Compte-rendu critique, opéra. BERLIN, le 9 décembre 2017. MONTEVERDI, L'Incoronazione di Poppea, Akademie für Alte Musik Berlin. Fasolis.



Compte-rendu critique, opéra. BERLIN, le 9 décembre 2017. MONTEVERDI, *L'Incoronazione di Poppea*, Akademie für Alte Musik Berlin. Fasolis. Après plus de sept ans de travaux, la salle historique du Staatsoper de Berlin ouvre enfin ses portes. Le baroque y a connu ses heures de gloire, notamment avec René Jacobs. C'est dire si la nouvelle production du *Couronnement de Poppée* était attendue, avec, qui plus est, un casting prestigieux. Hélas, malgré une évidente séduction sonore et visuelle, la déception était au rendez-vous. En cause, une fois de plus, les orientations très discutables du metteur en scène et des dramaturges rompus aux préceptes très laxistes du « regietheater ».

Un Couronnement de grand luxe mais théâtralement ennuyeux

Sur scène, un unique décor en forme de tapis doré qui se prolonge à l'arrière-plan à la verticale. Les costumes de **Julia Rösler** sont splendides et rappellent la récente production de Bob Wilson qui nous plongent dans une atmosphère très Renaissance, avec collerettes et tissus mordorés. Et les lumières délicates de Olaf Freese et Irene Selka parviennent à

installer une atmosphère intimiste qui évoque le caractère « huis-clos » du drame. Mais le spectateur est vite rattrapé par des choix dramaturgiques singuliers. Le premier d'entre eux : tous les personnages sont en permanence présents sur le plateau et passent leur temps à déambuler ou à rester statiques, quand ils n'accaparent pas l'attention au détriment de ceux qui chantent. Encore : doubler les personnages allégoriques du prologue par des enfants. Pourquoi pas, mais les limites vocales des jeunes interprètes obligent les adultes à prendre le relais, ce qui ne contribue pas à une grande lisibilité de la séquence, essentielle sur le plan rhétorique. Celle-ci est encore mise à mal lorsque le trio qui clôt le prologue est chanté d'abord par Néron, puis par Ottavia, puis par l'ensemble des solistes. Les choix dramaturgiques étranges, voire absurdes, sont hélas légion. Le premier duo sensuel entre Poppée et Néron, alors que celui-ci tient la main d'Ottavia, est une option au mieux naïve, au pire excessivement appuyée ; les ardeurs d'Ottone qui se met à violer Poppée ; le magnifique trio des Famigliari chanté là encore par l'ensemble des solistes, ce qui anéantit la dimension madrigalesque de la scène ; l'ajout d'une ritournelle tirée d'*Orfeo* après la mort de Sénèque, ou encore lorsque, après le duo final, Néron part main dans la main avec Lucain, et plus généralement cette propension horripilante à vouloir toujours combler la scène, à attirer l'œil du spectateur ailleurs que sur ceux qui chantent. À l'angoisse du vide, on ne trouve d'autre réponse qu'une vacuité d'idées.

Mais la distribution réunie pour cette production attendue ne compense qu'imparfaitement ces choix plus que contestables. Dans le rôle de Néron **Max-Emanuel Cencic** fait preuve d'un abattage et d'une présence scénique toujours aussi efficace, même si le rôle, un peu aigu pour lui, l'oblige à quelques projections un peu poussées et pas toujours élégantes. La Poppée de **Anna Prohaska** est sans doute la plus belle incarnation vocale de la soirée : un timbre magnifique, chaleureux, parfaitement articulé et homogène qui confirme les

impressions très positives de son récent récital d'airs d'opéras du *Seicento* (*Serpent & Fire*, chez Alpha). En comparaison, l'Ottavia de **Katharina Kammerloher** paraît bien pâle : tout y est, la voix est bien posée, les notes respectées, mais peut-être qu'en raison d'une diction excessivement maniérée, on a l'impression étrange d'un discours vide, sans affect et l'émotion ne passe pas, même dans les moments pathétiques (son *Addio Roma* dévoile l'artifice d'une déclamation mécanique). L'Ottone de **Xavier Sabata** ne convainc là encore qu'à moitié : les limites de son timbre (peu audible dans le registre médian et grave) sont cruellement mises en évidence par les choix du metteur en scène qui le pousse à en faire des tonnes, dans le chant comme dans la gestuelle. L'Arnalta de **Mark Milhofer** est l'autre bonne surprise de la distribution : le ténor britannique est parfaitement à son aise dans le rôle travesti de la nourrice de Poppée, et s'il n'échappe pas lui non plus à une certaine exagération dans le jeu, il nous livre un superbe *Adagiati Poppea*. Tout aussi convaincant est le Sénèque de la basse allemande **Franz-Josef Selig** : une voix caverneuse qui impressionne, une présence électrisante qui rééquilibre à juste titre l'importance du personnage dans la dramaturgie de l'œuvre (et l'ombre géante qui apparaît en fond de scène au moment de son suicide est l'une des rares bonnes idées du metteur en scène : la force morale du philosophe parcourt toute l'œuvre, jusqu'à l'acte de clémence final dont fait preuve Néron à l'égard d'Ottone et Drusilla). Et si les rôles secondaires sont plutôt bien défendus (comme la Drusilla d'**Evelin Novak,** au timbre légèrement acidulé mais bien projeté, ou encore les deux soldats de **Gyula Orendt** et **Linard Vrielink**, qui interprètent également Lucain et un consul), la Nutrice de **Jochen Kowalski** est un supplice pour les oreilles : les changements constants de registre n'obèrent pas simplement l'homogénéité de la voix, ils rendent celle-ci en grande partie inaudible, notamment lorsqu'il chante en voix de fausset.

Dans la fosse, la direction métronomique de **Diego Fasolis** est ici hors style : il dirige Monteverdi comme Haendel ou Vivaldi et sa « battue » manque cruellement de souplesse. Par ailleurs, l'orchestre est pléthorique et fait un usage inutile et bavard des percussions. Tout cela manque au fond de légèreté. Et comme le baroque nous l'a appris, la légèreté n'est pas le contraire de la profondeur, mais bien de la lourdeur.

_____

Compte-rendu. Berlin, Staatsoper Unter den Linden, Claudio Monteverdi, *L'Incoronazione di Poppea*, 09 décembre 2017. Niels Domdey, Narine Yeghiyan (Fortuna), Artina Kapreljan (Virtù), Lucia Cirillo, Noah Schurz (Amore), Max Emanuel Cencic (Nerone), Katharina Kammerloher (Ottavia), Anna Prohaska (Poppea), Xavier Sabata (Ottone), Franz-Josef Selig (Seneca), Evelin Novak (Drusilla), Gyula Orendt (Liberto, Lucano), Linard Vrielink (Primo soldato, console), Florian Hoffmann (secondo soldato), David Ostrek (Tribuno), Lucia Cirillo (Valletto, Amore), Narine Yeghiyan (Damigella), Jochen Kowalski (Nutrice), Mark Milhofer (Arnalta), Orchestre Akademie für Alte Musik Berlin, Diego Fasolis (direction), Eva-Maria Höckmayr (mise en scène), Jens Kilian (décors), Julia Rösler (costumes), Olaf Freese, Irene Selka (lumières), Mark Schachtsieck, Roman Reeger (dramaturgie)

Compte-rendu. Milan, Teatro alla Scala, le 17 novembre 2017. Salvatore Sciarrino, Ti vendo, mi senti, mi perdo



Compte-rendu. Milan, Teatro alla Scala, le 17 novembre 2017. Salvatore Sciarrino, Ti vendo, mi senti, mi perdo. La création d'un nouvel opéra est toujours un événement, qui plus est quand il s'agit du nouvel opus d'un des plus grands compositeurs italiens vivants. Commande conjointe de la Scala de Milan et du Staatsoper de Berlin où il sera donné cet été, Ti vedo, ti miro, mi perdo, est une fascinante plongée dans l'univers baroque du compositeur Stradella, attendu avec impatience alors que sur scène, dans un somptueux palais romain, ont lieu les répétitions d'une de ses cantates. **Salvatore Sciarrino** reprend le topos du méta-opéra cher au XVIIIe siècle et construit, à la manière de Stravinski, un envoûtant objet lyrique.

