides atouts vocaux. Le choix d'**Hugo Santos** dans le rôle de Sénèque peut surprendre, tant il est aux antipodes du personnage : jeune et physiquement alliciant, il est loin du vieillard grabataire qui appelle la mort de ses vœux. Sa voix est solide, mais l'exploitation *post-mortem* absurde qui est faite de son personnage annihile la portée morale qu'il est censé incarner.

Autre rôle à contre-emploi, l'Arnalta de **Filipp Varik**, chanteur racé, vu dans de nombreuses productions lyonnaises (*Louise*, *Boris Godounov*, *Billy Budd*), à qui il manque cette touche de fantaisie associée au rôle, issue des comédies érudites de la Renaissance ; une prestation en somme trop sérieuse et monolithique. Enfin, la soprano norvégienne **Eva Langeland Gjerde** trouve le ton juste pour incarner le double rôle de Fortune et Drusilla.

À la tête de l'Orchestre de l'Opéra national de Lyon, **Simon-Pierre Bestion** dirige avec conviction et professionnalisme cette orchestration contemporaine qui résonne comme une vaste blague belge. Massacrer à ce point Busenello et Monteverdi n'est guère pardonnable, et c'est même du jamais vu depuis la mémorable "*Popp'ea*" du Théâtre du Châtelet en 2012 !…

CRITIQUE, opéra. LYON, Opéra de Lyon, le 23 juin 2026. MONTEVERDI : L'Incoronazione di Poppea. G. Scopellitti, I. Iushkevich, J. A. Fleury, A. De Jong, H. Santos… Tatjana Gürbaca / Simon-Pierre Bestion. Crédit photographique © Jean-Louis Fernandez

---

CRITIQUE, festival. CRÉMONE,

Teatro Ponchielli, le 20 juin 2026. MONTEVERDI : L'Incoronazione di Poppea. B. Torre, M. Licht, M. Gaudenzi, A. Pennino, F. Eraldo Sacchi… Roberto Catalano / Paul Agnew

Une production en demi-teinte que ce *Couronnement de Poppée* au Festival Monteverdi de Crémone. Des idées intéressantes, mais brouillées par un plateau encombré qui trouble la lecture de l'ensemble. Une distribution de très haute tenue, gâtée par un Mayan Licht qui en fait des tonnes, et une direction de Paul Agnew efficace, mais troublée par des choix instrumentaux contestables.

On ne compte plus les productions de l'ultime *opus* de Monteverdi, et on pourrait se demander comment renouveler l'approche de l'un des plus grands chefs-d'œuvre du *Seicento*. **Roberto Catalano** ne prend ni le parti d'une vision historique, ni celle d'une véritable transposition moderne. Il parie en revanche sur une réflexion hors du temps historique autour des enjeux du pouvoir et du désir qui sont, en effet, au cœur du livret de Busenello et de la musique de **Claudio Monteverdi**. Le *prologue* s'ouvre sur un splendide rideau figurant le tableau d'Annibale Carracci, *Ercole al bivio* (*Hercule à la croisée des chemins*), symbole du choix cornélien entre la maîtrise des affects et l'incapacité à s'en libérer. Quand s'ouvre le premier acte, Othon apparaît au milieu de corps nus placés

dans des sortes d'aquarium en *plexiglass* d'où ils sortent progressivement pour s'habiller de vêtements descendus des cintres. Ils sont censés représenter le public et constituent également la partie chorégraphique de l'œuvre, incarnation de la conscience collective happée par une intrigue qui se veut constamment actuelle. Le dispositif scénique imaginé par **Mariana Moreira** oscille entre réussites incontestables et trouvailles faites de bric et de broc, qui nuisent à la lisibilité du texte. Ainsi, si l'on peut apprécier la scène de l'extase entre Néron et Lucain qui apparaissent dans une sorte de théâtre dans le théâtre, derrière un lourd rideau rouge, si la mort de Sénèque séduit dans sa sobriété retrouvée, magnifiée par le contraste entre la toge blanche du philosophe et les toges noires des domestiques (costumes plutôt réussis de **Ilaria Ariemme** oscillant entre le contemporain et l'intemporel), tout comme le duo final également marqué par une sobre interprétation, la vision par trop conceptuelle du metteur en scène contredit l'essence même de l'œuvre qui se moque des concepts, notamment à travers les propos de Valletto s'en prenant au « vieillard » Sénèque, « *ce miniaturiste des beaux concepts* », qu'il « *vend pour des secrets, mais ne sont que des chansons* ». Plus globalement, les mises en scène modernes – et celle-ci ne fait guère exception – sont obsédées par la scène vide et se croient obligées de la combler par des objets, des personnages ou des danseurs qui polluent la perception du drame et détournent le regard du spectateur qui devrait se concentrer sur l'interprète. C'est le cas de ces portes-confessionnal tapissées de velours rouge devant lesquelles sont assis les danseurs qui évacuent ainsi la « *disputatio* » annoncée dans le prologue.