En attendant Stradella

C'est le sous-titre que Sciarrino a donné à son nouvel opéra. On connaît sa passion pour le compositeur romain (il était présent en septembre à Rome au Festival Stradella pour la recréation de sa Doriclea) et c'est un merveilleux hommage qu'il lui rend. Mais contrairement aux nombreux compositeurs qui l'ont précédé (Franck, Flotow), Sciarrino ne fait pas de Stradella un personnage de son opéra : il est évoqué in absentia, et c'est surtout sa musique qui joue le rôle principal. Sur scène, de nombreux personnages vêtus de noir à collerette blanche s'affairent pour monter le décor d'un

tréteau qui servira de scène aux répétitions d'une cantate de Stradella. L'opéra, dont Sciarrino signe également l'excellent livret, repose sur une intrigue à trois niveaux qui structure l'espace scénique : la chanteuse, les chœurs et les musiciens qui interprètent la cantate, puis les serviteurs qui commentent l'action, dans la tradition de la Commedia dell'Arte, et enfin, placés au devant de la scène, le Poète et le Compositeur, aux côtés de curieux et de musiciens qui attendent leur tour pour jouer. On pense évidemment à l'Opera seria de Gassmann et à bien d'autres méta-opéras qui mettent en scène une œuvre musicale en en faisant l'exégèse. Car l'opéra de Sciarrino est aussi, à travers l'évocation de Stradella, attendu pour un air qui devra conclure la dite cantate, une réflexion sur la création artistique qui revisite les grands mythes musicaux d'Ulysse et d'Orphée évoqués dans la cantate, mais aussi sur la place centrale, dans le processus créatif, du corps et des affects (« la musique rencontre le corps », nous dit la cantatrice au premier acte), si importants dans la musique « pulsative » de Stradella.
Sciarrino reste fidèle à son esthétique d'un « théâtre de l'écoute » qui réhabilite toutes les vertus pathétiques de la parole dans le but de « sculpter l'indicible », comme le dit très justement le Poète dans la scène 2 du premier acte, tout en rendant hommage à la musique de Stradella qui « exaspère les contrastes ». De nombreux airs de Stradella (dont le superbe « Chi nasconde il mio foco ») sont d'ailleurs insérés dans le tissu musical de Sciarrino (avec aussi un écho à Gesualdo, compositeur qui inspira son célèbre opéra Luci mie traditrici, dans l'intermezzo qui conclut le premier acte, orchestration d'un madrigal du quatrième livre), de cantates, bien sûr, mais aussi de son dernier opéra, Moro per amore, dans l'air final chanté par la cantatrice. Cette technique du collage, qui rappelle Stravinsky, Poulenc ou Ravel, ne paraît jamais appuyée ou faussement artificielle, car elle est au cœur du projet esthétique du compositeur qu'éclaire rétrospectivement le titre : Stradella, attendu, mais qui ne viendra jamais parce qu'il sera assassiné, nous parle au-delà

des siècles qui nous séparent physiquement de lui ; on le voit, on le sent et on se perd à le chercher. En attendant Stradella, c'est le Godot de Sciarrino, et Sciarrino, c'est Beckett devenu compositeur d'opéra.
Visuellement, le spectacle est un pur enchantement. La mise en scène de Jünger Flimm, fin connaisseur du répertoire baroque, soutenue par les prodigieux costumes Ursula Kudrna et les décors fort suggestifs de George Tsypin (qui s'est inspiré d'une salle du palais Colonna de Rome), fourmille de détails qui dynamisent sans relâche une action pourtant bien mince et souvent très intellectualisée (le livret regorge de sentences : « La solitude de celui qui médite est idéale pour celui qui écoute », « La musique est la plus ancienne. Seul le mouvement de la lune la précède », « C'est l'esprit qui écoute, non l'oreille, sinon qui pourrait rêver ? »). L'ensemble faisant irrésistiblement penser à une esthétique à la Peter Greenaway (l'opéra n'est-il pas aussi le récit d'un meurtre dans un « jardin italien » ?). Et c'est une véritable gageure que d'avoir réussi à mettre en place une parfaite direction d'acteurs tout en préservant les trois niveaux de l'intrigue au sein d'un espace scénique en perpétuelle interaction. On ne compte pas les scènes magnifiques qui resteront longtemps gravées dans la mémoire : le défilé onirique, à la fin du premier acte sur la musique d'un pastiche madrigalesque, qui évoque celui, célébrissime, de Fellini-Roma, ou l'extraordinaire annonce du premier attentat contre Stradella (II, 14), véritable réactivation du recitar cantando à la manière de la Messagère annonçant la mort d'Eurydice (personnage d'ailleurs évoqué dans l'opéra) dans l'Orfeo de Monteverdi, moment de stupeur hallucinée où la musique et le texte ne font plus qu'un.
La distribution réunie pour cette création mondiale frise la perfection. Dans le rôle exigeant de la Cantatrice, Laura Aikin combine son expérience et sa parfaite connaissance du répertoire ancien avec une technique solide qui lui permet de venir à bout des difficultés redoutables qui pèsent sur ses épaules. Charles Workman campe un superbe Musico, doublé d'un

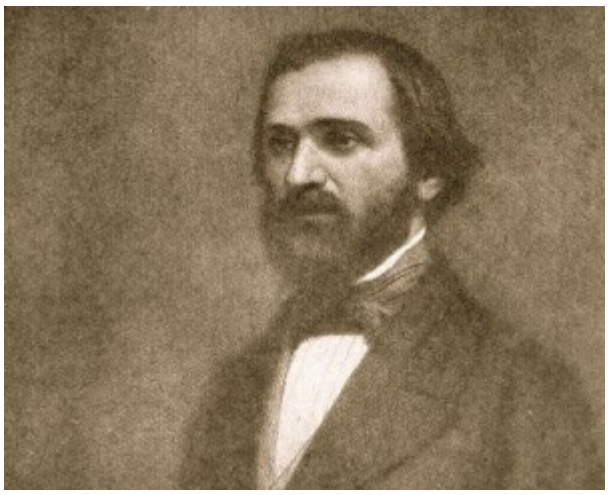
merveilleux acteur. Des qualités que l'on retrouve chez le Letterato de Otto Katzameier, même si on peut regretter une émission légèrement nasalisée dans le registre aigu. Les autres personnages, les serviteurs notamment, sont tous excellents, en particulier les deux rôles comiques Solfetto (l'excellent contre-ténor Thomas Lichtenecker) et Finocchio (très bien défendu par le beau et solide timbre barytonant de Christian Oldenburg). Le pendant féminin se situe au même niveau d'excellence : la Pasquozza de Sonia Grané et la Chiappina de Lena Haselmann débordent de vitalité et sont confondant de naturel, dans le jeu comme dans l'interprétation. Au pupitre, Maxime Pascal confirme son immense talent et sa maîtrise stupéfiante du répertoire contemporain : sa direction est d'une précision d'entomologiste tout en donnant l'étrange impression, dans cette partition qui mêle les registres et les ensembles à la fois orchestraux (il y a trois orchestres) et vocaux, d'une grande liberté de mouvement. Réussite donc exemplaire que cette « attente » de Stradella, qui rôde tel un spectre et dont la musique nous hante longtemps après. Grâce à Sciarrino, qui signe là un nouveau chef-d'œuvre, les notes magiques du compositeur de Nepi, auront enfin résonné dans le temple de l'art lyrique.