Cette vision qui ne convainc qu'à moitié est heureusement sauvée par une distribution dans l'ensemble de très haut niveau, à deux exceptions près. La Poppée de **Benedetto Torre** possède un timbre superbement projeté, capable des mille nuances pathétiques que réclame le rôle ; elle respecte le texte à travers une diction sans faille, ce qui est loin

d'être le cas du Néron de **Mayan Licht**, qui hystérise à outrance, noyant une déclamation et un chant tendu à l'extrême dans des approximations, des problèmes de justesse et des changements de registres difficilement supportables. L'hystérie d'un empereur de dix-huit ans, incapable de maîtriser ses passions est réelle, mais elle est d'abord performative : dans le geste et le sens des mots, non dans la violence de sa profération. Seul le duo final le sauve quelque peu d'un authentique naufrage. Octavie est en revanche magnifiquement interprétée par **Mara Gaudenzi** (qui incarne également la Vertu du Prologue, en parvenant intelligemment à différencier les deux rôles), avec une distanciation émouvante qui ne sombre jamais dans le pathos. Son « *Addio, Roma* » est l'un des moments intenses de la soirée, qui contraste avec la véhémence de son geste et de son propos quand elle ordonne à Othon de tuer Poppée. L'amant malheureux est campé par le jeune contre-ténor uruguayen **Agustin Pennino**, voix délicate, solidement charpentée et élocution impeccable ; et si le timbre manque encore un peu de chair, cette relative faiblesse est compensée par une présence scénique très efficace et une musicalité qui transparaît dans les nombreuses formes closes du rôle. Bien plus impressionnante est la basse caverneuse de **Federico Sacchi**, hiératique Sénèque, imperturbable devant l'annonce d'une mort tant attendue : un modèle d'intelligence dramatique qui fait coïncider sa prestation sur scène avec ce qu'en dit le texte qu'il doit déclamer. Dans le rôle de Drusilla, seul véritable personnage positif de l'intrigue, **Lucía Martín Cartón**, en grande professionnelle et habituée de ce répertoire, rend très bien la fraîcheur ingénue mêlée d'un vrai sens dramatique quand elle accepte de se sacrifier pour Othon. On saluera également l'excellente prestation de **Luca Cervoni**, impayable Arnalta, malgré un costume de grand-mère vieillot qui tempère quelque peu un sens du théâtre qui n'est plus à démontrer ; son « *Adagiati Poppea* » est bouleversant, et constamment remarquable son art consommé de la diction qui ne fait perdre aucune syllabe de son texte toujours maîtrisé. En revanche, la Nourrice d'**Alessandra Visentin** déçoit par un

timbre voilé, presque engorgé, manquant de hargne avec une présence en demi-teintes. Bien plus convaincante est le triple rôle de Lucain, Soldat I et Domestique III assuré avec justesse et discernement par **Jorge Navarro Colorado**, tout comme la solide prestation de **Matteo Laconi**, excellent Liberto et Soldat II, au timbre sonore et chaleureux et à la projection toujours bien assurée. Les autres interprètes ne méritent que des éloges, que ce soit le timbre velouté de **Giacomo Nanni** (Mercure et Domestique III), le timbre cristallin de **Sarah Fleiss** (La Fortune et Damigella), l'amour malicieux et le Valet espiègle de **Sarah Hayashi**, ou encore la Pallas furtive mais incisive de **Silvia Porcellini**.

Dirigeant des ***Arts Florissants*** réduits à une dizaine de musiciens, **Paul Agnew** connaît son métier, mais l'énergie louable qu'il met à faire dialoguer instruments et interprètes vocaux est trop souvent gâtée par des choix contestables de l'orchestration : les vents sont excessivement sollicités (comme dans l'air d'entrée d'Othon), les cornets à bouquin, jamais employés dans l'orchestre vénitien, sonnent parfois de manière incongrue. Lorsque les cordes sont privilégiées, alors le miracle opère, comme dans la magnifique *sinfonia* à la fin de l'acte deux.

CRITIQUE, festival. CRÉMONE, Teatro Ponchielli, le 20 juin 2026. MONTEVERDI : L'Incoronazione di Poppea. B. Torre, M. Licht, M. Gaudenzi, A. Pennino, F. Eraldo Sacchi… Roberto Catalano / Paul Agnew. Crédit photographique (c) Droits réservés

CRITIQUE, festival. CRÉMONE, Teatro Ponchielli, le 19 juin 2026. CAVALLI : Le Nozze di Teti e Pelo. V. Ferraresi, F. Albrich, D. Pastore, M. Straffi, A. Testori… Petra Deidda / Antonio Greco

Magnifique recréation mondiale du premier chef-d'œuvre de Francesco Cavalli, avec une distribution de très haut niveau, une direction superlative et une mise en scène qui parvient à rendre lisible et à donner vie à une intrigue complexe, dominée par un *recitar cantando* toujours ductile et expressif. Incontestablement la plus grande réussite de ce 43e Festival Monteverdi.