_____

Compte-rendu. Milan, Teatro alla Scala, Salvatore Sciarrino, Ti vendo, mi senti, mi perdo, 17 novembre 2017. Laura Aikin (Cantatrice), Charles Workman (Musico), Otto Katzameier (Letterato), Sonia Grané (Pasquozza), Lena Haselmann (Chiappina), Thomas Lichtenecker (Solfetto), Christian Oldenburg (Finocchio), Emanuele Cordaro (Micnhiello), Ramiro Maturana (Giovane cantore), Hun Kim, Massimilano Mandozzi, Chen Lingje, oreste Cosimo, Sara Rossini, Francesca Manzo (Coro), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, Maxime Pascal (direction), Jürgen Flimm (mise en scène), George Tsypin (décors), Olav Freese (lumières), Ursula Kudrna

(costumes), Tiziana Colombo (chorégraphie).

Compte-rendu opéra. Lyon, Opéra, le 12 novembre 2017. Verdi : Attila. Erwin Schrott / Daniele Rustioni.



Compte-rendu opéra. Lyon, Opéra de Lyon, Giuseppe Verdi, Attila, 12 novembre 2017. Erwin Schrott (Attila), Tatiana Serjan (Odabella), Alexej Markov (Ezio), Massimo Giordano (Foresto), Grégoire Mour (Uldino), Paolo Stupenengo (Leone), Orchestre et Chœur de l'Opéra de Lyon, Daniele Rustioni (direction), Barbara Kler (préparation des chœurs).. **En prélude au Festival Verdi prévu en mars prochain,** l'Opéra de Lyon nous met l'eau à la bouche avec l'une des partitions les plus séduisantes du jeune Verdi. Composé après l'échec d'Alzira et avant le triomphe de Macbeth, Attila est une partition musicalement passionnante (notamment avec les deux rôles principaux – basse et soprano lirico spinto –, qui exigent des moyens considérables), mais qui, hélas, doit compter avec un livret bancal. Le neuvième opéra de Verdi sort sans conteste du lot de ces « opere brutte », dont parlait le grand musicologue Massimo Mila, et apparaît comme l'un des chefs-d'œuvre de l'opéra patriotique.

Hun pour tous

Donné en version concert (les deux autres opéras, Macbeth et Don Carlos seront mis en scène), Attila révèle d'emblée ses beautés (un prélude – et non une ouverture « pot-pourri » comme dans Nabucco – au lyrisme beethovénien) ; le pathétique et l'élégiaque (sublime romance d'Odabella au début du premier acte, « Oh, nel fuggente nuvolo ») côtoient les séquences martiales (présence récurrente des chœurs et des vents), typiques des opéras politiques de Verdi. La dimension fantastique n'y est pas absente et la scène du songe d'Attila à la fin du premier acte semble préfigurer l'opus shakespearien suivant. Mais le plus singulier est sans doute la présence en filigrane d'une mythologie pré-wagnérienne, inspirée d'une tragédie de Werner : on y invoque le dieu Wodan, dieu tutélaire d'Attila, et comme l'Ortrude du Lohengrin, Odabella est une héroïne qui agit principalement de nuit ; des thèmes empruntés à un drame patriotique allemand, assez éloignés de la thématique « risorgimentale », ce qui explique les remaniements de la source et le caractère un peu expéditif de la conclusion.

Le casting réuni à l'opéra de Lyon est assez inégal. Dans le rôle-titre, **Erwin Schrott** s'est au final plutôt bien défendu, malgré un démarrage inquiétant (chant rustre, gros problèmes de justesse, dans le prologue en particulier), et un style qui ne brille pas par son élégance ; s'il ne peut faire oublier Ramey, impérial et insurpassé (son grand air « Mentre gonfiarsi l'anima » manque de chair et de profondeur »), il a accompli sa tâche avec un professionnalisme qui rachète en partie sa prise de rôle incertaine. **L'Odabella de Tatiana Serjan** déçoit également. Si elle a l'amplitude vocale impressionnante qu'exige un rôle écrasant, les sollicitations constantes dans le registre aigu et suraigu la poussent à sacrifier moins l'intelligibilité du texte que l'homogénéité de l'émission qui pèche par sa fréquente instabilité. Ce défaut apparaît au grand jour dans le duo du premier acte

(« Sì, quell'io son, ravvisami ») avec **le Foresto de Massimo Giordano.** Le ténor italien au chant un peu scolaire et parfois poussif, montre davantage de soin dans la diction, quasi irréprochable. Il se tire plutôt brillamment des difficultés de son rôle (dans la cavatine du prologue « Cara patria, già madré e reina »), même s'il manque de noblesse dans la très belle romance du III (« Che non avrebbe il misero ») en contournant les nombreuses indications de Verdi (« messa di voce, piano, morendo, etc.). Le rôle le mieux distribué est sans conteste **l'Ezio du baryton russe Alexey Markov**, membre du prestigieux théâtre Marinski. Un chant racé, d'une grande noblesse, une diction remarquable, y compris dans les passages aigus, et si l'émission est parfois légèrement engorgée, elle est la plus stable et la plus homogène de toute la distribution. Cette qualité éclate dans le célèbre duo du prologue avec Attila (« Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me ») et plus encore dans la cavatine du II (« Dagl'immortali vertici »). Sans être d'un charisme particulier, les deux rôles secondaires – **l'Uldino de Grégoire Mour et le Leone spectral de Paolo Stupenengo** – ne déméritent pas.
Une fois de plus, on ne peut que louer la direction magistrale de **Daniele Rustioni** qui galvanise un orchestre de Lyon au sommet de ses moyens : direction à la fois précise, roborative, subtile dans les passages élégiaques (très beaux préludes des actes I et III), même si l'orchestration de cet opéra n'est pas des plus raffinées. Les chœurs, particulièrement sollicités, et dans des formations très variées (voix féminines, voix masculines, ensemble), sont impeccables de justesse, dans le phrasé comme dans l'élocution. Une occasion sera donnée de réentendre ce très bel opéra, avec une distribution légèrement modifiée, en mars prochain (2018) à l'Auditorium de Lyon. RV pris. A suivre.

_____

Compte-rendu opéra. Lyon, Opéra de Lyon, Giuseppe Verdi, Attila, 12 novembre 2017. Erwin Schrott (Attila), Tatiana

Serjan (Odabella), Alexej Markov (Ezio), Massimo Giordano (Foresto), Grégoire Mour (Uldino), Paolo Stupenengo (Leone), Orchestre et Chœur de l'Opéra de Lyon, Daniele Rustioni (direction), Barbara Kler (préparation des chœurs).

Compte-rendu. Lyon, Opéra, le 31 octobre 2017. Rimski-Korsakov, Mozart et Salieri… Bleuse / Lacornerie

Compte-rendu. Lyon, Opéra, le 31 octobre 2017. Rimski-Korsakov, Mozart et Salieri… Bleuse / Lacornerie. Ce Mozart et Salieri avait été donné à l'opéra de Lyon en mai 2010 dans la même mise en scène efficace de **Jean Lacornerie,** mais avec une distribution et une direction différentes. Nous n'avions pu le voir à l'époque et c'est une très bonne idée de l'avoir reprogrammé, tant ce délicieux opéra de chambre est rarement représenté en dehors des frontières de Russie. Écrit par le compositeur qui reprend presque textuellement la pièce (« petite tragédie ») de Pouchkine, ce bref opéra en un acte et deux scènes imagine la rivalité entre un Salieri indigné par l'injustice qui pèse sur lui et un Mozart dépeint comme un génie paresseux qu'il va se résoudre à tuer, en dépit de la sentence prononcée par Mozart lui-même qui rend incompatible le génie et le mal.