Créées au théâtre San Cassiano en janvier 1639, et jamais reprises depuis, ces ***Nozze di Teti e di Peleo***, le plus ancien opéra vénitien conservé, s'avèrent constamment passionnantes. Ce premier opéra de Cavalli, qui est aussi son premier chef-d'œuvre, semble anticiper la synthèse mythologique du *Pomo d'oro* de Cesti (qui sera présenté cet été à Innsbruck) et emprunte à l'opéra de cour les ingrédients qui en ont fait le succès. Il s'agit d'ailleurs pour être précis d'une *Festa*

teatrale, et non d'un *dramma per musica*, ce qui implique une intrigue inspirée de la mythologie, la représentation d'une scène infernale, la présence de ballets, nombreux et variés dans cet opéra, et une résolution heureuse. Mais parce qu'il s'agit d'un opéra vénitien, la dimension comique n'est pas absente, loin s'en faut, avec le personnage de Momus, qui se moque de l'inconstance des femmes et de l'amour toujours soumis à l'intérêt vénal.

Tandis qu'un prologue allégorique, qui rappelle ceux du *Retour d'Ulysse* et du *Couronnement de Poppée*, met en scène une joute oratoire entre la Renommée et le Temps dans la gouvernance de la destinée humaine, les futurs parents du mythique Achille voient leurs noces compromises par la Discorde qui prenant l'aspect de plusieurs personnages (dont le père de Thétis, Éaque, et une jeune servante Mergellina, lui faisant croire qu'elle est éprise de Pelée), provoque la jalousie, la colère et le désespoir de Thétis. Un concile infernal impressionnant, une Bacchanale somptueuse, le célèbre jugement de Pâris et de la pomme d'or, viennent se greffer à cette ébouriffante intrigue baroque signée Orazio Persiani, avant que l'intervention d'Hyménée ne viennent sceller les noces des deux protagonistes qui donneront naissance au célèbre héros de la guerre de Troie. Le texte est en outre un triomphe du style mariniste, et un éloge du toucher, le plus sensuel des cinq sens (« *Dove il guardo non giunge arriva il tatto* »), avec au passage une subtile apologie musicale de ce nouvel opéra à la fois aristocratique et populaire, lorsque Pelée s'adresse à Chiron : « *E mille suon in un sol suon esprimi* », soulignant ainsi la variété stylistique de l'œuvre. Ce qui est fascinant dans cet opéra justement, c'est que tout Cavalli est déjà là, notamment à travers sa capacité unique à tirer profit d'effets simples et puissants d'un point de vue dramaturgique, comme la *sinfonia* qui ouvre le concile infernal, les chœurs des Néréides (« *Noi siam leste* »), le duo d'adieu de Thétis et Pelée (« *Quando due cori amanti amor accoppia* »), l'extraordinaire *recitar cantando* de Thétis, quand elle croit

son fiancé mort, aussi bouleversant que celui de Pénélope au début du *Retour d'Ulysse*, qui comme elle, ne chante jamais de formes closes quand elle éprouve un sentiment tragique d'abandon ; de même, le réveil de Pelée, après son naufrage, est symétrique de celui d'Ulysse, dans l'opéra de Monteverdi, jusque dans les paroles (« *Dormo, sogno, o son desto* »), compositeur dont il a retenu la leçon, comme en témoigne le chœur « *Su lieto, lieto sposo* », et son habile contrepoint qui rappelle ceux du premier acte de l'*Orfeo*. On soulignera également le splendide chœur des Amours, « *Già la nostra genitrice* », après le fameux épisode du jugement de Pâris, suivi du sublime air de Vénus « *A portar del bello vanto* », et sa ritournelle entêtante et fascinante. Cavalli nous surprend toujours, et si les récitatifs dominent largement, le compositeur commence un air puis la termine en récitatif et inversement : la *varietas* est le maître-mot du baroque, de l'opéra baroque, gage de son succès.

La scénographie imaginée par **Petra Deidda** a le mérite de respecter, avec une fantaisie poétique, les nombreuses péripéties de l'intrigue. Ainsi, un petit théâtre au style grec figure le prologue, muni d'un film opaque qui laisse transparaître à la fin un personnage annonçant le début de l'opéra. La sobriété ne nuit pas à la cohérence de l'ensemble, comme en témoigne la magnifique scène des Enfers, plongée dans l'obscurité et laissant entrevoir Pluton et ses trois Érinyes habillés de noirs, un masque doré sur leur bras droit ; le personnage de la Discorde est muni de longs bras suggérant l'étendue de son pouvoir (« *Altro non fu che discordanze il mondo* », est-il dit au milieu du deuxième acte). Les décors et costumes de **Valentina Volpi** font également merveille dans la superbe Bacchanale qui clôt le deuxième acte, avec un Silène irrésistible dans son costume « nu » et un Bacchus de blanc vêtu, un mixte entre une jeune fille en fleur proustienne et une *Zaza Napoli*. Les lumières subtiles d'**Oscar Frosio** ont aussi joué un rôle important dans la réussite du spectacle, conférant à la scène profondeur et efficacité aux nombreuses

métamorphoses qui parcourent l'opéra.