Sombres lumières

Difficile cependant de ne pas penser au célèbre film de Milos Forman, Amadeus, qui s'est clairement inspiré de l'hypotexte pouchkinien, film magnifique mais coupable d'avoir, comme la pièce et l'opéra, colporté une rumeur historiquement fausse. La force dramatique de l'homme en noir commandant à Mozart son Requiem est dans toutes les mémoires et, en bonne place dans l'opéra, produit le même effet saisissant. En fait la « petite tragédie musicale » de Rimski-Korsakov pose la question du Bien et du Mal, et du lien que ce dernier entretient avec le génie. Question essentielle, propre au XIXe siècle romantique finissant, mais traité dans le cadre restreint d'un opéra qui s'apparente, par sa structure (deux sections distinctes) et le nombre limité de personnages (deux), à une sorte d'intermezzo. Il faut néanmoins, pour interpréter les deux rôles, et surtout celui de Salieri, de formidables comédiens chanteurs, et force est d'admettre que la distribution réunie pour cette reprise a en tout point convaincu. **Pawel Kolodziej** campe un Salieri parfaitement crédible à incarner un être à la fois émotif et froid, replié sur lui-même et goûtant son amitié avec un rival qu'il exècre et admire à la fois. Sa belle voix de basse impressionne, même si elle pèche parfois dans le registre aigu et révèle quelque légère instabilité, péché véniel en regard de sa formidable prestation d'acteur. Le Mozart de **Valentyn Dytiuk** est encore plus remarquable : une voix de ténor racé, charnue, magnifiquement projetée, à la fois sombre et lumineuse, d'une ampleur qui force le respect.



Visuellement, le spectacle de **Jean Lacornerie** est d'une grande beauté et d'une grande force de suggestion. De simples et longs rideaux noirs créent une atmosphère d'intimité et de noire prophétie, renforcée par les silhouettes de nuages blancs sur fond de suie qui deviennent au cours de la représentation des arbres psychédéliques, puis des figures inquiétantes à la Goya ou à la Füssli, dont les bras se confondent avec les branches des arbres, illustrant ainsi l'esprit tourmenté de Salieri. Un acteur joue à la fois le violoniste aveugle et l'homme en noir venu commandé le Requiem, personnage qui rappelle le silencieux jeune homme, également de noir vêtu, dans le Don Giovanni de Losey. La scène est légèrement surélevée, comme pour mieux suggérer l'idée d'un théâtre de poche et l'atmosphère pesante du huis-clos. Costumes sobres et élégants qui évoquent un XVIIIe siècle revisité par le romantisme noir du XIXe siècle. Belle direction de **Pierre Bleuse** – assistant de Kazushi Ono –, qui tire des forces de l'orchestre de Lyon des sonorités sombrement dramatiques, révélant avec bonheur l'âme musicale russe de cette envoûtante partition.

_____

Compte-rendu. Lyon, Opéra de Lyon, Nicolaï Rimski-Korsakov, Mozart et Salieri, 31 octobre 2017. Valentyn Dytiuk

(Mozart), Pawel Kolodziej (Salieri), Louis Thélot (acteur), Orchestre et Studio de l'Opéra de Lyon, Pierre Bleuse (direction), Jean Lacornerie (mise en scène), Bruno de Lavenère (décors et costumes), David Debrinay (lumières), Étienne Guiol (vidéo).

Compte-rendu. Milan, Scala, le 27 octobre 2017. VERDI : Nabucco. Nucci, La Colla… Daniele Abbado



Compte-rendu. Milan, Scala, le 27 octobre 2017. VERDI : Nabucco. Nucci, La Colla… Daniele Abbado. Sur scène, pour figurer le temple de Jérusalem menacé de destruction, de gros blocs de béton gris rappelant le mémorial berlinois de l'holocauste, une utilisation ingénieuse de la vidéo en noir et blanc élargissant le champ visuel des

mouvements de foule (le chœur, comme dans tous les opéras patriotiques de Verdi y est essentiel), clin d'œil à l'esthétique néo-réaliste (plus qu'expressionniste, même si le défilé d'ombres blanches au dernier acte pour illustrer les délires du roi assyrien s'en rapprochent) : la reprise de la lecture efficace de **Daniele Abbado**, donnée ici même à la Scala en 2013, est sans doute le point fort de cette production milanaise.

Nabuccodinosaure

Car pour incarner le premier et l'un des plus célèbres succès verdiens dans le théâtre qui l'a vu naître et a accompagné plus d'un siècle et demi durant sa triomphale carrière, on a fait appel à deux dinosaures de la musique du maître de Bussetto : le chef **Nello Santi**, qui dirigeait Rigoletto déjà en 1951, et **Leo Nucci** dans le rôle-titre, qui a commencé sa carrière il y a exactement un demi-siècle, la consacrant presque exclusivement à Verdi qu'il connaît du bout des lèvres. Si la direction du premier est honorable (l'ouverture, martiale à souhait, laisse transparaître l'équilibre des pupitres dans les moments élégiaques), la voix du second trahit davantage les méfaits de l'âge, moins visibles pourtant lors de sa dernière prise de rôle au Staatsoper de Vienne en février dernier, ou même dans Ernani à Toulouse le mois suivant. L'expérience est là, la noblesse du chant et le soin de la diction aussi, la chaleur des longues notes tenues, mais le vibrato instable et la projection poussive sont parfois des supplices pour l'oreille. On objectera que cette (involontaire) incarnation sied à un personnage qui se définit lui-même à l'acte III comme « l'ombre d'un roi » et ce sera une juste raison pour dédouaner un défaut dans un autre contexte rédhibitoire.

On attendait au tournant Abigaille, l'un des rôles les plus dramatiques et les plus intéressants vocalement de Verdi. Les premières prises de parole de **Martina Serafin** semblaient a priori faire bonne impression : organe puissant, timbre cuivré à la Miriciou, impétueuse à souhait, elle tombe hélas rapidement dans les travers de la diva belcantiste et frise la caricature ; poussive dans le registre aigu, elle ne peut corriger un certain manque de justesse d'émission et les contours cuivrés de la voix sont finalement plus métalliques que mordorés. Même déception du côté du Gran Sacerdote de **Giovanni Furlanetto**, timbre sans charisme et trahissant à son tour une certaine fatigue. Quid de la noblesse du chant qu'est censé incarner l'opéra romantique ? **Mikhail Petrenko** campe en revanche un Zaccaria plus convaincant, et les graves somptueux compensent quelque instabilité dans le registre aigu et une prononciation parfois aléatoire. L'Ismaele de **Stefano La Colla** et la Fenena d'**Annalisa Stroppa** sont sans nul doute les deux interprètes les plus solides ; magnifique voix charnue, moelleuse et stupéfiante d'aisance du premier, mezzo de bronze solidement charpentée de la seconde. Quant aux deux rôles secondaires d'Anna et d'Abdallo, respectivement tenus par le joli timbre du ténor **Oreste Cosimo** et la voix légère, mais solidement posée d'**Ewa Tracz**, ils ne déméritent en aucune manière.
Les chœurs toujours impeccablement conduits par **Bruno Casoni** et la beauté visuelle de la scénographie permettent de faire oublier les faux-pas de la distribution, mais pas le plaisir d'assister à une représentation de l'œuvre dans le théâtre qui l'a vu naître.