La distribution réunie pour redonner vie à cet incroyable chef-d'œuvre mérite tous les éloges, d'autant que l'opéra, d'une durée avoisinant les quatre heures, a été donnée dans sa quasi intégralité (seules trente minutes de musique ont été sacrifiées, notamment, et c'est dommage, les deux scènes qui précèdent l'arrivée d'Hyménée dans le dernier acte, dans lesquelles Pelée combat Thétis déguisée en chevalier, sorte de version cavallienne du *Combat de Tancrède*). Dans le rôle de la déesse Thétis, **Valentina Ferrarese**, qui avait remporté l'an dernier le concours du Cavalli-Monteverdi Competiton, est bouleversante de bout en bout, déployant un timbre chaleureux, magnifiquement projeté et d'une infinie ductilité. **Ferran Albrich** campe un Pelée non moins convaincant ; sa voix d'une grande sensibilité, révèle avec justesse la faiblesse du personnage, tout en étant constamment attentive au texte, particulièrement riche et difficile de Persiani. Il faut en outre souligner la performance impressionnante de **Danilo Pastore** dans le double rôle de la Discorde et de Méléagre (ce qui a rendu plus facile la métamorphose du premier vers le second). Une présence magnétique, un timbre de contre-ténor très souvent sollicité dans le registre aigu, conjugué avec un sens inné de la déclamation, en ont fait une des révélations de la soirée. Excellente incarnation du Temps, dans le prologue, et de Pâris, grâce à la remarquable prestation de **Jorge Navarro Colorado**, au timbre solidement charpenté, tandis que **Alessandro Ravasio** prêtait son timbre barytonnant au double rôle de Jupiter et de Nérée. Dans le même registre, **Matteo Straffi** est un Mercure plus vrai que nature et un Éaque d'une belle intensité. Malgré un timbre un peu nasillard, **Angelo Testori**, par son sens du théâtre et une élocution sans faille, a su donner vie, en les différenciant, aux trois rôles de Momus, Mars et Minos, tout comme **Giacomo Pieracci** a su bien distinguer les trois personnages qu'il incarne de Silène, Pluton et Triton. Si le reste de la distribution est tout aussi impeccable (**Marzia Marzo** en Vénus et Thésiphone,

Benedetto Zanone en Pallas, **Matteo Laconi**, excellent en Bacchus, **Gaia Ammatura** en Mégère et Mergellina, **Alessandro Simmonato** en Alecto, ou encore **Arrigo Liverani Minzoni** en Chiron), une mention spéciale doit être faite pour l'Hyménée de l'Uruguayen **Maximiliano Danta**, lauréat du Concours Cesti, qui nous a impressionné par sa voix d'une puissance inouïe, sublimée par l'acoustique du théâtre.

Dans la fosse, **Antonio Greco** est le principal maître d'œuvre de cette extraordinaire réussite. Il dirige les forces et les chœurs (excellemment préparés par **Diego Maccagnola**) avec une passion communicative et un sens du théâtre qui force le respect. L'équilibre des pupitres, le dialogue toujours respectueux avec la déclamation, la maîtrise des affects qu'il sait toujours rendre dans l'accompagnement musical et le travail impressionnant de reconstitution pour donner vie à ce monument, mérite les plus vifs éloges. Une soirée historique qui ne pouvait mieux célébrer les 350 ans de la mort du compositeur.

CRITIQUE, festival. CRÉMONE, Théâtre Ponchielli, le 19 juin 2026. CAVALLI : Le Nozze di Teti e Pelo. V. Ferraresi, F. Albrich, D. Pastore, M. Straffi, A. Testori… Petra Deidda / Antonio Greco. Crédit photographique © Antonino Dimondo

CRITIQUE, festival. MANTOUE, Teatro Bibiena, le 18 juin 2026. PURCELL : Dido and Aeneas. L. Mancini, M. Borgioni, C. Colombo, A. Potter… Lorenzo Giossi / Michele Pasotti

Pour sa 43e édition, le Festival Monteverdi – après une ouverture en fanfare avec les sublimes *Vêpres de la Vierge* du compositeur crémonais – propose une fascinante plongée dans un autre chef-d'œuvre, *Didon et Enée* de Henry Purcell, dans le somptueux écrin du Théâtre Bibiena de Mantoue, ville dans laquelle Monteverdi fût Maître de Chapelle, et qui vit aussi naître le grand poète Virgile, l'auteur antique dont le compositeur anglais s'inspira pour écrire son célèbre opéra. Une très grande réussite qui comble les oreilles et les yeux des spectateurs enthousiastes venus nombreux braver la chaleur étouffante de la soirée.