_____-

Compte-rendu. Milan, Teatro alla Scala, Giuseppe Verdi, Nabucco, 27 octobre 2017. Leo Nucci (Nabucco), Stefano La

Colla (Ismaele), Mikhail Petrenko (Zaccaria), Martina Serafin (Abigaille), Annalisa Stroppa (Fenena), Oreste Cosimo (Abdallo), Ewa Tracz (Anna), Giovanni Furlanetto (Il Gran Sacerdote), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, Nello Santi (direction), Daniele Abbado (mise en scène), Alison Chitty (décors et costumes), Alessandro Carletti (lumières), Bruno Casoni (chef des chœurs). **A l'affiche de la Scala de Milan, NABUCCO jusqu'au 19 novembre 2017**

Compte-rendu, opéra. Milan, Teatro alla Scala, le 26 octobre 2017. Weber, Der Freischütz. Myung-Whun Chung / Matthias Hartmann



Compte-rendu, opéra. Milan, Teatro alla Scala, le 26 octobre 2017. Weber, *Der Freischütz. Myung-Whun Chung* / Matthias Hartmann. Prototype de l'opéra romantique allemand dont il constitue le chef-d'œuvre inaugural, le *Freischütz* n'avait pas connu les honneurs de la Scala depuis près de vingt ans. Heureuse initiative donc que de programmer cette œuvre qui fut admirée en son temps par Wagner, pour ses audaces harmoniques et la recherche d'une

unité tonale, l’usage emblématique des cors et la puissance impressionnante de l’orchestre. La nature devient grâce à Weber l’un des sujets de l’opéra et la célèbre scène de la Gorge aux loups, qui impressionna le public berlinois de 1821, l’un des défis les plus stimulants pour un metteur en scène. La nouvelle production milanaise, il faut l’avouer, ne déçoit guère.

Weber à la Scala : un Myung-Whun Chung impérial



La lecture de Matthias Hartmann, longtemps directeur de l'opéra de Vienne et l'un des piliers de la Rhurtriennale sous l'ère Mortier, constitue incontestablement l'un des points forts de la soirée. Le metteur en scène allemand prend précisément cette scène de la Gorge aux Loups comme décor unique de tout l'opéra, comme pour mieux marquer l'importance paradigmatique de ce qui marque le point d'orgue du drame fondé sur l'opposition entre le monde des chasseurs et celui des forces démoniaques. Un fond noir avec la silhouette d'un loup et de la vallée dessinée au néon, des troncs d'arbre géants aptes à susciter la terreur se mêlent aux costumes particulièrement bigarrés de **Susanne Bisovsky** et **Josef Gerger**, tandis que des danseurs habillés en monstres donnent corps au cauchemars des protagonistes : le tableau oscille entre l'étrangeté reposante d'un Caspar David Friedrich et celle plus inquiétante d'un Füssli. Mais si l'on aurait préféré une lecture parfois plus virulente dans la représentation de l'inquiétude qu'incarne cet opéra faustien, on ne peut que remercier Hartmann de n'être pas tombé dans les travers les plus détestables du *regietheater*.



Pour défendre cette œuvre à plus d'un titre redoutable, la distribution réunie est hélas inégale. Aucun chanteur ne démérite pourtant. Dans le rôle de Max, **Michael König** est souverain et déploie sa voix de Heldentenor moelleux avec panache, même si on regrette un timbre insuffisamment projeté (et souvent couvert par l'orchestre) et surtout manquant de personnalité. L'inquiétant Kaspar est magnifiquement défendu par **Günther Groissböck**, voix de braise, dont la présence scénique stupéfiante n'est ternie que par quelques difficultés dans le registre aigu. Les deux voix féminines n'appelleraient que des éloges, si l'Agathe de **Julia Kleiter**, parfaitement homogène et au joli timbre de soprano léger n'était surpassé en puissance et en projection par l'Ännchen espiègle d'**Eva Liebau**. Tous les autres rôles, en particulier l'Ottokar solide de **Michael Kraus**, le Kuno de **Franck Van Hove** (qui est aussi la voix inquiétante de Samiel) et l'Ermite de **Stephen Milling**, sont impeccables, tout comme le sont les quatre demoiselles d'honneur, ainsi que le chœur plus d'une fois sollicitée.

Mais le grand vainqueur de la soirée est sans nul doute **Myung-Whung Chung** qui, dès l'ouverture, obtient de l'**orchestre de la Scala** des sonorités magnifiques, d'une grande densité, riche en vibrations (dans la célèbre tempête à la fin de l'acte deux), tout en sachant également faire preuve d'une incroyable transparence (dans l'invocation à la nuit d'Agathe au début du second acte par exemple), soulignant de la sorte à quel point l'orchestre est l'un des protagonistes de l'opéra. Ses gestes amples et une concentration constante transmise aux musiciens comme aux chanteurs, suggèrent une conception presque sacrée de la musique, et rappellent ceux de Carlo Maria Giulini, dont il a été le prestigieux élève.



_____

Compte-rendu. Milan, Teatro alla Scala, Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*, 26 octobre 2017. Michael Kraus (Ottokar), Franck Van Hove (Kuno), Julia Kleiter (Agathe), Eva Liebau (Ännchen), Günther Groissböck (Kaspar), Michael König (Max), Stephen Milling (Ein Eremit), Till von Orlowsky (Kilian), Céline Mellon, Sarah Rossini, Anna-Doris Capitelli, Mareike Jankowski (Demoiselles d'honneur), Franck Van Hove (voix de Samiel), Orchestre et chœurs de la Scala de Milan, Myung-Whun Chung (direction), Matthias Hartmann (mise en scène), Raimund Orfeo Voigt (décors), Marco Filibeck (lumières), Susanne Bisovsky et Josef Gerger (costumes), Bruno Casoni (chef des chœurs).

Compte-rendu. Lyon, Opéra de Lyon, le 9 octobre 2017. Britten, War Requiem. Daniele Rustioni (direction), Yoshi Oida (mise en scène).



Compte-rendu. Lyon, Opéra de Lyon, le 9 octobre 2017. Britten, War Requiem. Daniele Rustioni (direction), Yoshi Oida (mise en scène). Saluons tout d'abord l'audace de l'opéra de Lyon d'avoir programmé le War Requiem de Britten en ouverture de sa nouvelle saison. Rarement donné en France, ce chef-d'œuvre bouleversant du grand compositeur britannique auquel la maison lyonnaise avait consacré il y a trois ans un magnifique festival, avait été créé en 1962 pour inaugurer la nouvelle cathédrale de Coventry, détruite par les bombes allemandes pendant la guerre. Le message était fort : Britten avait choisi trois chanteurs issus des trois nations ennemies (Angleterre, Allemagne, Russie), parmi lesquels Dietrich Fischer-Dieskau et Peter Pears. Adapté au cinéma en 1898 par Derek Jarman, le War Requiem est ici donné (pour la première fois ?) en version scénique et les doutes qui pouvaient légitimement naître d'une telle approche (un oratorio passe encore, mais un requiem ?) se sont immédiatement dissipés.

Grande réussite pour le retour de Britten dans la maison lyonnaise

Car s'il ne s'agit pas d'un opéra, il ne s'agit pas non plus d'une messe des morts traditionnelle. Les textes de la liturgie traditionnelle sont entrecoupés de poèmes anglais de Wilfried Owen, mort au front, peu avant la fin du premier conflit mondial, une démarche qui rappelle celle de Frederick Delius, dont le Requiem, dédié aux morts de la première guerre mêle à la Bible des textes hétéroclites de Shakespeare, Nietzsche, Schopenhauer, en dénonçant le mensonge des religions. Le War Requiem est un acte militant d'un pacifiste qui dénonce l'absurdité des conflits, admirablement résumée dans ce vers chanté par le baryton dans les derniers minutes de l'œuvre : « Je suis l'ennemi que tu as tué, mon ami ».

L’entremêlement de ces deux niveaux agit comme un très efficace processus dramaturgique : les textes anglais fonctionnent comme le livret d’un opéra dont l’intrigue, ancrée dans la réalité de la guerre et accompagnée par l’orchestre de chambre tel un moderne continuo, est commentée par les chœurs des textes liturgiques, avatars du chœur de la tragédie antique.
Yoshi Oida est un familier de Britten dont il a mis superbement en scène ici à Lyon la Mort à Venise en 2009. Sur scène des rideaux clairs aux reflets moirés qui rappellent les panneaux des maisons japonaises, mais qui évoquent aussi les trous béants de la cathédrale dont les vitraux ont été soufflés par les bombes, laissant transparaître une lumière grisâtre aux effets changeants. Au cours de la représentation, les panneaux du fond de scène deviennent tour à tour dorés (dans le Sanctus), noirs (pendant le Libera me), pour se transformer en de nombreux écrans de télévision montrant des images de la guerre ; l’orchestre de chambre sur le côté gauche, le chœur des enfants sur le côté droit, l’orchestre principal dans la fosse et le grand chœur en arrière-plan muni de parapluies ouverts. Au centre une estrade qui sert de scène dans la scène, des soldats en uniforme de la Grande Guerre qui y déposent casques et uniformes sans corps. Le drame du conflit se joue de nouveau sous nos yeux sous la forme d’une parabole : celle du sacrifice d’Abraham, dans la version anglaise du poète (« parabole du vieillard et du jeune homme »), est illustrée par un théâtre de marionnettes, tandis que des bébés – symbole des vies sacrifiées par la mort de leurs parents – sont enveloppées dans les drapeaux des pays ayant participé au conflit.
Pour porter ce drame intense, trois solistes remarquables dont la nationalité reproduit, sans le superposer exactement, le désir du compositeur : le ténor américain Paul Groves, bien plus à son aise ici que dans l’Eliogabalo de Cavalli vu à Paris l’an dernier (repris ce mois-ci à Amsterdam) ; timbre clair, projection solide et homogène, ses interventions d’une infinie justesse sont proprement bouleversantes. Le baryton

estonien Lauri Vasar possède une voix chaude, solidement charpentée, aux graves puissants, légèrement plus instable dans le registre aigu, mais d'un dramatisme toujours convaincant, et quel duo magnifique avec le ténor dans la parabole du vieillard, commenté au loin par le chœur de jeunes garçons. Enfin, la soprano russe Ekaterina Schernachenko (qui succède à la malheureuse Galina Vichnevskaïa, empêchée par le gouvernement soviétique de participer à la création de l'œuvre), est impressionnante par l'amplitude de son registre, même si dans les notes graves sa voix manque parfois de clarté et semble s'y perdre quelque peu. Si la maîtrise des jeunes garçons remplit parfaitement son rôle, manquant peut-être un peu de mordant, plus impressionnants encore sont les chœurs de l'opéra de Lyon, d'une puissance et d'une précision redoutables (dans le Dies Irae, le public est littéralement cloué à son siège), ainsi que l'orchestre mené avec fougue et rigueur par un Daniele Rustioni pleinement maître de ses moyens, toujours attentif aux nuances de la partition, aussi bien dans l'opulence (juste avant le Sanctus), que dans le dépouillement (bouleversant final, tout en retenu). La nouvelle saison de l'opéra de Lyon s'ouvre sous les meilleurs auspices.

_____

Compte-rendu. Lyon, Opéra de Lyon, Benjamin Britten, War Requiem, 09 octobre 2017. Ekaterina Scherbachenko (soprano), Paul Groves (ténor), Lauri Vasar (baryton), Orchestre, chœurs et Maîtrise de l'Opéra de Lyon, Daniele Rustioni (direction), Yoshi Oida (mise en scène), Tom Schenk (décors), Lutz Deppe (lumières), Maxime Braham (chorégraphie), Geneviève Ellis (chef des chœurs), Karine Locatelli (chef de chœur de la Maîtrise).

Compte-rendu, Festival Alessandro Stradella, Rome, le 2 septembre 2017, Stradella, La Doriclea, Emöke Baráth, Il Pomo d'oro, Andrea De Carlo



Compte-rendu, Festival Alessandro Stradella, Rome, le 2 septembre 2017, Stradella, La Doriclea, Emöke Baráth, Il Pomo d'oro, Andrea De Carlo. Pour sa Ve édition, le Festival Stradella se délocalise à Rome et à Viterbe, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives de collaboration, et pour la première fois, son directeur artistique Andrea De Carlo propose un opéra, **La Doriclea**, écrit et représenté à Gênes en 1681, quelques mois avant la mort tragique du compositeur. Partition que l'on croyait perdue et qui fut retrouvée à Rieti il y a quelques années. Découvrir un opéra inédit du XVIIe siècle est toujours une aventure exaltante, surtout quand il s'agit d'une œuvre majeure d'un des plus grands et des plus subtils musiciens du Seicento. Quand cette découverte est le fruit d'un patient travail d'analyse et de réflexion sur le style, l'aventure devient affaire sérieuse : **Andrea De Carlo** entreprend une réhabilitation salutaire du compositeur romain, dont l'œuvre, comme le fut jadis à une autre échelle celle de Pergolèse, a longtemps été dénaturée par une approche excessivement hédoniste. Sa vision, avant tout intègre, est celle d'un chef qui se confronte depuis des années à l'œuvre de Stradella, et cette intimité se ressent dans sa lecture,

déjà éprouvée il y a près de deux ans lorsqu'il présenta pour la première fois l'opéra dans le cadre du Y(oug)-Project, remarquable laboratoire qui prépare l'œuvre une première fois avec de jeunes interprètes avant de la confier à des musiciens professionnels plus aguerris.

Premier opéra du Stradella Project

La Doriclea appartient à la veine des opéras de cape et d'épée d'inspiration hispanisante que l'on trouvait à Rome, mais aussi à Gênes où les compositeurs et librettistes souhaitaient s'éloigner de l'emprise du modèle vénitien, davantage tourné vers l'histoire romaine ou la mythologie souvent revisitée sur le mode parodique, avec moult personnages et une intrigue d'une extrême complexité. L'opéra de Stradella (qui n'a aucun rapport avec l'opéra homonyme de Cavalli) met en scène deux couples nobles (Doriclea et Fidalbo, Lucinda et Celindo) dont la relation va être bouleversée par un quiproquo au cours d'une scène nocturne, et un couple comique, une vieille nourrice et un serviteur à peine plus jeune (Delfina et Giraldo), qui tempèrent par leurs badinages la tension du drame. L'œuvre est explicitement composée pour deux violons et basse continue, et c'est le grand mérite d'**Andrea De Carlo** de s'être conformé à la volonté du compositeur ; n'importe quel autre chef aurait été tenté d'étoffer, de rajouter ici et là des violons, des cornets à bouquin et autres instruments à vent ou à percussion. On y gagne en lisibilité, en cohérence et en puissance dramatique, en rappelant une évidence que beaucoup oublient : l'opéra du XVIIe est avant tout un théâtre en musique, et la musique qui l'habille est un vêtement léger et subtil et non une succession de couches qui étouffent le corps bien vivant de la parole poétique.
L'œuvre abonde en duos, airs pathétiques et lamenti, et en airs plus légers, avec des récitatifs d'une grande expressivité. Une grande fluidité et en même temps une grande