Parvenu sous la forme de quatre copies manuscrites tardives, l'opéra de Purcell comptait à l'origine, le livret imprimé de Nahum Tate en atteste, un *prologue* hélas perdu. Près d'une demi-heure de musique que le chef italien **Michel Pasotti** a

intelligemment comblée en faisant précéder l'œuvre par *The Instrumental Music used in The Tempest* de John Locke, composé une dizaine d'années auparavant. Choix d'une grande pertinence pour illustrer allégoriquement les tourments de la reine de Carthage. Il s'agit cependant d'une version non pas scénique mais semi-scénique, les interprètes portant de splendides costumes (de **Maria Paolilla**), tandis que les lumières de **Maria Rita Licata** tiraient ingénieusement profit du décor de la salle mantouane. Le dispositif scénique imaginé par **Lorenzo Grossi** permettait aux deux protagonistes de déambuler dans les couloirs situés derrière la scène et d'apparaître dans les balcons frontaux, comme autant de décors en dur.

Didon est campée par une **Lucia Mancini** incandescente, voix d'airain et présence scénique électrisante, qui nous a offert un « *When I am laid* » d'anthologie. Face à elle, **Mauro Borgioni** est un Énée fort convaincant, dans la manière même d'appréhender le personnage, combatif et désespéré, martial et éploré, visage et chant d'une ductile expressivité, constamment mouvante : du très grand art. On saluera également la prestation de la Belinda de **Carlotta Colombo**, soprano à la fois délicat et sonore, toujours attentive aux inflexions du texte, un visage éloquent même dans le silence et parfait contrepoint lumineux au sombre destin de Didon, parvenant ainsi à transcender efficacement son simple rôle de confidente. Le contre-ténor **Alex Potter** incarne une Magicienne imposante physiquement et vocalement, extravagante à souhait dans son costume de satin noir, tout droit sorti d'un carnaval vénitien, agrémentée d'un splendide masque à plume sur le visage ; mêmes costumes de satin noir pour les deux autres sorcières (impeccable **Alena Dantcheva** et **Francesca Cassinari**, voix puissante pour la première, plus en retrait la seconde, mais toutes deux d'un grand professionnalisme et d'une présence scénique envoûtante), tandis que le marin de **Massimo Altieri** et la deuxième femme de **Anna Pirolimaintiennent** le niveau d'excellence de la distribution, d'une rare homogénéité, confirmée par l'impeccable prestation de **Cristina**

Fanelli dans le rôle d'un Esprit. La mort de Didon était suivie d'une émouvante procession du chœur, excellent et bouleversant, à la bougie qui a rendu plus intense encore l'épisode tragique sur lequel s'achève l'opéra.

À la tête de sa **Fonte Musica**, **Michele Pasotti** renouvelle avec justesse et pertinence l'approche du chef-d'œuvre de l'« *Orpheus Britannicus* ». Le chef italien s'est montré d'une grande habileté à évoquer un univers sonore, dès les premières mesures du *prologue* de Locke, illustrant, grâce à une matière musicale à la fois précise et mouvante, tempête, vastes océans, le Destin même des personnages et jusqu'au silence qui, comme on le sait dans l'esthétique baroque, n'est pas moins éloquent.

CRITIQUE, fetival. MANTOUE, Teatro Bibiena, le 18 juin 2026. PURCELL : Dido and Aeneas. L. Mancini, M. Borgioni, C. Colombo, A. Potter… Lorenzo Giossi / Michele Pasotti. Crédit photographique (c) Antonino Dimondo

---

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 02 juin 2026. A.

P. BEMBO : Ercole amante. A. Wolf, D. Johnny, A. Kent, A. Vieira Leite, M. Beekman, J. Fuchs, T. Imart, S. Piau… Netia Jones / Leonardo García Alarcó

En 1662, **Francesco Cavalli**, le plus célèbre compositeur de son temps, écrit pour Paris et pour célébrer les noces du Roi Soleil, son opéra le plus extraordinaire, ***Ercole Amante***, sur un livret de l'abbé **Francesco Buti**. Quarante-cinq ans plus tard, son élève **Antonia Padoan Bembo**, que le roi vieillissant avait accueilli quelques années auparavant, compose son unique opéra préservé en reprenant le même livret – à l'exception du prologue supprimé et de l'ajout de quelques vers – chose assez rare avant l'émergence de l'*opera seria* (et les mille opéras inspirés par les vingt-six livrets de Métastase) et rend à son tour hommage au roi qui lui avait octroyé une pension et à qui elle dédia toutes ses compositions, même si aucun document n'atteste d'une quelconque exécution de ses œuvres.

L'œuvre est un véritable OVNI lyrique, qui mêle les influences lullystes et vénitiennes, à partir d'un livret d'une grande qualité littéraire (Buti est également l'auteur d'un autre

opéra écrit pour Paris, *L'Orfeo* de Luigi Rossi) et incroyablement moderne. Si l'opéra de Cavalli inspira sans conteste Lully dans la création de la tragédie lyrique, en 1707 Antonia Bembo subit à son tour l'influence du modèle lullyste dans de nombreux récits et airs de la partition qui fourmille de pépites musicales : l'ouverture somptueuse à six parties, là où Cavalli s'était contenté d'une brève *sinfonia*, l'*aria* d'entrée d'Ercole (« *Come si beffa amor* ») aux *tempi* contrastés, la véhémente réplique d'une Junon courroucée (« *E vuol dunque Ciprigna* »), chef-d'œuvre d'un *recitar cantando* tardif, mais toujours expressif, le chœur sublime « *Mormorate fiumicelli* », à attendrir les pierres, ou encore le bouleversant quatuor du dernier acte « *Dall'Occaso agli Eoi* ».

La création scénique de ce chef-d'œuvre singulier est confiée à la metteuse en scène britannique **Netia Jones** qui réalise également les décors et les costumes et qui propose une lecture décalée mais juste du héros herculéen. Celui-ci apparaît plutôt comme un anti-héros *effemminato*, dans la lignée d'un Néron ou d'un Héliogabale, dépeint comme bedonnant, adepte du *fast-food* graisseux et d'escrime (clin d'œil à l'une des activités aristocratiques en vogue sous l'Ancien Régime) ; choix fort pertinent : en 1707, Louis XIV, dont Hercule est censé être le double allégorique, n'est plus le fringant jeune homme de vingt-huit ans qui avait épousé l'Infante d'Espagne. Sur le plateau, on passe d'un dispositif plutôt austère avec des colonnes métalliques latérales qui font écho à l'architecture de la salle, à des jardins à la française dont le tracé labyrinthique est une possible métaphore de l'amour volage, cruel et inconstant qui parcourt l'entièreté de l'intrigue. Les clins d'œil aux scénographies baroques abondent, grâce à une utilisation intelligente et efficace de la vidéo : les nombreux effets de perspective infinie évoquent plus d'une gravure des *libretti* du *Seicento*, tandis que les dieux (Vénus ou Neptune) descendent des cintres ou remontent du dessous (l'apparition des dieux se fait

toujours verticalement). Les lumières d'**Ellen Runge** créent des effets spectaculaires, comme dans l'extraordinaire et envoûtante scène du Sommeil ou la terrifiante scène de l'apparition sépulcrale d'Eutiro sortant de son tombeau (un siècle avant l'émergence du roman et de l'opéra gothiques). Autre héritage lullyste, les ballets sont chorégraphiés un peu mécaniquement par **Maud Le Pladec**, mais en conformité avec la lecture décalée de l'intrigue. L'humour est bien présent dans le livret – et pas seulement à travers le personnage comique de Lychas – et si Netia Jones en amplifie parfois la portée, son propos est toujours efficient, à une exception près : lorsque Hercule revient transfiguré à la fin de l'opéra, il est accompagnée de la Beauté qui apparaît telle une bimbo à la gestuelle désarticulée ; cette scène capitale – allégorie des deux corps du Roi –, comme ce fut le cas pour la transfiguration d'Orphée ou de Jupiter dans la *Calisto*, est traitée sur un mode burlesque et c'est un total contre-sens. Malgré ce faux-pas, la mise en scène fonctionne admirablement.

Dans le rôle-titre, **Andreas Wolf** campe un Hercule ridicule avec l'abattage d'un Falstaff baroque. Sa voix superbement projetée n'est jamais prise en défaut par l'ampleur de la salle. Junon est fort bien incarnée par une **Julie Fuchs** des meilleurs jours : intrigante à souhait et constamment attentive à la prosodie mouvante du texte, elle sait également s'imposer par sa présence très théâtrale, dont la silhouette et la coiffure évoquent étrangement l'héroïne « timburtonesque« de *Mars Attacks !* Vénus a les traits et la voix de **Sandrine Piau** dont la musicalité ne fait jamais défaut, mais dont l'amplitude vocale toujours intacte peine parfois à se projeter dans l'immense vaisseau parisien. Iole a la grâce juvénile d'**Ana Vieira Leite**, timbre à la fois fruité et délicat, qui forme un couple idéal avec l'Hyllus d'**Alasdair Kent**, ténor lumineux, personnage fragile mais vocalement solide et constamment émouvant. Admirable aussi la Déjanire de **Deepa Johnny**, tout en émotion contenue, tandis qu'on est suspendu aux lèvres de **Teona Todua**, somptueuse Pasithée dans