liberté permet d'assurer une sorte de continuum entre les différents morceaux, précisément grâce au lien étroit qu'un accompagnement minimaliste établit entre texte et musique. La distribution réunie pour cette véritable résurrection appelle (presque) tous les éloges. Dans le rôle-titre, la soprano **Emöke Baráth**, découverte dans Elena de Cavalli au Festival d'Aix-en-Provence, conjugue un timbre charnu, à l'aise dans le registre aigu, avec une superbe élocution qui se révèle d'emblée lors de sa première apparition, où un remarquable récitatif dramatique (« *Da qual fiera tempesta* ») débouche sur une aria langoureuse (« *Astri, o voi* ») en passant par une série de formes intermédiaires. Son fiancé Fidalbo trouve en **Xavier Sabata** une incarnation un peu fragile et la voix peine parfois à se faire entendre dans le registre grave, mais l'engagement y est et dans certains duos (avec Lucinda notamment), la combinaison vocale fonctionne très bien. Si les airs pathétiques sont nombreux (superbe « *Sospira cor mio* »), c'est à lui qu'échoit un des sommets de la partition : le lamento « *Chi sa* », bouleversante confession qui rappelle le style de Cesti avec des changements de tempo entre les strophes, avant de reprendre – après une brève déclamation en récitatif – le motif mélodique initial. Le second duo est également magistralement incarné. Chacune des interventions de **Giuseppina Bridelli** est un modèle du genre : intelligence du texte et noblesse du chant, à l'aise dans tous les registres (voir « Voi non piangete », qui insère une partie véhémente entre deux strophes doloristes) et révèle toute sa richesse palette dans l'extraordinaire scène du second acte où elle commence à éprouver de troubles sentiments pour Lindoro (en réalité Doriclea déguisée en homme). Au récitatif en « stile concitato » (« Furie, voi ch'agitate ») suit un autre bouleversant lamento (« Adorato Lindoro ») à faire fondre les pierres. Le ténor **Luca Cervoni**, en Celindo malheureux, confirme les immenses qualités vocales et déclamatoires d'un des fidèles du projet Stradella : timbre solidement charpenté, voix cristalline et bien projetée. Ses airs pathétiques sont nombreux (« Che pena non dà » ; « Crudelissimi pensieri, à la

fin du II) et magnifiquement interprétés. Enfin le duo comique trouve en **Riccardo Novaro** et **Gabriella Martellacci** une superbe incarnation. Le rôle de Giraldo peut sembler un peu grave pour le baryton italien, mais celui-ci s'en tire excellemment, grâce à un jeu scénique et une diction qui font merveille. Et on se délecte tout à la fois des facéties du personnage que de ses admonestations moralisantes (« Ogn'amante fa l'amore »). Quant au choix de la contralto, il est encore plus judicieux que dans l'oratorio de S. Editta où on avait pu la découvrir. On sait, grâce à une lettre de Stradella qui évoquait une « vieille chanteuse romaine », que le rôle, contrairement aux habitudes, était bien tenu par une femme. La voix d'un grave profond est irrésistible, en particulier dans les nombreux duos avec Giraldo, mais aussi avec Fidalbo, accentuant le contraste vocal entre les deux personnages (« *In che dà tanto penare* »).
La frustration causée par les (trop) nombreuses coupures (2h30 de musique tout de même et sans entracte pour une partition de près de 4h), sera vite effacée par la perspective de l'enregistrement intégral de l'opéra qui a commencé au lendemain du concert et qui constituera le cinquième volume de la collection The Stradella Project chez Arcana. Un disque déjà très attendu. NDLR : *prochaine critique développée sur classiquenews… à suivre.*

_____

Compte-rendu, Festival International Alessandro Stradella, Rome, Auditorium Parco della Musica, Sala Petrassi, 02 septembre 2017, Stradella, La Doriclea, Emöke Baráth (Doriclea), Xavier Sabata (Fidalba), Giuseppina Bridelli (Lucinda), Luca Cervoni (Celindo), Gabriella Martellacci (Delfina), Riccardo Novaro (Giraldo), Guillaume Bernardi (mise en espace), Il Pomo d'oro, Andrea De Carlo (direction)

Compte-rendu, opéra. Innsbruck, Festwochen der Alten Musik, le 25 août 2017. KEISER : Octavia. Barockensemble Jung, Jörg Halubek

Compte-rendu, opéra. Innsbruck, Festwochen der Alten Musik, le 25 août 2017. KEISER : Octavia. Barockensemble Jung, Jörg Halubek. Fort de sa centaine d'opéras, dont seule une vingtaine intégralement préservée, Reinhard Keiser mérite une réhabilitation qui ne s'est que trop fait attendre. Nous avions eu la chance de découvrir cette « Embrouille à Rome » en 2004 au Festival Haendel de Karlsruhe, et le choc perçu à l'époque ne s'est pas démenti lors de cette mémorable soirée tyrolienne. Les quelques coupures opérées dans cette longue partition (3h15 de musique tout de même) n'ont en rien entamé la cohérence du projet artistique, brillamment défendu par une troupe de jeunes chanteurs, en partie lauréats du Concours Cesti de l'an dernier (NDLR : Concours de chant baroque organisé in loco).

KEISER à INNSBRUCK : un chef-d'œuvre à nouveau révélé



L’intrigue rappelle à bien des égards celle du Couronnement de Poppée montéverdien : Octavie est toujours la victime des caprices juvéniles du lascif Néron, et Poppée est ici la séduisante Ormoena, mais cette fois-ci c’est l’impératrice légitime et non le philosophe Sénèque (non moins falot que dans le drame vénitien de Busenello) qui est poussée au suicide. Elle sera sauvée par le conjuré Pison secrètement amoureux d’elle, tandis que Néron sera aux prises avec ses remords (l’opéra hambourgeois, sis en terre protestante, a une forte composante morale) quand elle apparaîtra en spectre devant lui, suscitant une scène de délire d’un dramatisme intense. Comme à Venise, ce chef-d’œuvre de 1705 multiplie et alterne les scènes comiques et tragiques (au Sénèque austère fait écho le comique débridé du bouffon Davus), le théâtre dans le théâtre, rappelant au passage que Néron, inventeur des applaudissements, organisait des spectacles. Spécificité de Hambourg que l’on retrouve également chez Telemann, le plurilinguisme est de mise, avec des airs en allemand et en italien (rappelant ainsi l’origine vénitienne de la plupart des livrets mis en musique dans ce fameux théâtre du Marché aux Oies). Les airs sublimes abondent, sans aucun temps mort, et – rendons à César ce qui appartient à Keiser – on y reconnaîtra de nombreux airs « célèbres » outrageusement empruntés par Haendel pour ces pages italiennes (Agrippina, Rodrigo, Il trionfo del Tempo et la Resurrezione notamment), à

une époque où le plagiat n’était qu’un vague concept littéraire.
La cour de la Faculté de Théologie est un écrin idéal pour rendre proche du public, ce théâtre d’une inventivité constante, encore épargné par les contraintes formelles de l’opéra séria à peine nourrisson. Malgré quelques menus inconvénients (le passage de quelques vols aériens, le pépiement d’oiseaux nocturnes), et les contraintes du lieu qui obligent à l’emploi d’une scénographie minimaliste et d’un orchestre nettement moins fourni qu’à Hambourg (ainsi dans l’air extraordinaire avec cinq bassons obligés, « Holde Strahlen », deux instruments seulement seront utilisés, mais soutenus par un hautbois da caccia du plus bel effet). **François De Carpentries** joue très intelligemment de ces contraintes et, mêlant costumes modernes et anciens, associant décors peints aux éléments architecturaux du bâtiment historique, souligne le caractère hybride de ce théâtre dans lequel triomphe l’esthétique des « goûts réunis ».



Morgan Pearse et Suzanne Jerosme (DR : Rupert Larl / Festival d’Innsbruck 2017)

La distribution pour défendre cette perle baroque, n’appelle (presque) que des éloges. Les deux rôles principaux en particulier crèvent la scène de manière époustouflante. Le baryton australien, lauréat du concours Cesti, **Morgan Pearse**, allie une amplitude vocale à une diction et un sens du théâtre exemplaires qui rendent extrêmement vivant un livret qui fourmille de tournures savoureuses. L’Octavie de **Suzanne Jerosme**, finaliste de ce même concours, est bouleversante de

vérité et si sa voix semble parfois acidulée, elle compense ce léger travers par un médium charnu, aussi convaincant dans les airs pathétiques (« Geloso sospetto » avec bassons, « Torna, o sposo ») que dans les airs véhéments (« Ziehet Titan », « Die Eifersucht » avec cors obligés) ou équivoques (la scène du spectre).