l’extraordinaire scène de sommeil, dont l’irrésistible allégorie est campée par un **François Accar** tout droit sorti d’un Woodstock baroque. Les serviteurs ne sont pas moins luxueusement représentés : l’inénarrable **Marcel Beeckman** en Lychas crève l’écran par son timbre loufoque et surpuissant et compose avec le Page de **Théo Imart**, contre-ténor racé, doté d’un vrai sens du théâtre, un duo irrésistible. Une mention spéciale pour **Alex Rosen**, dans le double rôle de l’ombre d’Eutyre et de Neptune qui impressionne tant par sa voix abyssale que par son accoutrement de scaphandrier empêtré dans des tuyaux-tentacules qui lui donnent un air de poulpe géant. Enfin les rôles des trois Grâces sont idéalement tenus par **Danaé Monnier**, **Giulia Fichu-Sampieri** et **Dina Husseini** avec une belle homogénéité vocale. Sous l’égide de **Thibaut Lenaerts**, le **Chœur de chambre de Namur** est fidèle à son niveau d’excellence, grâce à une puissance sonore attentive aux nuances et à la précision de la diction toujours essentielle dans ce répertoire.

Dans la fosse, **Leonardo García Alarcón** dirige sa ***Cappella Mediterranea*** aux effectifs pléthoriques (plus de cinquante musiciens), enrichie de sonorités inattendues (cloche, castagnettes) qui peuvent surprendre, mais qui illustre l’extraordinaire sens du théâtre qu’on lui connaît. La riche matière sonore devient sous les mains expertes du chef argentin l’écho théâtral du théâtre qui se joue sur scène. Une soirée à maints égards inoubliable.

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 02 mai 2026. A. P. BEMBO : Ercole amante. A. Wolf, D. Johnny, A. Kent, A. Vieira Leite, M. Beekman, J. Fuchs, T. Imart, S. Piau… Netia Jones / Leonardo García Alarcón. Crédit photographique (c) Bernd Uhlig

CRITIQUE, théâtre musical. BÂLE, Theater Basel, le 16 mai 2026. « Don Quijote ». Anonyme, Purcell, Telemann, Conti, Mendelssohn, Mercadante, Kienzl, Massenet, Chapí… D. Henschel, A. Morsch, J. Bluthardt… Matthias Weibel / Eduardo Strausser

La politique toujours audacieuse du Théâtre de Bâle (Theater Basel) a eu la très bonne idée de proposer un « *opern-pasticcio* » autour de *Don Quichotte*, le *chevalier à la triste figure*. Trois siècles de musique excellemment concoctés, dirigés et mis en scène, menés sans temps mort par un duo et une troupe irrésistibles.

On le sait depuis toujours, l'opéra est un genre qui se renouvelle constamment, y compris dans ses formes marginales, parodiques au sens premier du terme, à travers la pratique, courante tout au long du XVIIIe siècle, du *pasticcio*. Mais

ici, il ne s'agit pas seulement d'adapter un nouveau livret à un *patchwork* musical issu de compositeurs contemporains (comme chez Haendel ou Vivaldi), ou à un auto-emprunt (comme chez Rossini), mais à mettre ensemble des musiques allant du XVIIe au XXIe siècles, de Purcell à Halffter, en passant par Telemann, Mercadante, Francesco Bartolomeo Conti, Kienzl ou Massenet. En tout une douzaine de compositeurs qui se sont plongés sur le chef-d'œuvre de Cervantès, sous la forme d'opéras, mais aussi de musique de scène, de chansons, de suites orchestrales ou d'une simple sonate (superbe et récente – 2020 – *sonate pour violoncelle* de Pedro Halffter sur la mort de Don Quichotte). Un écart stylistique et chronologique qui pourrait faire douter de la pertinence de la démarche. Il n'en est rien : le résultat est fascinant et pleinement convaincant, d'autant que le concept musical imaginé par **Mathias Weibel** répond à deux défis largement relevés : trouver une cohérence et une continuité dramatique et assurer pour les interprètes une parfaite maîtrise du plurilinguisme, puisque les extraits sélectionnés sont chantés en allemand, espagnol, italien et anglais. Un clin d'œil au *polyglottisme* à l'œuvre dans l'opéra hambourgeois représenté par Telemann. Et la magie opère, grâce à une présence électrisante des deux protagonistes et une scénographie ingénieuse qui n'est pas sans évoquer le merveilleux des machineries baroques.

Sur le plateau, on voit d'abord Cervantès (impeccable **Jan Bluthardt**), une fraise blanche autour du cou, un splendide costume noir très « Siècle d'Or », déclamer en espagnol l'histoire de son personnage (superbes costumes de **Tina Beuler** qui habillent également les cinq domestiques de l'écrivain faisant office de chœur) ; face à lui un énorme carré blanc sert de scène modulable qui, en tournant complètement, montre le mécanisme en bois et fait apparaître le lit sur lequel Don Quichotte est couché mourant et une table remplie de livres, tableau qui au fil des scènes va se retourner, symbolisant la folie du personnage. Dès le début, son refus de mourir dit le triomphe de l'imagination créatrice qui est au cœur du roman.

Les décors de **Muriel Gestner** allient l'épure et l'efficacité dramatique, combinés non moins efficacement avec les subtiles lumières de **Cornelius Hunziker** et les vidéos illusionnistes de **Jonas Alsleben** qui permettent de figurer à travers les ombres grandissantes l'épisode des géants ou la projection sur la paroi blanche du théâtre modulable des bouteilles présentes sur le devant de la scène : surmontées de petites ailes, elles se transforment ainsi en moulins à vent.

Dietrich Henschel, que l'on avait découvert il y a plus de trente ans dans l'*Orpheus* de Telemann, à Berlin et au disque, campe un excellent Don Quichotte vieillissant, à la voix certes fatiguée, mais à la diction toujours impeccable et faisant montre d'une parfaite maîtrise plurilingue. Les pages de Massenet abondent, mais le baryton s'en sort mieux dans le registre medium (« *Enfin j'atteins l'immortalité* ») ; il est en revanche moins convaincant dans la virtuosité alpestre de Mercadante, « *Perdon ti chiedo o donna* », page par ailleurs splendide, stylistiquement très rossinienne, tandis qu'il brille d'un éclat solaire dans *La venta de don Quijote*, pétillante zarzuela de Ruperto Chapí. Il pousse en outre la parodie jusqu'à intercaler en se présentant un mozartien « *Io son Don Giovanni, a cenar teco* ». **André Morsch** incarne un Sancho Panza espiègle, timoré, fidèle, émouvant aussi (dans « *Ô mon maître* » de Massenet), scéniquement crédible. Le dialogue entre les deux personnages montre l'importance du récit, donc du théâtre (irrésistible le duel où le chevalier interprète le *Don Chisciotte* de Conti et Sancho celui de Telemann, alternant ainsi, par de vifs échanges en stichomythie, l'italien et l'allemand). On regrette que le chef-d'œuvre de Conti soit réduit à de simples récitatifs, à l'exception de l'aria « *Negromanti indiavolati* », tant la musique est sublime de bout en bout. Mais le mérite de ce *pasticcio* est aussi de nous faire découvrir de superbes raretés, comme les pages du *Don Quixotte* de Wilhelm Kienzl (dont il existe un splendide enregistrement intégral chez CPO), occasion de mesurer la bravoure des serviteurs de Don

Quichotte (superbe « *Bin der Ritter Don Quixotte* » et envoûtant « *Alzà* » avec castagnettes obligées), ou dans le délicat *villancico* anonyme de 1640 « *La más lucida belleza* ». De ce chœur impeccable, issu de l'***Opernstudios OperAvenir***, on a pu apprécier la qualité des interventions solistes. Ainsi la soprano **Harpa Ósk Björnsdóttir**, émeut dans « *Of if more influency* » de Purcell, la mezzo américaine **Hope Nelson**, au timbre de lave, pétrifie le public dans « *Quand apparaissent les étoiles* » de Massenet. Mention spéciale au ténor albanais **Ervin Ahmeti** à qui échoit le superbe « *El cielo de Oriente* » de Chapí. Quant aux deux barytons, **Marius Aron** et **Nathan Schludecker**, ils se distinguent avec classe, dans l'émouvant « *Ne pleure pas Sancho* » de Jacques Ibert, quintessence de la noblesse du chant à la française, et dans la sublime *Chanson romanesque* de Ravel (« *Si vous me disiez que la terre* »).

Dans la fosse, le chef brésilien **Eduardo Strausser** conduit les forces expertes du ***Kammerorchester Basel*** avec élégance et précision, respectant l'équilibre des pupitres dès l'ouverture pot-pourri qui réunit tour à tour la *Suite burlesque* de Telemann, des pages orchestrales de Massenet, Mendelssohn, Chapí, Mercadante, Purcell et Halffter, assurant, par une forme renouvelée de *leitmotif*, la cohérence et la cohésion de l'ensemble. Ce projet original, au-delà d'une pratique qui renvoie à tout un pan de l'histoire de l'opéra, a surtout montré le rayonnement européen du mythe de Don Quichotte, symbole d'une fantaisie sans limites que le spectacle bâlois a merveilleusement illustré.

CRITIQUE, théâtre musical. BÂLE, Theater Basel, le 16 mai 2026. « Don Quijote ». Anonyme, Purcell, Telemann, Conti, Mendelssohn, Mercadante, Kienzl, Massenet, Chapí… D. Henschel,

A. Morsch, J. Bluthardt… Matthias Weibel / Eduardo Strausser.
Crédit photographique (c) Droits réservés