Les autres interprètes ne déméritent pas, loin s'en faut, malgré quelques reproches légitimes. Ainsi, le Sénèque de **Paolo Marchini** possède un timbre agréable, mais est un peu effacé et pèche par une prononciation de l'allemand pas toujours exemplaire, l'Ormoena de **Federica Di Trapani** séduit par son timbre léger, mais oublie l'importance des consonnes, le Pison de **Camilo Delgado Diaz** a les couleurs du rôle et une belle prestance, mais l'aigu est poussif (« Porto il seno »), tandis que le rôle essentiel de Davus est incarné par un ténor qui possède l'énergie idoine, mais sans toujours l'élocution qui en ferait un personnage réellement irrésistible : la comparaison avec l'interprète de la production de Karlsruhe est de ce point de vue cruel pour le jeune **Roberto Jachini Virgili**. La distribution est complétée par les deux contre-ténors au timbre très différent : plus charnu et moelleux celui d'Eric Jurenas (le roi d'Arménie Tiridate), qui rappelle un peu celui de Laurence Zazzo, plus aérien et aigu celui de **Akinobu Ono** (le courtisan Fabius), et la gracieuse soprano de **Robyn Allegra Parton** (Clelia) à qui échoient de très beaux airs (« Stille Düfte »).
La musique de Keiser est un enchantement permanent et le chef **Jörg Halubek**, friand de raretés (il a récemment exhumé un magnifique Flavio Crispo de Heinichen) dirige avec élégance et précision un ensemble certainement un peu vert, mais toujours attentif aux milles nuances d'une partition d'une incroyable richesse.

_____

Compte-rendu opéra. Innsbruck, Festwochen der Alten Musik, Reinhard Keiser, Die römische Unruhe, oder Die edelmütige Octavia, 25 août 2017. Morgan Pearse (Nero), Suzanne Jerosme (Octavia), Eric Jurenas (Tiridates), Federica Di Trapani (Ormoena), Yuval Oren (Livia), Camilo Delgado Diaz (Piso), Robyn Allegra Parton (Clelia), Akinobu Ono (Fabius), Paolo Marchini (Seneca), Jung Kwon Jang (Lepidus), Roberto Jachini Virgili (Davus), François De Carpentries (mise en scène), Karine Van Hercke (décors et costumes), Orchestre Barockensemble. Jung, Jörg Halubek, direction.

Compte-rendu opéra. Beaune,le 22 juillet 2017. ROSSINI : TANCREDI. Iervolino … Ottavio Dantone (direction)



Compte-rendu opéra. Beaune,le 22 juillet 2017. ROSSINI : TANCREDI. Iervolino … Ottavio Dantone (direction). Le premier opera seria de Rossini (il avait 21 ans) semble plaire tout particulièrement aux « baroqueux ». Si Alberto Zedda avait ouvert la voie en l'interprétant sur instruments anciens, mais avec la fine fleur du chant rossinien (Ewa Podles, Sumi Jo, Pietro Spagnoli, disque Naxos, écho d'un concert mémorable au théâtre de Poissy), René Jacobs l'a proposé à son tour mais dans sa version originale vénitienne avec « lieto fine ». Car cet opéra voltairien qui est étranger au personnage imaginé par le Tasse, connut pas moins de trois versions, la seconde (celle de Ferrare) avec un finale tragique, avant que le compositeur n'en établisse une version définitive qui combine les deux précédentes. Dans la collégiale Notre-Dame de Beaune, Ottavio Dantone choisit la version de Ferrare, dramatiquement plus convaincante, et en livre une lecture magistrale. Le casting réuni ce soir-là frise en outre la perfection et rarement un opéra en version concert n'aura autant tenu en haleine les spectateurs grâce à une urgence et une vérité dramatiques, résultat d'un formidable travail d'équipe, entre les interprètes, les chœurs et l'orchestre tous également investis dans le drame.

Tancredi d'anthologie

Dans le rôle-titre, Teresa Iervolino, annoncée souffrante, a pourtant livré une incarnation pleine d'humanité du personnage. Le timbre riche et chatoyant, l'amplitude vocale fonctionnent à merveille qui nous ont gratifié de plusieurs

moments mémorables, à commencer par la scène d'entrée et l'air célèbre « Di tanti palpiti », les nombreux duos (avec Amenaide et Argirio) ou la scène finale de sa mort, proprement bouleversante. Sylvia Schwartz incarne brillamment Amenaide, la fille d'Argirio, roi de Syracuse, amoureuse du chevalier. Si la voix n'est pas immense, elle habite le rôle avec une rare intensité ; son chant noble, délicat, toujours bien projeté, et capable aussi de sursauts puissants, captive sans faille le spectateur en l'obligeant à une écoute attentive, grâce à une diction parfaitement maîtrisée. On se souviendra longtemps de sa « scena d'ombra » du second acte (« Di mia vita infelice ») : « messa di voce », « glissandi », son chant est paré de mille nuances, frise tour à tour le silence puis donne toute sa mesure dans la cavatine finale. Elle a peut-être, mieux que tous, illustré l'esthétique du « bel canto ». On ne peut là encore que tarir d'éloges sur la prestation époustouflante de Matthiew Newlin, magistral Argirio, que nous avions découvert l'automne dernier dans le rôle comique de Zotico dans l'Eliogabalo de Cavalli. La puissance d'une voix parfaitement posée n'est pas la moindre de ses qualités, car ses aigus aériens ne sont jamais poussifs et jamais ne trahissent l'intelligibilité du texte. Son aria comminatoire du I (« Pensa che sei mia figlia »), ou celle particulièrement dramatique au début du second acte, lorsque la voix se mêle aux interventions du chœur (« Ma la figlia !… Oh Dio !… Frattanto… »), évoquent irrésistiblement l'héritage d'un Chris Merrit et ont littéralement cloué les spectateurs à leur chaise. On tient là un authentique ténor rossinien qu'il faudra désormais suivre attentivement. Quant à la basse Luigi De Donato, il livre un portrait très noir du méchant Orbazzano, rival de Tancredi. Timbre caverneux, diction exemplaire, il porte une partie du drame, notamment dans la fameuse scène de la lettre, avant le finale du I, qui plonge tous les personnages dans une myriade d'affections. Les deux derniers rôles, moins développés, sont impeccablement défendus. Mention spéciale pour l'alto d'Anthéa Pichanik qui avait donné la veille un marathon de près de quatre heures

dans le rôle-titre de Mitridate de Scarlatti. Si la lecture des récitatifs semblait parfois un peu laborieuse, elle défend très bien son rôle d'Isaura, suivante d'Amenaide, certes modeste, mais non moins exigeant, et révèle toute la mesure de son immense talent dans le superbe aria du II, 3 (« Tu che i miseri conforti »). Le rôle de Roggiero est beaucoup plus effacé, mais Alix Le Saux a droit aussi à son moment de « gloire » à la fin du dernier acte (« Torni alfin ridente »), même si on aurait aimé, pour une meilleure clarté, que les consonnes soient davantage appuyées.
La direction d'Ottavio Dantone, à la tête de son Accademia Bizantina, grande habituée du festival, est impressionnante de justesse et de force; les crescendi, nombreux dans cette tragédie dominée étrangement par la tonalité majeure, sont conduits avec grâce et légèreté. Le chœur de chambre de Namur est excellent comme toujours et participe à la réussite exceptionnelle de la soirée.

_____

Compte-rendu opéra. Beaune, Festival International d'Opéra Baroque et Romantique, Gioachino Rossini, Tancredi, 22 juillet 2017. Teresa Iervolino (Tancredi), Sylvia Schwartz (Amenaide), Matthew Newlin (Argirio), Luigi De Donato (Orbazzano), Alix Le Saux (Roggiero), Anthea Pichanick (Isaura), Chœur de chambre de Namur, Orchestre Accademia Bizantina, Ottavio Dantone (direction)